

Volksmusik und Trivialmusik

Bemerkungen eines Historikers zu ihrer Trennung* von Arnold Feil, Tübingen

Das Wirken der sogenannten Berliner Liederschule, die nach der Mitte des 18. Jahrhunderts so viel von sich reden gemacht hat, beginnt mit einer Sammlung *Oden mit Melodien*, deren zwei Teile Carl Wilhelm Ramler und Christian Gottfried Krause in Berlin in den Jahren 1753 und 1755 herausgegeben haben. Die Sammlung enthält zweimal 31 Lieder; sie sind zum größten Teil zweistimmig gesetzt mit Singstimme und einfachem unbeziffertem Baß. Der Sammlung voraus geht ein *Vorbericht*, in dem sich unter anderem die folgenden Sätze finden:

„Schon jetzt sieht man, daß unsere Landsleute nicht mehr trinken, um sich zu berauschen, und nicht mehr unmäßig essen. Wir fangen in unseren Hauptstädten an, artige Gesellschaften zu halten. Wir leben gesellig. Wir gehen spazieren in Alleen, in Feldern, in Gärten. Und was ist bei diesen Gelegenheiten natürlicher, als daß man singt? Man will aber keine ernsthaften Lieder singen, denn man ist zusammengekommen, seinen Ernst zu unterbrechen. – Die Lieder sollen artig, fein, naiv sein, nicht so poetisch, daß sie die schöne Sängerin nicht verstehen kann, auch nicht so leicht und fließend, daß sie kein witziger Kopf lesen mag . . .

Wir Deutsche studieren jetzt die Musik überall; doch in manchen großen Städten will man nichts als Opern-Arien hören. In diesen Arien herrscht aber nicht der Gesang [= Melodie], der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Munde ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte. Wenn unsere Componisten singend ihre Lieder componieren, ohne das Clavier dabei zu gebrauchen und ohne daran zu denken, daß noch ein Baß hinzukommen soll: so wird der Geschmack am Singen unter unserer Nation bald allgemeiner werden und überall Lust und gesellige Fröhlichkeit einführen.“

In diesen Sätzen ist die Rede:

1. von Hauptstädten und großen Städten und davon, daß die Menschen in diesen Städten anfangen, Gesellschaften zu halten und auf damals offenbar neue Weise gesellig zu leben;
2. daß man in diesen neuen Gesellschaften „*natürlicher Weise*“ singen möchte. Es ist
3. beklagt, daß es an Liedern fehlt, die sich zum Singen bei solchen Gelegenheiten eignen, und es ist
4. ausgeführt, wie solche Lieder beschaffen sein sollen. Schließlich ist
5. festgestellt, daß man in manchen Städten nichts als Opern-Arien hören will, und daß dieses „Nichts-anderes-hören-Wollen“ mit dem beklagten Mangel an Liedern zusammenhängt.

* Erweiterte Fassung des Referates *Das Erlöschen mündlicher musikalischer Traditionen im 18. Jahrhundert und die Komposition „volkstümlicher“ und „leichter“ Musik*, das der Verfasser auf dem 3. Internationalen Kongreß in Bydgoszcz/Polen (Festival international de musique ancienne de l'Europe centrale et orientale) im September 1972 vorgetragen hat und das im Kongreßbericht (*Musica antiqua III. Acta scientifica*, Bydgoszcz 1972, S. 415-428) veröffentlicht ist.

In dieser Vorrede einer Liedersammlung des Jahres 1753 ist also die Rede von dem sozialen Phänomen einer neuen Gesellschaft in den großen Städten und von einem damit zusammenhängenden musikalischen Phänomen. Diese neue Gesellschaft „*unserer großen Städte und Hauptstädte*“ hat etwas nicht, was sie braucht, und dieses muß man schaffen. Es ist ein Bedarf entstanden, ein neuer Bedarf; dieser muß gedeckt werden.

Nun: was die neue Gesellschaft nicht hat, hat sie nicht mehr: Volkslieder. Im 18. Jahrhundert setzt ein Prozeß ein, der noch heute dauert, in Stadt und Land verschieden, in Ländern verschieden: das Volkslied beginnt unterzugehen. Man weiß das seit Herder, und man wiederholt es oft. „Volkslied“, das meint dann Musik nicht des gesamten Volkes, sondern nur „*der Unterschicht, besser Mutterschicht oder Grundsicht eines Hochkulturvolkes*“; „untergehen“ meint dann die Tatsache, daß die Tradition volkstümlichen Singens und Spielens „*überall abstirbt, wo der mythisch-symbolische Grund unter dem Anhauch des Verstandeswesens und Nutzgeistes verdorrt*“. So gesehen – und das ist trotz der Arbeiten Bartóks und seiner Mitarbeiter und Schüler und aller modernen Volksliedforschung noch immer die übliche Sicht (ich zitiere aus dem Sachteil des Riemann-Lexikons von 1967) –, ist der Begriff Volkslied also soziologisch definiert und die Tatsache des Absterbens mit einer Erscheinung begründet, die als Folge sozialer Veränderungen der Gesellschaft zu verstehen ist, freilich keineswegs immer so verstanden wird: wenn ich recht sehe, ist in der musikwissenschaftlichen Literatur meist nur die Tatsache als solche verzeichnet, kaum irgendwo aber der Grund erörtert, geschweige denn untersucht. Musikalisches spielt weder für den Begriff noch für das Absterben eine Rolle. Der Musikhistoriker hat hier scheinbar nicht mitzureden. Aber er wird fragen dürfen, ob das alles richtig sei so, und er sollte seine Bedenken zu diesem oder jenem Punkt anmelden dürfen.

Ohne in die Diskussion einzutreten, was das sei: „Volkslied“ – die Literatur über diesen Begriff füllt Bände, bei deren Lektüre man sich freilich des Eindrucks nicht erwehren kann, daß die Problematik keinesfalls aufgearbeitet ist¹ – oder „Mutterschicht“ und „Grundsicht“ des Volkes, die Frage ist doch zu stellen, ob es wirklich zweckmäßig ist, so einfach zu trennen zwischen Musik der Unterschicht und Musik der Oberschicht.

Vielleicht sollte man einmal dies überlegen: Daß die Kompositionen der Hofkapellmeister und Hofkomponisten im Wien des 18. Jahrhunderts nicht für die „Grundsicht“ des Volkes bestimmt waren, ist anzunehmen. Daß aber die Kaiserin Maria Theresia ihren vielen sehr geliebten Kindern keine Kinderlieder gesungen habe, ist höchst unwahrscheinlich. Und sollte sie wirklich nicht selbst Wiegen- und Kinderlieder gesungen und mit ihren Söhnen wenigstens hie und da „*Hoppe, hoppe, Reiter*“ gespielt haben, so haben es die Ammen und die Kindermädchen getan. Die kleinen Erzherzöge und Erzherzoginnen lernten sehr wohl „*die lebendige Stimme des Volkes*“, sie kannten sicherlich und konnten auch die Lieder des Volkes, die

¹ Neuere Forschungen darüber müßten wohl auch mehr als bisher die Erfahrungen der Musikethnologie einbeziehen und auf die abendländische musikalische Situation anzuwenden versuchen.

Sprüche und Abzählreime, die Jahreszeitenlieder und – nicht zu vergessen – die Kirchenlieder², wenn nicht alle, so doch viele, wie alle Menschen des Volkes, zu dem auch sie gehörten. Denn nicht in erster Linie was das niedere Volk singt, macht Volkslied aus, sondern was in mündlicher Überlieferung lebt und was lebendig ist in den „natürlichen“ Bindungen, in Funktionen des Lebens³. Das Volkslied entspricht in gewisser Hinsicht dem Dialekt der Sprache, es gehört zu jener Schicht des Analphabeten, die wir in uns haben und die in all dem Dialekt- und Umgangsprachlichen wie Reimen, Witzen, Spottversen, Schimpfwörtern und eben auch in Volksliedern nach außen dringt. Mir scheint deshalb, das Gegensatzpaar sollte nicht lauten: Musik der Grundsicht und Musik der Obersicht, sondern Musik in mündlicher Überlieferung (auch wenn sie auf Komposition zurückgehen sollte) und komponierte Musik⁴. Komponierte Musik zu verstehen ist zwar dem Teil der Gesellschaft vorbehalten, der eine besondere musikalische Bildung genießt, die mündlich überlieferte aber ist, zumindest in ihren wichtigeren Gattungen, Musik des ganzen Volkes und nicht nur einer seiner Schichten. Und ein Zweites scheint mir wichtig: der Gegensatz zwischen mündlicher Musik und komponierter Musik, zwischen Musik aller und Musik der musikalisch Gebildeten ist soziologisch relevant, aber nicht allein im Sozialen begründet. Seine musikalische Seite ist von größerer Bedeutung, als man gemeinhin annimmt, und von Relevanz für die Entwicklung der Musik, besonders seit dem späteren 18. Jahrhundert, und für ihre Funktion im Leben der Gesellschaft⁵.

Wenn die Musikhistoriker heute wie seit Forkel stets und immer wieder „*die Musik der unteren Volksschichten*“ aus der Musikgeschichte ausklammern, weil sie zu dieser ebenso wenig gehöre wie „*das Handwerk der Tüncher zur Kunstgeschichte*“⁶ so tun sie wohl recht. Wer Musikgeschichte schreibt, schreibt ja doch Geschichte der Musikalischen Kunst, das heißt der komponierten polyphonen, der an Schrift gebundenen und durch musikalischen Satz gekennzeichneten Musik (auch ihrer Ausführung und Lebensweise) und nicht Geschichte der in mündlicher Überlieferung lebenden einstimmigen oder lediglich volkstümlich-vielstimmigen

2 Vgl. den erhellenden Artikel *Kirchenlied: II. Musikalisch* von S. Hermelink, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* III, Tübingen³ 1959.

3 Vgl. u. a. H. Bessler, *Grundfragen des musikalischen Hörens*, in: *JbP* 1925, bes. aber den Definitionsversuch des International Folk Music Council auf seiner Konferenz 1954 (*Journal of the IFMC* VII, 1955, S. 23).

4 Eine solche Unterscheidung ist freilich nur für die europäisch-abendländische Musik und Musikgeschichte zu treffen. – Daß der Unterschied zwischen komponierter (das ist schriftlich gearbeiteter und überlieferter und aus Noten auszuführender) und in mündlicher Übung lebender und weitergegebener Musik in der Musikwissenschaft kaum für grundlegend erkannt und als ein prinzipieller dargestellt, vielmehr als nur gradueller bagatellisiert worden ist, stand und steht der musikhistorischen Erkenntnis im Wege.

5 Man hat gesagt, es gebe wahrscheinlich nur zwei kulturgeschichtlich wirklich entscheidende Zäsuren: den prähistorischen Übergang von der Jägerkultur zur Sesshaftigkeit und den modernen zum Industrialismus. In beiden Fällen war die geistige Revolution offenbar total. In dieser Zeitenwende, die im 18. Jahrhundert anhebt, leben wir noch heute.

6 So Forkel in seiner Rezension von Burney's *Musikgeschichte*, in: *Musikalisch-kritische Bibliothek* III, Gotha 1779, S. 119, und ähnlich in seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* im zweiten Bande, 1801, S. 771 f.

Musik – wie könnte man auch die Geschichte einer Erscheinung schreiben, die jeweils nur in der Gegenwart existiert, weil sie nichts Bleibendes an sich hat und deshalb keine Zeugnisse der Vergangenheit aufweisen kann⁷. Wenn man den Bereich mündlicher Musik hingegen als den einer „niederer Kunst“ bezeichnet und deshalb nicht in die Betrachtung der Musikgeschichte einbezieht, so offenbart sich darin ein Irrtum. Was überhaupt nicht „Kunst“ ist, kann auch nicht „niedere Kunst“ sein.

Man wird hier einwenden wollen: „So einfach ist das nicht! Hier spielt das alte Problem der Dialektik von Natur und Kunst herein und muß mit überlegt werden!“ Gewiß, aber ich meine, eben dieses Problem stelle sich den Musikern seit dem 18. Jahrhundert neu und prinzipiell anders als bis dahin.

Geht man in Max Friedlaenders *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert* (Stuttgart und Berlin 1902) die Bibliographie der Liedersammlungen durch, so kann man feststellen, daß von den insgesamt 798 Nummern (ohne den Nachtrag) bis 1750 37 erschienen sind, bis 1775 nur 197 Nummern, also in den letzten 25 Jahren des Jahrhunderts drei Viertel aller Sammlungen. Von 1791 an häuft sich der Stoff so sehr, daß Friedlaender die angestrebte Vollständigkeit seiner Bibliographie nicht mehr gewährleisten kann. Das bedeutet, daß in eben dem Jahrhundert, in dem die Musik mündlicher Tradition bei uns abzusterben beginnt, gedruckte Liedersammlungen in überraschendem Maße häufiger werden und Verbreitung finden (oft in mehreren Auflagen). Was die Absichten der Komponisten und Herausgeber dieser Sammlungen gewesen sind, haben die Carl Wilhelm Ramler und Christian Gottfried Krause, Johann Friedrich Reichardt und Johann Abraham Peter Schulz vor anderen formuliert und in den Vorreden ihrer Sammlungen verbreitet. Friedlaender zitiert (I, S. 195 ff.) die wichtigsten Stellen aus der gleichsam programmatischen Vorrede Reichardts zu seinen einstimmigen (!) *Frohen Liedern für Deutsche Männer* (Berlin 1781), in der alles aufs beste zusammengefaßt ist⁸:

„Liedermelodien, in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat, gleich einstimmen soll, müssen für sich ohn' alle Begleitung bestehen können, müssen in der einfachsten Folge der Töne, in der bestimmtesten Bewegung, in der genauesten Übereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte u.s.w. gerade die Weise – wie's Herder treffender nennt, als man sonst nur die Melodie des Liedes benannte, – die Weise des Liedes so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann; daß die Melodie für die Worte alles, nichts für sich allein seyn will.

Eine solche Melodie wird allemal – um es dem Künstler mit einem Worte zu sagen, den wahren Charakter des Einklanges (Unisono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulaß gestatten.

So sind alle die Lieder der Zeiten beschaffen, da unser deutsches Volk noch reich an Gesang war; da zusammenklingende Harmonie [= musikalischer Satz] noch nicht eingeführt war, und lange nach ihrer Einführung noch auf die Kirche, ihren Ursprungsort, eingeschränkt blieb. Seitdem diese nun aber unser Ohr so verspannte, daß sie uns bei jeder Gelegenheit nothwendig ward, seitdem gleiten unsere Melodien so oberflächlich hinweg, sind nur Gewand der Harmonie.

⁷ Von Ausnahmen, und zwar von seltenen, jedenfalls gemessen an der anzunehmenden Fülle, abgesehen. – Zur Frage des Werks und seiner Ausführung vgl. auch U. Siegele, Art. *Vortrag*, in: MGG 14, 1968, und A. Feil, *Musikmachen und Musikwerk*, in: Mf XXI, 1968, S. 7-17.

⁸ Bezeichnenderweise hat Reichardt eben diese Vorrede in seinem *Musikalischen Kunstmagazin* (I, 1782) in sogar erweiterter Form noch einmal veröffentlicht.

Und seitdem wir für diese gar noch ein System haben, das sich von Anfang bis zu Ende fein schicklich mit den Lehren der ökonomischen Baukunst vergleichen läßt, fragt der Theoretiker mit Recht nach dem Fundament jedes melodischen Schritts. Je eingeschränkter nun noch immer das System wird, je enger kann auch der Kopf des Theoretikers und je stumpfer sein Sinn seyn. Daher will er nun auch schon das Fundament sehen, am hören genügte ihm nicht.

Schöne Zeiten, da das all anders war! jeder Glückliche, Unbefangene sich nicht hinstellte zu sehen oder gerade zu hören, woher und wohin? sondern es fühlte und sich seines frohen Gefühls erfreute. Nun stell sich einer hin und wärt' aufs Gefühl, das ihm durch die meisten unserer Gesänge werden soll!

Man wird mir freilich hundert alte Volkslieder nennen können, deren Melodien jenen Charakter des Einklangs nicht haben, die vielmehr sehr leicht die zweite Stimme zulassen, wohl gar dazu einladen. Das sind aber nicht wahre ursprüngliche Volksmelodien, sondern Jägerhornstücke oder Landtänze, denen die Worte untergelegt werden.

Und wenn hier der Künstler mit freyem Sinn gewahr wird, daß auch bey diesen zweystimmigen Stücken überall nie andere Intervalle vorkommen als abwechselnde Terzen, Quinten und Oktaven in ihrer natürlichen Gestalt, auch alle natürlich gefundene und noch zu findende blasende Instrumente keine andre Intervalle von selbst rein geben, und sich dann seines erlernten Systems erinnert, den ersten freudigen aufschlußvollen Blick bey Wahrnehmung jener mitklingenden Intervalle im tiefen Grundton noch einmal genießt; und dann ihm der Gedanke ans glückliche Durcharbeiten durch all die verworrenen, willkürlich hinzugefügten Verhältnisse noch einmal durchschauert – wie wird dann hier für den Künstler mit freyem Sinn alles Aufschluß seyn!

Noch ein Wort von Volksliedern. Sie sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern, achtet, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet.

Nur solche Melodien, wie das Schweizerlied: ‚Es hätt' e Buur e' Töchterli‘, nur solche sind wahre ursprüngliche Volksmelodien, und die regen und rühren auch gleich die ganze fühlende Welt, das sind wahre Orpheusgesänge. Wenn dabey einem, der das edle Griechenvolk im Herzen trägt, süßes Ahnungsgefühl aufgeht, dem wirds wohl.

Man kann einwerfen, die Franzosen hätten solche Melodien nicht und doch sänge die ganze Nation Melodien einstimmig, die zum großen Theil billig mit der Orgel begleitet werden sollten. Nicht mit Spott und Hohn – verdient oder unverdient – will ich hier antworten, wie wohl ichs könnte, dürfte nur erzählen, wie Telemann, ein deutscher, kunstsinniger Tonsetzer vorher, aus Frankreich den Grundsatz mitbrachte: man muß alles singen können, auch den Thorzettel. Er sang alles, und sang sich um die Ewigkeit: wird izt nicht mehr gesungen. –

Mit einem sehr einleuchtenden Grunde will ich jenen Einwurf rund abweisen. Dem einsichtigen Tonkünstler, oder auch schon dem geübten Kunstohr, sind unsre gewöhnlichen unvolkmäßigen Melodien nicht so leer, nicht so unfaßlich, nicht so uneindrücklich, als dem Volke: er denkt sich beym einstimmigen Singen die in der Tonfolge oft sehr schwach, oft gar nicht angedeutete Harmonie nach seiner Art hinzu und hört so in seinem Kopfe das Schnurr, Schnurr oder Ticktack seines Leierkastens oder Hackebrets – was sind unsere Geigen und Flügel viel mehr?

Nun haben die Franzosen in allen ihren Melodien einen höchst einförmigen Gang der Harmonie, die in ihren Psalmen, wie in ihren Trinkliedern derselbe ist. Vom Gottesdienst her daran gewöhnt, ist der geringste Franzose also für seine Trinklieder in gleichem Fall mit unserm Tonkünstler bey unsern gewöhnlichen Gesängen. So gar nicht unser gemeine Mann, der unsern himmlisch reinen, hocheinfachen, göttlichreichen Choralgesang gar nicht so ganz deutlich faßt und hernach in Alltagsgesängen wiederfindet.“

Die Fülle der Einsichten und Erkenntnisse, die Fülle der Information dieser Vorrede verblüfft. Hier ist die Doppelung der Musik in eine mündliche und eine schriftliche gesehen und das Problem beschrieben, das entsteht, wenn eine Musik nach dem Vorbild einer schriftlosen zu komponieren, das ist schriftlich auszuarbeiten ist. Nicht nur muß ein jeder in eine solche Musik „gleich einstimmen“ können, – ich verwende jetzt Reichardts Worte –, weil sie den „Schein des Bekannten“ zu

tragen hat, muß sie wie für mündliche Überlieferung geschaffen sein, sie muß auch einstimmig sein und bleiben und darf „*keiner zusammenklingenden Harmonie*“, das heißt keines mehrstimmigen Satzes „*bedürfen oder auch nur Zulaß gestatten.*“ Natürlich! – möchte man sagen –, denn mündlich zu überliefernde Musik kann nicht mehrstimmig sein wie „gesetzte“ Musik, sie ist, jedenfalls im zentralen Mitteleuropa, bestenfalls klanglich-vielstimmig im Sinne einer primären Klangform, wie Reichardt es hier trefflich beschreibt⁹. Indessen, welcher Komponist kann überhaupt, wenn er komponiert, von dem „System“ absehen, das sein an Kompositionen „*geübtes Kunstohr*“ ebenso wie sein Denken bei der Tätigkeit des Komponierens „*von Anfang bis zu Ende verspannt*“? Wer kann sich, wenn er musikalisch gebildet ist¹⁰, von der Vorstellung befreien, dieses „System“ sei einfach notwendig? Wer kann mit Mitteln der Kunst schaffen, was nicht nur kunstlos scheinen soll, sondern keine Kunst sein darf? Johann Abraham Peter Schulz formuliert dies in dem aufschlußreichen und wichtigen Vorbericht zur zweiten Auflage des ersten Teils seiner *Lieder im Volkston*, Berlin 1785, so: „*In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen.*“ Man weiß, daß selbst die größten Meister höchste Einfachheit nur in einzelnen wenigen Werken erreicht haben, und daß eben diese Werke, sieht man genau zu, meist gar nicht so einfach sind, wie es den Anschein hat. Umgekehrt bestehen Reichardts einstimmige *Frohe Lieder*, deren Vorrede wir zitiert haben, wie wahrscheinlich viele, wenn nicht die meisten Lieder, die in seinem Sinne geschrieben sind, die Probe aufs Exempel nur recht schlecht, jedenfalls nach Friedlaenders Urteil (I, 197): „*Die Mehrzahl von ihnen ist nicht einfach, sondern trivial, nicht kernig, sondern hanebüchen, nicht gemütvoll, sondern platt. Reichardt selbst ist auch auf diese Versuche nicht mehr zurückgekommen.*“ Mag hier auch die Größe der Meister, die Kraft ihrer musikalischen Vorstellungen und ihres kompositorischen Vermögens eine Rolle spielen, davon unabhängig ist doch, nämlich prinzipiell zu fragen, ob der Schritt aus dem einen Bereich der Musik, den das „System“ der Komposition und der mit ihr gewordenen Regeln bestimmt, in den anderen hinauf zu höchster Kunst oder hinab zu einer niederen Musik führt. Die Frage ist offen, obwohl die Problematik bekannt ist. Wir wissen ja doch aus Erfahrung, daß wir in allzu vielen Fällen außerstande sind, selbst unter Verständigen eine einheitliche Meinung zu bilden. Um nur ein Beispiel zu nennen: Ob Friedrich Silchers Volkslieder, „*gesammelt und für 4 Männerstimmen gesetzt*“, (deren erstes Heft übrigens schon 1826 erschienen ist) gute Musik sind oder nicht, ist und bleibt wohl unentschieden. Schon dieser Titel läßt nachdenken: „*Volkslieder . . . gesetzt*“. Heißt das nicht, um noch einmal mit Reichardt zu reden, Volkslieder ins „System“ gezwängt und die „*beim einstimmigen Singen oft sehr schwach, oft gar nicht angedeutete Harmonie*“ von einem „*einsichtigen Tonkünstler*“ „*nach seiner Art hinzugedacht*“? Ich meine, man muß das mit Reichardt sehen, und gerade dann

⁹ Vgl. den von der Musikethnologie und der Volksmusikforschung in seiner grundlegenden Bedeutung kaum erkannten Aufsatz R. von Fickers, *Primäre Klangformen*, in: JbP 1929.

¹⁰ Achim von Arnim spricht 1805 in einem Brief von den „*lesenden Ständen*“, denen Reichardt „*den alten deutschen Volksgesang nach seiner Würdigkeit mitgeteilt*“ habe.

stellt sich die enthüllende Frage: Silchers Lieder sind schön, der Satz ist so einfach wie vortrefflich; aus welchem Grunde wäre die Musik dennoch nicht gut zu nennen?

Die beiden besprochenen Problemkreise hängen zusammen. Der erste Kreis betraf das Verhältnis einer komponierten Musik zu einer mündlich überlieferten, der sie gleichen soll; der zweite die Unterscheidung einer einfachen Musik von hoher Kunstmusik. Das Kernproblem scheint mir dieses: Mit dem Erlöschen mündlicher musikalischer Traditionen im 18. Jahrhundert entsteht eine Lücke im Gesamt der Musik. In diese Lücke, die offenbar aus mündlicher Tradition nicht mehr zu schließen war, fließt komponierte Musik, also Musik aus dem anderen Bereich ein. Komponisten schreiben jetzt, um einen Bedarf zu decken, den sie bisher mit ihren Kompositionen nicht zu decken hatten. Komponierte Musik, die sich bis dahin nahezu ausschließlich an die wenigen musikalisch Gebildeten gewandt hat, muß auf einmal auch eintreten für jene andere Musik, die die Musik aller Menschen ist. Komponierte Musik muß die Funktion der Musik des Volkes nun zu einem Teil mit übernehmen.

Wie aber muß Musik beschaffen sein, jetzt richtiger: komponiert sein, die den Vielen Ersatz zu sein hat für die verlorengelassene? Man versucht es zunächst mit der Nachahmung des Verlorengelassenen, etwa Reichardt in den zitierten einstimmigen *Frohen Liedern*. Aber die Einsicht in die Unmöglichkeit, durch Anwendung von Kunst (des Komponierens nämlich) etwas zu schaffen, was nicht Kunst sein darf, läßt alsbald jegliches Bemühen erlahmen¹¹. Also geht man den naheliegenden Weg, nämlich für die musikalisch nicht Gebildeten einfachere Kunstmusik zu produzieren, gleichsam Kunstmusik auf niederer Stufe. Und also gibt es zum ersten Mal in der Musikgeschichte des Abendlandes im Bereich der komponierten Musik nicht mehr nur gute und schlechte, sondern auch niedere und hohe Musik¹² und damit auch schlechte und gute niedere und schlechte und gute hohe, und die später so beliebte Frage wird möglich, ob ein Stück gut sei, obwohl nur niedere Musik, oder ob es sich eventuell um weniger gute hohe Musik handelt. Kurz: es ist entstanden die Voraussetzung für eine komponierte Musik niederen Ranges für die musikalisch nicht gebildete Menge des Volkes.

Man kennt die Folgen, man ahnt die Ursachen, Genaueres weiß man freilich nicht. Oder kennt man die Gründe, die tieferen Gründe, die dann einen Louis Spohr, den Hofkapellmeister in Kassel, bewogen haben, einen Gesangverein zu gründen mit der erklärten Tendenz zur musikalischen Volksbildung, oder den Musikdirektor des Tübinger Stifts, Friedrich Silcher, mit Studenten und angehenden

11 Vgl. noch einmal H. Bessler in dem zitierten Aufsatz, JbP 1925, S. 52: „... aber der Versuch, von einer eigenständig gewordenen Kunst aus eine echte Gemeinschaft zu bilden, ist unter allen Umständen zum Scheitern verurteilt.“

12 Die alte Unterscheidung in *cantus magnus*, *cantus mediocris* und *cantus parvus* ist unvergleichbar. — Daß zu beobachten ist, wie im Laufe der Musikgeschichte immer wieder Werke hoher Kunst „absinken“, oder wie seit dem 16. Jahrhundert etwa „die Instrumentalmusik emporsteigt aus der usuellen, notenlosen Sphäre der Spielleute in die der ‚regulierten‘ Musik“ (Zenck), diese und ähnliche Tatsachen und die sich daran anknüpfende Problematik berühren die hier behandelte, sind aber dennoch prinzipiell verschieden.

Theologen nicht nur Motetten und Oratorien, sondern gerade auch Volkslieder zu singen? Weiß man, wie es möglich war, daß die Wiener Kaffeehausmusikanten und Tanzgeiger Lanner und Strauß „opera“ komponierten (Lanner 208 mit opus-Zahl versehene Werke, Johann Strauß Vater über 250), sie, die doch von Berufs wegen gar nicht im „höheren Sinne“ komponieren können mußten, die in der musikalischen Komposition Autodidakten gewesen sind?¹³ 1828, in Schuberts Todesjahr, wurde Lanner „Musikdirektor der k. k. Redoutensäle“; seit 1832 veranstaltete er Promenadenkonzerte, für die er Eintrittsgeld verlangte, in denen er „*immer auch ernste Musik spielte, soweit sie dem Begriff Unterhaltungsmusik noch entsprechen konnte*“; schon seine Zeitgenossen haben ihn und nicht seine Hofkapellmeisterkollegen als den musikalischen Repräsentanten Wiens angesehen¹⁴. Wie war das möglich? Welche gesellschaftlichen Veränderungen stecken dahinter, welche tiefgreifenden musikalischen? Man kennt die Folgen und man ahnt die Ursachen. Aber weder diese noch jene sind unter dem hier eingenommenen oder einem ähnlichen Gesichtspunkt Gegenstand wissenschaftlicher Arbeit gewesen. Und gerade hier wäre wie kaum an einer anderen Fragestellung eine musikwissenschaftliche Arbeitsweise zu erproben und zu praktizieren, in der soziologische und musikhistorische Methoden zusammen und zugleich einzusetzen sind.

Die Tatsachen, von denen ich ausgegangen bin, gelten für allgemein bekannt. Es konnte aber – meine ich – nicht schaden, sie einmal wieder neu miteinander zu verknüpfen. Die Hypothese, die sich daraus ergeben hat, richtiger: die Hypothese, die zu der neuen Verknüpfung der bekannten Tatsachen geführt hat und sich nun darauf stützt, stellt freilich viele Fragen nur erst einmal und läßt vieles einstweilen offen.

Aber die Hypothese ist nötig, geradezu notwendig. Denn: sollte sie sich als stichhaltig erweisen, so wäre ein neuer Gesichtspunkt gewonnen für die Betrachtung unserer gegenwärtigen musikalischen Situation, weil eine neue Möglichkeit gegeben wäre für das Verständnis der Entstehung dieser Situation und eines ihrer brennenden Probleme, nämlich der Trennung zwischen U- und E-Musik, wie wir zu sagen pflegen¹⁵.

13 Zum Wandel in der Vorstellung des Kompositionsaktes und in der Art der Schriftlichkeit vgl. auch Thr. Georgiades, *Musik und Schrift*, in: *Gestalt und Gedanke*, Jb. der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, IX. Folge, München 1963, insbesondere S. 17 f.

14 A. Orel, Art. *Wien*, MGG 14, 1968, Sp. 614: „*Einzigartige Leistungen erbrachte das 19. Jahrhundert auf jenem Gebiet, das man im gemeinen Sprachgebrauch als ‚Wiener Musik‘ schlechthin versteht: der Operette, des Wienerliedes, des Tanzes, speziell des Walzers. J. Lanner und Johann Strauß (Vater) erhoben die volkstümliche vorstädtische Unterhaltungsmusik auf das Niveau des Kunstwerkes. Den Höhepunkt der Entwicklung erreicht die wienerische Musik zweifellos in dem ‚Walzerkönig‘ Johann Strauß (Sohn), den als Komponisten und Dirigenten zwei Kontinente feierten und dessen musikalische Größe sowohl Wagner als Brahms neidlos anerkannten.*“ Dies die knappe Formulierung dessen, was man weiß, ohne sich der Bedeutung ganz bewußt zu sein und – wie mir scheint – ohne die Ursachen wirklich zu kennen.

15 Das diesem Referat in Bydgoszcz vorausgehende (im Kongreßbericht leider nicht gedruckte) von Jan Steszewski, Warschau, *Zur Frage der Musikarten im 17. Jahrhundert* und die sich an beide anschließende Diskussion brachten Ergänzungen und Anregungen zur weiteren Behandlung der angeschnittenen Fragen. Hinzuweisen ist ferner auf den kürzlich erschienenen wichtigen Beitrag zu einem neuen Verhältnis zwischen Volksmusik und U-Musik von Koraljka Kos, Zagreb, *New Dimensions in Folk Music. A contribution to the study of musical tastes in contemporary yugoslav society*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* III, 1972, S. 61-73.

Russische Musik und Musiker in Deutschland vor 1700

von Walter Salmen, Kiel

In dem Buche *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* schreibt der schwäbische Dichter und Sänger Christian Friedrich Daniel Schubart (+ 1791): „Die russische Nationalmusik hat, wie man leicht erachten kann, sehr viel Wildes und Rauhes . . . Es läßt sich leicht erachten, was so eine Musik von einem Pulkkosaken gesungen, für eine gräßliche Wirkung thun müsse. Kaum ist es begreiflich, wie die russischen Mädchen so etwas schön finden können“.¹ Dieses gewiß allzu leichtfertig geäußerte Urteil stellt dem Musikhistoriker die Aufgabe zu überprüfen, auf welchen Begegnungen mit Musik und Musikern aus Rußland – akustisch oder optisch übermittelt – diese Ansichten Schubarts sich haben stützen können. Es gilt herauszufinden, inwieweit hier gegebenenfalls ohne zureichende reale Erfahrungen, ohne Prüfung und Belege, lediglich auf dem Wege des „leichten Erachtens“, ein klischeeartig verbreitetes Vorurteil über etwas Fremdartiges von einem ansonsten gut unterrichteten Autor aufgegriffen worden ist. Gab es doch vor 1790 im deutschen Sprachgebiet nur sehr selten die Möglichkeit, mit Musik aus Rußland derart ausgiebig bekannt zu werden, daß ein allgemein gültiges, von rational ermittelten Argumenten bestimmtes Urteil über deren Eigenarten gebildet werden konnte. Lediglich einige reisende Musiker, wie z. B. um 1760 die Komponisten Johann Friedrich Reichardt oder Franz Adam Veichtner,² fanden die Gelegenheit, von Russen selbst dargebotene Tänze und Melodien sowie deren Instrumente zu erleben. Per Boten oder Post verschickt, bot sich bis dahin auch nur wenigen die Chance, niedergeschriebene russische Musikstücke kennenzulernen. Notenbeispiele, wie etwa die auf Anregung des russischen Staatsrats Jacob von Stählin 1770 in Johann Adam Hillers *Musikalischen Nachrichten und Anmerkungen* (S. 147) abgedruckten, hatten Seltenheitswert. Mangels sachlich begründeten Urteilsvermögens konnten daher vermeintliche Sachkenner wie Schubart nur vage Vermutungen äußern und angelesene Beschreibungen unverbindlich weitergeben. Man schöpfte damals betreffs der Musik unaufgeklärt ebenso sehr vom Hörensagen, wie man sich – ohne über Modelle zu verfügen – anhand von Schablonen in phantastischen Zeichnungen, Stichen oder Radierungen von den Moskowitern ein Bild insgesamt zu machen traute.³ Rußland lag zu weit entfernt. Das Land war durch das Kirchenschisma von 1047 und dessen Bekräftigung im Jahre 1451 von dem in

1 Ch. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, ND Hildesheim 1969, S. 245 f.

2 W. Salmen, *J. F. Reichardt und die osteuropäische Volksmusik*, in: *The Book of the First Intern. Music. Congress devoted to the Works of F. Chopin*, Warszawa 1963, S. 601 ff. sowie ders., *Franz Adam Veichtner*, in: *MGG XIII*, Sp. 1360 f.

3 Hierzu siehe besonders U. Mende, *Westeuropäische Bildzeugnisse zu Rußland und Polen bis 1700. Ein Beitrag zur historischen Bildkunde*, Diss. Köln 1968, S. 156 f.

Mittel- und Westeuropa gültigen Bezugssystem so sehr getrennt, daß dessen Bewohner nicht selten gleich den Türken und Sarazenen lediglich als bestaunte exotische Objekte in den Gesichtskreis rückten. Um den gewiß allgemein zu beklagenden Mangel an Kenntnissen von der russischen Musik etwa zur Zeit Senfls, Lassos oder Buxtehudes in Wien, München oder Lübeck offen darlegen zu können, ist es notwendig, alle im 16. und 17. Jahrhundert gegebenen Möglichkeiten der Vermittlung sowie des austauschenden Verkehrs zu erkunden. Diese waren herstellbar: 1) durch Begegnungen mit Musizierenden, 2) durch die Übersendung oder Notierung von Musikstücken, 3) mittels Schilderungen des Musiklebens in Reiseberichten sowie 4) im Anschaulichmachen durch Bildwerke.

I.

Fahrende Musiker waren insbesondere während des Spätmittelalters in Europa die wirksamsten Vermittler von schriftlos realisierter Musik.⁴ Sie tauschten Weisen und Instrumente aus und verbreiteten wandernd Gesänge und Tänze über weite Gebiete hinweg. Sie trafen sich in den Zentren des Handels und der Macht, sie begleiteten Gesandtschaften oder auch Pilgerzüge, wobei stets Melodien, Rhythmen oder Texte im Darbieten gegeben und im Rezipieren mitgenommen werden konnten. Dieser wechselseitige Verkehr wurde etwa zwischen England und der Schweiz ebenso rege unterhalten wie zwischen Ungarn und Süddeutschland oder zwischen Polen und Frankreich. Russen nahmen hingegen an diesem Austausch von musizierenden Sendboten nur selten teil. Zwar gab es auch hier wandernde Skomorochen, doch traten diese nicht in nennenswerter Zahl außer Landes auf, während umgekehrt in Richtung Moskau ebenfalls nur wenige Musiker aus dem Westen Einlaß fanden. Die hier Herrschenden unterhielten zu den Oberschichten im Westen nur schwache Kontakte. Rußland existierte auch nach den Bemühungen von Zar Wassilij III. (1505-1533) um vermehrte Beziehungen mit dem übrigen Europa als ein isoliertes Land mit einem „*ungewandert Volk*“ (Samuel Kiechel, 1586). Die Orthodoxen schauten geringschätzig und in strenger Abwehrhaltung auf die als „*unrein*“ beurteilten lateinischen Christen herab; diese kirchlichen Voreingenommenheiten wurden ihnen allerdings auch von den Geschmähten erwidert, was kulturelle Gemeinschaft im ständigen Geben und Nehmen ausschloß.⁵ Lediglich mit den Hanseaten wurden Handelsbeziehungen unterhalten, die jedoch in der Regel in Nowgorod – als dem zentralen Umschlagsplatz für das Innere des Landes – wie vor einer Mauer endeten.⁶

Im 14. Jahrhundert gelangten Spielleute vor allem im Gefolge von Kreuzritterzügen bis ins Baltikum, auch der dabei mitmachende Tiroler Komponist und Sänger Oswald von Wolkenstein zog bis „*Littwan*“, aber nicht weiter.⁷ Westliche

4 Dazu im Zusammenhang W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.

5 Th. J. Locher, *Das abendländische Rußlandbild seit dem 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1965.

6 L. K. Goetz, *Deutsch-Russische Handelsgeschichte des Mittelalters*, in: *Hansische Geschichtsquellen* NF 5 (1922), S. 5 und S. 436.

7 W. Salmen, *Die musikgeschichtliche Bedeutung einiger Litauerfahrten des 14. Jahrhunderts*, in: *Zs. f. Ostforsch.* 6 (1957), S. 531 ff.

Gepflogenheiten der Musikausübung mit „*trümper, bassuner, piper*“ wurden zwar nach 1366 etwa in Reval heimisch gemacht, unter Großfürst Witold (1350-1430) entwickelte sich in Wilna nach mitteleuropäischen Mustern ein höfisches Musizieren mit „*clavichordium*“ (1408) und anderem Zubehör, der Hof in Moskau verhielt sich indessen gegenüber solchen Einwirkungen ablehnend.⁸ Selbst als gegen Ende des 15. Jahrhunderts vor allem aus Italien Architekten, Ärzte, Goldschmiede, Stück- und Münzmeister angeworben wurden, gab es für Musiker keinen Bedarf.⁹ Erst 1547 waren unter den vorzüglich zur Bereicherung der fürstlichen Schatzkammer angestellten Kunsthandwerkern auch „*glockengiesser*“ gefragt sowie unter Zar Iwan III. der Augustinermönch Johann Salvator als Organist.¹⁰ Fortan wurden Instrumente als Importgüter aus Westeuropa allmählich bekannter. 1586 überbrachte Sir Jerome Horsey als Botschafter der englischen Königin Elisabeth I. „*organs and virginals*“ für die Zarin Irina, die diese Geräte entzückt bestaunte. Der Chronist berichtete aus Moskau über die Annahme der Geschenke: „*. . . never seeing nor hearing the like before, wondered and delighted at the loud and musical sound thereof. Thousands of people resorted and stayed about the palace to hear the same*“.¹¹ Nach diesen transportablen Musikinstrumenten, die gewichtige Bestandteile der Hofkultur der Shakespeare-Zeit waren, wurden zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges Uhrmacher angeworben (z. B. 1631 Melchert und Johann Lun[ev]), die mechanische Musikinstrumente herzustellen vermochten, Spieluhren also, die aus Deutschland oder Holland importierte Melodien zum Erklingen brachten.¹² Solche präziösen Gegenstände zählten fortan vermehrt zum höfischen Luxus, zu den Requisiten der Schatzkammer, die mit dazu beitrugen, einen allmählichen Übergang zu einer neuzeitlich-absolutistischen Hofhaltung herbeizuführen.

Um im akustisch manifestierbaren Bereich fürstlicher Repräsentation den Anschluß an das im Westen Konvenable zu finden, mußten aber außer diesen der Kammermusik dienenden Instrumenten vor allem Hoftrompeter in Dienst gestellt werden, die bei Aufzügen, bei Tisch und Festlichkeiten wirkungsvoll die Macht der Herrschenden in Musik kundgaben. Bevor Zar Alexej Michajlowitsch (1645-1678) es zuließ, daß um 1670 ausländische Musikanten und Schauspieler angeworben werden durften,¹³ gaben etwa im Jahre 1634/35 deutsche Trompeter in Moskau ein gelegentliches Gastspiel, ohne sich allerdings öffentlich musizierend betätigen zu dürfen. Im Gefolge einer 1634 aus Schleswig einreisenden Gesandtschaft vom Gottorfer Hof befanden sich: „*Adam Möller / aus Lübeck / Feld= Trompeter; Caspar Hertzberg / von Perleberg aus der Marck / Feld Trompeter; Johann Hildebrandt / aus Hamburg / Musicant; Berend Ostermann / aus Hamburg / Musicant; Christian Herpig / aus Heckstädt in der Graffschaft Manßfeldt / Musicant,*

8 W. Salmen, *Zur Musikgeschichte am litauischen Hofe unter Großfürst Witold (1350-1430)*, in: *Musik des Ostens I*, Kassel 1962, S. 80 ff.

9 E. Amburger, *Die Anwerbung ausländischer Fachkräfte für die Wirtschaft Rußlands vom 15. bis ins 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1968, S. 14.

10 J. Keldysch, *Geschichte der russischen Musik*, I, Leipzig 1956, S. 85.

11 L. E. Berry u. R. O. Crummey, *Rude & barbarous Kingdom. Russia in the Accounts of Sixteenth-Century English Voyagers*, Madison (Wisconsin) 1968, S. 325.

12 Amburger, *Die Anwerbung*, 1968, S. 27.

13 Ebenda, S. 40.

mit der *Viol di Gamba*; *Trompeter Junge Iven Bartelsen / von Schleißwig*; *Musicanten Junge Jost Adrian / von Reval*“.¹⁴ Von diesen sehr vereinzelt Einreisenden und seltenen Begegnungen bis zu dem 1729 an Georg Philipp Telemann ergangenen Wunsch, in Rußland „eine deutsche Capelle zu errichten“, war noch ein weiter Weg umorientierender Entwicklungen zurückzulegen.¹⁵

Hält man Ausschau nach Gastspielen, die russische Musiker im westlichen Auslande vor 1700 gegeben haben, dann wird man ebenfalls nur eine geringe Zahl von Quellenbelegen ausfindig machen können. Ukrainische Musikanten treten zwar zu Anfang des 15. Jahrhunderts neben polnischen oder böhmischen in der Marienburg an der Nogat auf,¹⁶ bislang sind jedoch keine Namen von Russen unter den vielen wandernden Spielleuten in Mitteleuropa festgestellt worden. Selbst unter den im 16. Jahrhundert des öfteren erwähnten Begleitern von Bären, die „*sich uffrichten und dantzten*“ (Köln 1524), sind nur Litauer, Polen oder Ungarn nachweisbar.

Erste unmittelbare Eindrücke von der Musik der „Moskowiter“ dürfte für viele Hörer die Doppelhochzeit geboten haben, die Kaiser Maximilian I. 1515 in Wien zu Ehren seiner Enkel und der Kinder Königs Ladislaus' von Ungarn feiern ließ.¹⁷ Zu diesem glanzvollen Ereignis versammelten sich in Preßburg und Wien zahlreiche Fürsten mit großem Gefolge. Unter den Gästen befand sich auch der König von Polen mit nicht weniger als 1500 Pferden. Sein Gefolge war buntfarbig gemischt. Neben polnischen Bediensteten, die sein Kommen mit „*Trumeten vnd herpaucken*“ auch „*Zwerchpfeffen vnd trumeln gut*“ (d. h. so wie am kaiserlichen Hofe üblich) ankündigten, machten sich akustisch bemerkbar „*Moschowitter / gefangen Türcken vnd Tartern auf ir manier gerust mit vil grossen weitten vnd vast laut trumetten / gantz gegen vnsern als dy wepsen vnd bremen lautent vngestimbt : darneben auch guet trumetter auff dy teutsch art*“. In einem der vielen Berichte über dieses Ereignis wird außerdem vermerkt, die „*Moßkabitten*“ blusen „*dissonirt vest*“, auf „*grossen stratzen [= unreinen] hörn*“, „*gleich wie die premen humpsen*“.¹⁸ Diese Beschreibungen von Wahrnehmungen des Gehörs sind besonders beachtenswert. Sie machen deutlich, daß Festteilnehmer, insbesondere solche wie etwa Joh. Cuspinian mit dem fein gebildeten Ohr von Humanisten, das Musizieren der Russen nicht nur als fremdartig zur Kenntnis nahmen, sondern auch das Vernommene vom selbstbewußten Standort der eigenen Hochkultur aus im Gefühl eines Widerwillens abwerteten. Man gewährte zwar dem sonderbar Ungewohnten den Zugang bis vor die Tore von Wien, vermochte aber dem Fremdartigen im passiven Bestaunen keine Qualitäten abzugewinnen, die es reizvoll genug erscheinen ließen, um etwa diese Art

14 A. Olearius, *Außführliche Beschreibung der kundbaren Reyse nach Muscow und Persten*, Schleswig 1663, S. 13 u. S. 57.

15 Dazu siehe auch J. Matl, *Der Anteil des deutschen Geisteslebens an der Verwestlichung der ukrainischen und großrussischen Kultur (15.-17. Jh.)*, in: *Südostdt. Forschungen* 4 (1939), S. 28.

16 W. Salmen, *Der fahrende Musiker*, a. a. O., S. 159 sowie ders., *Przyczynek do historii polskich szpilmanów w późnym średniowieczu*, in: *Muzyka* 2 (1957), S. 47 ff.

17 L. Nowak, *Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.*, in: *Mittl. d. Vereins für Gesch. der Stadt Wien* 12 (1932), S. 71 ff.

18 Ebenda, S. 75 und S. 79.

von Feldmusik hier nachzuahmen oder das Vorgeführte verständnisbereit in das eigene System ästhetischer Normen einzubeziehen. Vielmehr nahm man den „Aufzug“ belustigt oder auch angewidert wahr als etwas außerhalb der Ordnung Daseiendes, als etwas Verstimmtes und Verstimmendes.

Diese mangelnde Bereitschaft zum Verstehen des Andersartigen hielt noch lange an. Freilich nahmen russische Gesandtschaften wohl nie Musiker mit auf die See- oder Landreise; falls die Gesandten nebst Gefolge selbst in der Fremde sangen oder tanzten, dann mußten sie sich als Nichtprofessionelle, wie z. B. 1656 in Livorno von einem italienischen Chronisten, nachsagen lassen: „ihre Melodien sind aber schlimmer als Katzenmusik“. ¹⁹ Ließ man „Moscowiter“ etwa im Jahre 1697 in Dresden am Hofe Kurfürst Augusts des Starken in Festzügen maskiert auftreten, dann staffierte man sie aus als wilde Waldmensen, die auf schnarrenden Krummhörnern mehr Lärm als Musik erzeugten. ²⁰ Auch der Kirchengesang mitreisender Geistlicher wurde nur mit Befremden und nicht mit Ergriffenheit vernommen. ²¹

II.

Der Seltenheit der Begegnungen von schriftlos musizierenden Musikern, die in der Lage gewesen wären, memorierte Musikstücke vermittelnd darzubieten, entspricht der nahezu völlige Mangel an notierten Melodien, in denen sich die Musik Rußlands hätte mitteilen können. Fehlte es doch an Aufzeichnungen russischer Provenienz, die man hätte verschicken können, gänzlich. Lediglich eine Niederschrift ist nennbar, aus deren Titel hervorgeht, daß der Aufzeichner damit etwas russisch Getöntes gemeint hatte. Diese befindet sich in einer anonymen Lautentabulatur aus dem Jahre 1552 (Staatsbibliothek Berlin Mus.Ms. 40588). ²² In dieser Zeit war es in Deutschland Mode geworden, in Tabulaturbüchern für Tasten- und Zupfinstrumente international gemischte Tanzrepertorien zusammenzustellen. ²³ In recht bunter Reihung nahm man darin Folkloristisches westeuropäischer Provenienz ebenso bereitwillig auf wie – meist frei erfunden – „Exotisches“ aus fernen Ländern, die man sich in phantasievoller Umgestaltung verbreiteter Melodietypen näher bringen wollte. Der hier so bezeichnete „*Moscabiter tantz im abzug*“ gehört zu den derartig gemachten Tanzweisen, die nicht mittels authentischer Wiedergabe in Erfahrung gebracht und protokollgetreu notiert wurden, sondern eher anhand eines nach 1540 verbreiteten Klischees von osteuropäischen Volkstanztypen konzipiert wurden. Nichts sonderlich Charakteristisches ist diesem intavolierten Tanz eigen und zeichnet ihn als moskowitzisch aus. Vielmehr ist die Melodie an damals gängige vierzeilige Verlaufsformen angepaßt; der Rhythmus ist zeilenweise auch in anderen, nichtrussischen Tänzen des 16. Jahrhunderts nachweisbar: ²⁴

19 A. Brückner, *Beiträge zur Kulturgeschichte Russlands im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1887, S. 127.

20 I. Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel 1951, S. 90.

21 Eine der ersten „Russischen Capellen“ für die regelmäßige Feier russisch-orthodoxer Gottesdienste wurde im Kieler Schloß nach 1742 eingerichtet, vgl. C.-H. Seebach, *Das Kieler Schloss*, Neumünster 1965, S. 86 u. S. 286 ff.

22 Abgedruckt bei G. Reichert, *Der Tanz*, Köln 1965, Nr. 119.

23 Dazu siehe Salmen, *Der fahrende Musiker*, a. a. O., S. 184 ff.

24 Vgl. W. Merian, *Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, S. 52, 187 und 216 sowie B. Szabolcsi, *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*, Kassel 1970, S. 52.

„Moscabiter tantz im abzug“, deutsche Lautentabulatur, anonym, 1552.



Aus: „Tancz der schwarcz knob“, Tabulaturbuch des Organisten Joh. Kotter, 1513 ff.



Aus: „Ein schöner Bürger-Tantz“, Lautenbuch des Wolf Heckel, 1562.



Aus: „Ein gutter polnischer danncz“, Tabulaturbuch des Chr. Löffelholz v. Kolberg, 1585.





Aus: „Tanz“, deutsche Orgeltabulatur, anonym, 1593.



Diese Feststellung läßt den Schluß zu, daß es vor dem 18. Jahrhundert in Deutschland wahrscheinlich unmöglich war, auf dem Wege schriftlicher Vermittlung russische Musik kennenzulernen, zu studieren oder nachzuspielen.

III.

Wenn, wie im hier behandelten Verhältnis zweier kulturell erheblich sich unterscheidender Völker, der direkte wechselseitige Austausch von Fachleuten, Instrumenten und Praktiken nicht stattfinden kann, dann muß man, um das eingangs zitierte Urteil auf all seine Voraussetzungen hin zu überprüfen, auch andere mögliche Zubringer von Informationen befragen. Unter diesen sind im vorliegenden Zusammenhange vor allem Diplomaten und Kaufleute nicht ohne Einfluß auf die Bildung von allgemein verbreiteten Vorstellungen geblieben, die Reisen durch Rußland unternahmen und darüber in veröffentlichten Berichten schrieben. Reiseberichte wurden seit dem 16. Jahrhundert viel gelesen. Sie ersetzten die fehlende Möglichkeit, im Zeitalter der Entdeckungen ferne Länder selbst kennenzulernen. Das darin Geschilderte wurde von vielen, die sich (so etwa noch Kant) ein Bild von der Welt machen wollten, als „*wahrhaftige*“ Darstellung dessen, was in der Ferne gesehen und erlebt worden war, neugierig rezipiert und zu eigen gemacht. Durchsucht man die Reisebeschreibungen auf Abschnitte hin, in denen über das geistliche und weltliche, höfische und rustikale Musikleben (meist nur beiläufig und kurz) berichtet wird, dann fällt abermals auf, daß die Reisenden weder unvoreingenommen noch sachkundig richtig ihre Eindrücke wiedergeben. Mehr oder weniger legen sie die Maßstäbe ihres Herkunftslandes an und urteilen in der Regel, ohne verstehen zu wollen oder mittels des Einfühlungsvermögens dem Begegnenden näher zu kommen, das befremdend Andersartige ab aufgrund gewohnter Geschmacksnormen.²⁵ Der später – im 18. Jahrhundert etwa von Herder – gesuchte Zugang zu den Völkern Osteuropas fehlt hierin gänzlich. Weit davon entfernt, das Landleben als einen Quell der Kulturerneuerung verklärend aufzuwerten, die Tanz- und Singfreude zu rühmen, wird das Musikalische zumeist abgelehnt, werden die Sitten als barbarisch, grausam und ungepflegt geschildert. Die eigene Sicherheit, in einer vermeintlich intakten Hochkultur zu leben, ist noch ungebrochen. Noch meint

²⁵ Dazu vgl. auch K. H. Ruffmann, *Das Rußlandbild im England Shakespeares*, Göttingen 1952, S. 142.

man nicht, etwa im russischen Landbewohner einen vergleichsweise freien, natürlich produktiven Menschen achten zu sollen, auf dessen von der Zivilisation unverdorrene Lebensweise man Utopien von Gesellschaftsreform und Kunsterneuerung hätte übertragen können. Fast stets begegneten sich in Gestalt der Reisenden zwei einander ausweichende, fremde Welten, die die Distanz sogar so sehr betonten, daß 1529 in Nürnberg bei Hans Guldenmund nach der Belagerung Wiens durch die Türken ein Flugblatt erscheinen konnte mit der Aufschrift: „*Wir wöllen vnsern Gott bitten / Das er sey vnser Behüter / Vor Thürcken vnd Muscowiter*“.²⁶ Andererseits darf nicht unerwähnt bleiben, daß den Russen „*die Römisch Catholischen oder Papisten . . . gleichsam ein Grewel*“ (A. Olearius, 1663) waren.

Die Reiseberichterstätter des 16. und 17. Jahrhunderts vermerken sowohl all das, was es auf dem Wege nach Moskau zu sehen und zu hören gab, als auch das, was besonders am Reiseziel selbst als einem Fürstensitz an musikalischer Kurzweil fehlt. Ihr Hauptaugenmerk richtete sich auf das Hofzeremoniell im Kreml, auf den Kirchengesang, die Feldmusik und das Musizieren der Spielleute sowie des Volkes. Als Gesandte fürstlicher Herren waren sie es gewöhnt, auf Reisen von Hoftrompetern begleitet zu werden, die auch bei Tisch aufwarteten.²⁷ Von der Grenzempfangsstelle an mußten sie jedoch auf russischem Boden auf dieses hier nur im Krieg genutzte und bis um 1670 auch noch am Zarenhofe als verwerflich profanes Gerät geltende Instrument verzichten.²⁸ Jakob von Ulfeld, dem Gesandten König Friedrichs II. von Dänemark, wurde es im Jahre 1575 gleich nach der Ankunft untersagt, sich weiterhin seiner Trompeter zu bedienen; auch Herzog Johann von Dänemark hatte sich 1602 der Anordnung zu beugen: „*Ihr G. musten nicht die Heerpaucke schlagen, oder Trummeten blasen lassen, Sondern also stille hinein ziehen, Die Russen gaben für, daß solches gebreuchlich in Kriegeßleufften, vnd nicht zu Fried oder freundlichen sachen gehöre*“.²⁹ Statt heraldischen Trompetern einen Auftritt zu gewähren, ließ der Zar die Glocken achtunggebietend läuten.³⁰ Verwundert war man vor allem über das Fehlen von Musik bei Tisch. Niklas von Warkotsch, der Gesandte Kaiser Rudolfs II., berichtet 1593 ebenso wie aus den Jahren 1634/35 Adam Olearius: „*Wenns essens Zeit / wird nicht / als an andern Hoffen gebräuchlich / zur Taffel geblasen / sondern einer läufft für die Küche und Keller / vnd rufft überlaut . . .*“.³¹ Den Reisenden wurde in diesem von der

26 Nach G. v. Rauch, *Studien über das Verhältnis Rußlands zu Europa*, Darmstadt 1964, S. 3, galten die Moskowiter besonders nach dem Livlandkrieg von 1558 als „*alter turca*“. Dazu siehe auch Ph. Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1855, S. 342.

27 Siehe Salmen, *Der fahrende Musiker*, a. a. O., S. 111 ff.

28 Zs. f. Ostforsch. 11 (1962), S. 469.

29 F. v. Adelung, *Kritisch-Literärische Übersicht der Reisenden in Russland bis 1700, deren Berichte bekannt sind*, St. Petersburg u. Leipzig 1846, S. 283; A. F. Büsching, *Magazin für die neue Historie und Geographie*, Halle 1773, S. 265.

30 „*Diese Glocke wird geleutet, wann der Keyser Fest, oder sunderliche Heiligen feyret . . . Auch wenn er frembde Gesandten auffß Schloß krieget, oder lustig ist, so wie sie geleut, (an stat der Heerpaucken vnd Trummeten) zu sonderlichem Frewdenklang*“ (Büsching, 1773, S. 266).

31 v. Adelung, *Kritisch-Literärische Übersicht*, 1846, z. B. S. 301 ff. u. S. 421; Olearius, 1663, S. 250; J. G. Korb, *Tagebuch der Reise nach Russland*, Graz 1968, S. 178.

Geistlichkeit streng überwachten Verzicht auf eine eigene Hofmusik wie auch auf ein geziertes höfisches Tanzen der theokratische Charakter der Herrschaftsform deutlich.³²

Der stets unbegleitete Gesang der Mönche und Priester wurde nicht minder als ein Teil fremden Zeremoniells ohne ergriffene Anteilnahme gehört, so wie man auch die Ikonen als Objekte „ohne sonderliche Kunst und Zierlichkeit“ anschaute.³³ Seit Sigismund Freiherr zu Herbersteins Reisen (nach 1515) bemerkte man neben vielen anderen Details der Gottesdienstpraxis vor allem, daß es kein Orgelspiel gibt, daß das Zusammensingen wenig angenehme Dissonanzen hervorrufe und daß die oft als ungebildet dargestellten Priester „nach ihrer Sprache vnn Arth“ zu singen pflegen, also nicht lateinisch.³⁴ In keinem Bericht werden Proben dieses Gesanges abgedruckt oder so viele Teilmomente des Vollzugs mit der wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Objektivität anschaulich geschildert, daß daraus der Leser eine Vorstellung vom eigenartigen Klang hätte gewinnen können.

Die stereotype Betonung des Andersartigen ist auch in den Schilderungen der Feldmusik üblich, die, als „nach Art ihres Landes“ und „cum ingenti clamore“ ausgeführt, öfters beschrieben wird.³⁵ Bereits Sigismund Freiherr zu Herberstein stellte fest: „Trompeter haben sie viele. Wenn die nach Art ihres Landes alle auf einmal aufblasen, ist es erstaunlich und fremd anzuhören. Sie haben noch eine andere Art Musik, wie eine Schalmey, die nennen sie Szurna. Wenn sie die spielen, blasen sie wohl eine Stunde lang ohne Aufhören und Atemholen. Die Backen aber pflegen sie vorher mit Luft zu füllen; dann ziehen sie, sagt man, den Atem beständig durch die Nase ein, und so gibt die Schalmey ohne Unterlaß ihren Ton“.³⁶ Johann David Wunderer aus Straßburg fand 1589 bemerkenswert: „In schlachten und Zugordnungen gebrauchen sie viel Posaunen, Grumhörner, schalmeyen und ander gebläss, so in Deutschland unbekannt seindt, die sie Szima [wohl Zurna] nennen, darmit sie uf ein halb stundt ohn uffhören mit einem kleinen hellen selzammen Thon die zeichen auss blasen können“.³⁷ Das Mitglied der kaiserlichen Gesandtschaft von 1698/99 Johann Georg Korb läßt in seinem 1700 in Wien erschienenen Bericht mehr noch das subjektive Empfinden zum Ausdruck kommen und damit die Gegensätzlichkeit zwischen den sich begegnenden Bezugssystemen. Korb schreibt: „Die den Russen geläufige Melodie ist durch ihre für das Gehör unangenehme Harmonie eher geeignet, das Herz noch mehr in Traurigkeit zu versetzen als es zu kühner, kriegerischer Tatkraft zu erheben. Eine Totenklage ist es, was sie anstimmen“.³⁸ Was für den einen geeignet war, den Mut und Angriffswillen zu stärken, erschien dem anderen eher als ein Mittel zur Herbeiführung von Unlust und Abspannung.

32 Korb, 1968, S. 192.

33 Olearius, 1656, S. 294; A. v. Meyerberg, *Iter in Moschoviam*, Köln 1663, S. 51.

34 v. Adelung, 1846, S. 265; Büsching, 1773, S. 279 f.; *Ostkirchliche Studien* 10 (1961), S. 156 ff.

35 Giovio, *Historiae sui temporis*, I, 1553, S. 132.

36 S. Freiherr zu Herberstein, *Moscovia*, ND Erlangen 1926, S. 107.

37 v. Adelung, 1846, S. 438; siehe auch Petrejus, 1620, S. 209 und Berry-Crummey, 1968, S. 185.

38 Korb, 1968, S. 174.

Die Sing- und Tanzbräuche des Landvolkes wurden ebenfalls als „*schandloß vnnnd abschewlich*“ bestaunt und für „*züchtige Ohren*“ verworfen.³⁹ Nur in Andeutungen wird zumeist von der Volksmusik berichtet. Man beschreibt die Hochzeitsbräuche mit den „*vielen selzammen Ceremonien solemni ritu begangen . . .*“; das Liedersingen der Frauen sommertags im Freien, welches sie in Schaukeln sitzend „*mit selzamen gestibus*“ begleiten, die Totenklagen oder auch ein Instrument, „*. . . so sie Psaltir nennen, ist fast wie ein Hackbrett, habens auff dem Schoß liegen und greifens mit den Fingern als eine Harfe*“.⁴⁰ Adam Olearius bezeugt auch das Tanzen in der Kirche bei der Hochzeitszeremonie, er gibt Hinweise für das öffentliche Wirken der „*Bierfiedler*“ und Bärenführer, er zeichnet die Umriss einer helmförmigen Gusli auf und bemüht sich somit um die Darstellung eines plastischeren und auch realistischeren Abbildes vom Erlebten.⁴¹

IV.

Was aber selbst in wortreichen Beschreibungen durch die Wenigen, welche die Gelegenheit wahrnahmen, aus dem als fremdartig empfundenen Musikleben Rußlands akustische Eindrücke zu gewinnen, nicht anschaulich genug dargestellt werden konnte, das sollte durch Abbilder deutlicher vor Augen treten. Auch die den Reisebeschreibungen illustrierend beigegebenen Stiche und Schnitte trugen seit dem 16. Jahrhundert dazu bei, Mittel- und Osteuropa einander näher zu bringen, die Neugierde und ein verstehendes Interesse zu wecken für ein fernes und doch so nahes Volk, seine Religion und Sitten. Eines der ältesten Bilddokumente süddeutscher Provenienz dürfte ein Holzschnitt von Erhard Schön sein (29,8 x 19,5 cm).⁴² Dieses Blatt entstand um 1529. Es stellt dar, wie „*die Muscabiter zu felde*“ reiten. Unbekannt ist, woher der Holzschneider in Nürnberg die Informationen für dieses Blatt bezogen hat. Neben Phantasiertem zeigt es auch real Gewesenes, denn die mit der linken Hand geschlagene kleine Pauke war in der moskowitzischen Reiterei tatsächlich in Gebrauch. Bojaren benutzten dieses am Sattel hängende Signalinstrument zum „*Alarm geben*“. Petrus Petrejus bestätigt 1620: „*Auff der einen Seite des Sattels, haben die von Adel eine kleine Kesseldrummel vnd ein Beil darbey hangen*“.⁴³ Im Unterschied zu ungarischen oder deutschen Reitern, die damals bereits „*die grossen Herpaucken*“ (Seb. Virdung, 1511) schlugen, behielt die russische Reiterei die weniger hinderlichen Klein- „*Tympana*“ bei.⁴⁴

39 Siehe Script. rer. Livonicarum Bd. 2, S. 262 sowie E. Harder von Gersdorff, *Die niederen Stände im Moskauer Reich in der Sicht deutscher Rußlandberichte des 16. Jahrhunderts*, in: Zs. f. Ostforsch. 11, (1962), S. 290.

40 Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Litteratur u. Geschichte, hrsg. v. J. C. v. Fichard, 2. Teil, Frankfurt a. M. 1812, S. 209 f.

41 Olearius, 1663, S. 193 u. S. 210 ff.

42 M. Geisberg, *Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Bd. 32, München 1928, Nr. 20; H. Röttinger, *Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön*, Straßburg 1925, Nr. 229; Mende, 1968, Abb. 421 u. S. 120 f.

43 Petrejus, *Historien und Bericht*, 1620, S. 573.

44 Siehe C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1930, S. 85 ff.

Einblick in einen anderen Bereich, nämlich den des liturgischen Singens von Priestern am Altar, gewährte erstmals 1576 ein in Prag bei Michael Peterle gedrucktes koloriertes Flugblatt (40 x 36,5 cm).⁴⁵ Es entstand nach Eindrücken, die das Auftreten einer Gesandtschaft des Zaren Iwan IV. während des 1576 in Regensburg abgehaltenen Reichstages hinterlassen hatte. Der Berichterstatter in Wort und Bild, der möglicherweise Donat Hübschmann hieß, hielt das gesamte Gefolge des Großfürsten für betrachtenswert. Darunter befanden sich auch ein „*Griechisch Münch*“ sowie „*zwe Moscovitter*“, die vor drei (unvollkommen nachgezeichneten) Ikonen einen orthodoxen Gottesdienst zelebrierten. Der Darsteller hielt die ihm ungewohnte Art des Sich-Bekreuzigens und Zu-Boden-Werfens für ebenso mitteilenswert wie den Wechsel von Lektion und Gesang: „*Bißweilen laß einer / vnd sungen zwen / Bald lasen zwen, sung einer denn . . .*“. Kein Instrument erklang, auch kunstvolle „*musica figuralis*“ war nicht zulässig.

Während wir bei diesem Bildbeleg damit rechnen können, daß ein Augen- und Ohrenzeuge lehrhaft berichtet und den Text durch die Illustration glaubwürdig ergänzt, sind bei dem folgenden hier genannten Beispiel alle Zweifel an der Wahrheit des Dargestellten angebracht. Es ist ein Holzschnitt, der als Bildschmuck in die 1579 bei Sigmund Feyerabend in Frankfurt am Main erschienene Ausgabe der *Moscovitischen Chronica* von Sigismund zu Herberstein eingelegt worden war.⁴⁶ Dargestellt ist eine Festtafel mit augenscheinlich türkisch gekleideten Gästen und Dienern, von denen drei eine Tafelmusik ausführen. Da aber weder der Reisebericht (in der deutschen Übersetzung Pantaleons) von einem Empfang bei einem türkischen Herren handelt, noch es wahrscheinlich ist, daß während des 16. Jahrhunderts bereits ausnahmsweise ein solches Musikerensemble in einem russischen Speisesaal auftreten durfte, hat das Bild lediglich den minderen Quellenwert eines Buchschmucks, der nicht dazu diente, Beschriebenes zu veranschaulichen, sondern dieses in eine an exotische Fernen gemahnende Distanz zu rücken. Mangels Vertrautheit des Formschneiders mit den Realitäten in Moskau bezog dieser phantastische Vorstellungen vom Leben am Hofe eines türkischen Herrschers, die in Bezug auf die Türkei gewiß ebenso wenig stimmen, auf den Buchinhalt. Illustrationen dieser Art sind mit dafür verantwortlich zu machen, daß falsche Vorstellungen von fremden Völkern aufkommen können und sich klischeehaft im Gedächtnis von Generationen festsetzen.

Nach eigenen Reiseskizzen von 1635 ließ Adam Olearius einige Szenen aus dem Kurzweil bereitenden Musizieren in seinem Bericht von 1656 in Form von radierten Textillustrationen abdrucken (Abb. 1 und 2).⁴⁷ Er beschreibt den Auftritt von Spielleuten in Ladoga beim Mittagstisch der Gesandtschaft sowie die „*Arth der Tántze bey den Russen*“. Ersteres ist rechts vorn im Bild zu sehen, wo „*zweene*

45 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Sign. HB 24948; Mende, 1968, Abb. 437 u. S. 129 ff.; Th. Schieman, *Russland, Polen und Livland bis ins 17. Jahrhundert*, Bd. 2, Berlin 1887, S. 381; J. F. Baddeley, *Russia, Mongolia, China*, Bd. 2, London 1919, nach S. 194.

46 Dazu siehe Mende, 1968, S. 12 f.

47 Nach der dritten Ausgabe von 1663 in der Univ. Bibl. Kiel, S. 20.

Russen mit einer Lauten und Geigen / den Herren auffwarten“. Sie singen, spielen und tanzen. Während die Instrumente undeutlich dargestellt sind, kommt hingegen das Andersartige der Tanzgepflogenheiten merklich zur Geltung, denn „*die Russen nicht / wie bey den Teutschen üblich / einander bey der Hand herumb führen / sondern jeglicher tanzet vor sich und insonderheit. Es bestehet aber jhr Tantz meist in bewegung der Hände / Füße / Schultern und Hüfften. Sie haben / sonderlich die Weibes Personen / bundgenehete Schuptücher in Händen / welche sie darbey herumbschwemcken / sie aber bleiben fast immer auff einer Stelle“.* Die Beschreibung dieser Merkmale hätte zwar im 17. Jahrhundert auch durchaus noch auf in Deutschland übliche Einzeltänze mit Tüchern, engen Schritten und Bewegung des ganzen Körpers bezogen werden können, indessen war der Gottorfer Hofgelehrte Olearius mit den heimischen Volkstanzpraktiken so wenig vertraut, daß er vermeinte, das in Ladoga Gesehene als andersartig beschreiben zu können.

Der Hinweis auf ein fünftes Bild möge hier belegen, wie man sich von der Repräsentationszwecken dienenden Musik am Zarenhofe eine Vorstellung zu verschaffen suchte zu einer Zeit, als in Moskau bereits erste westliche Einflüsse sichtbar und hörbar geworden waren. Es ist eine lavierte Federzeichnung aus dem Skizzenbuch von Johann Rudolf Storn (7 x 12 cm),⁴⁸ welches dieser „*pictor aulicus*“ 1661/62 als Teilnehmer an einer Gesandtschaft anlegte, die im Auftrage Kaiser Leopolds I. mit dem russischen Großfürsten politische Verhandlungen zu führen hatte. Die Einzelheiten dieser Mission schildert der Gesandte Augustin Freiherr von Meyerberg in dem 1663 erschienenen, nicht illustrierten Bericht *Iter in Moschoviam*. Storn bemühte sich in einer Folge von insgesamt 250 Zeichnungen darum, die Hauptbegebenheiten dieser Mission in möglichst getreuer Wiedergabe des Gesehenen festzuhalten. Zu diesen denkwürdigen und ihn als Künstler fesselnden Ereignissen zählte der festliche Einzug der kaiserlichen Gesandtschaft in die russische Metropole. Ein langer Zug von Strelitzen, Höflingen, Beamten, Bojaren und Fürsten geleitet die Kutsche mit dem Gesandten in die Stadt. Fahnen werden mitgeführt und diese optische Repräsentanz wird offenbar besonders wirkungsvoll ergänzt durch die akustische. Diese wurde vorgestellt und ausgeführt von berittenen deutschen Trompetern, die im Dienste des Zaren standen. Dieser hatte bereits vor Peter dem Großen die traditionelle Abneigung gegen die höfische Trompeterkunst westlicher Provenienz aufgegeben⁴⁹ und Hoftrompeter eingestellt, die nun – so wie anderswo in Europa auch – in Fanfaren und „*groß gedon*“ die Stärke der zentralen großfürstlichen Macht schmetternd kundgaben. Damit wurde schon im 17. Jahrhundert das höfische Zeremoniell an den Westen Europas angeglichen. Allerdings scheint der Zar nicht der erste gewesen zu sein, der dieses gewichtige Zeichen westlicher Hofhaltung entlehnte, denn Adam Olearius berichtet 1634 aus dem Hause eines Bojaren, der im Jahre 1631 in Sachsen gewesen war, daß dieser „*zweene Trompeter*“ im Dienst hatte, „*die er vor der Taffel / sonderlich bey*

48 Nachzeichnung reproduziert nach W. Tomkiewicz, *Weduty polskie z albuma J. R. Storna*, in: *Rocznik Historii Sztuki* 3 (1962), S. 262 ff. sowie Mende, 1968, Abb. 115 u. S. 27.

49 Siehe oben S. 169.



Spielleute beim Mittagstisch der Gesandtschaft in Ladoga



Darstellung einiger Tanzarten der Russen

*Gesundheit trincken / welches er den Teutschen wol abgelernt hatte / lustig auffblasen ließ“.*⁵⁰ Damit war auch für die selbst am Zarenhofe verpönt gewesene Bläsermusik bei Tisch ein Eingang eröffnet worden.

Bei der Zusammenfassung aller Quellen über diese vor 1700 insgesamt nur schwachen Kontakte zwischen Mittel- und Westeuropa sowie Rußland ergibt sich, daß das Verschiedenartige mehr betont wurde als das Gemeinsame, und daß deswegen für produktiv sich in beiden Richtungen auswirkende Vermittlungen von Musik nur wenig Spielraum geboten war. Verlässliche Kenntnisse von russischer Musik waren in Deutschland (sogar bis nach 1800) ebenso selten und schwer zu gewinnen wie die von spanischer oder portugiesischer.⁵¹ Dennoch spielte man sich im folkloristisch getönten Genre in als russisch oder kosakisch geltende Populartöne ein, so wie man sich auch den Bolero ohne authentische Klangvorlagen zurecht-machte. Der eingangs zitierte Schriftsteller Ch. F. D. Schubart urteilte lediglich nach dem Maßstabe des „*leichten Erachtens*“ ohne über die Möglichkeit zu verfügen, die Vielfalt des in Rußland real Vorhandenen kennenzulernen. Nur wenige Reisende, Musiker oder Bildgestalter waren schon vor Herder bereit, tolerant und möglichst offen für alles Erfahrbare auch das Ungewohnte verständnisbereit zu rezipieren. Nur wenige Wissensdurstige beherzigten die Devise Jacob von Sandrarts:⁵²

„*Ein Volck sey wie es will von unsrer Art entfernt,
So wird doch immerzu noch was von ihm gelernet,
Trifft auch sein Wunsch mit unsern Wünschen ein,
So müß auch seine Müh von Gott gesegnet seyn.*“

Idealisierung und skeptischer Realismus bei Mozarts Frauengestalten

von Freimut Friebe, Wiesbaden

In einem 1956 erschienenen Aufsatz über Mozarts Opern spricht der englische Musikforscher Gerald Abraham von einer Gruppe von Frauengestalten, denen die meisten seiner recitativi accompagnati vorbehalten seien, und nennt sie „*noble, deep-feeling women who get caught up in these comic worlds of lascivious aristocrats, rascally servants, and lively maids*“.¹ Dieser Charakterisierung, mit der die Mehrzahl von Mozarts Operngestalten vier Hauptkategorien zugewiesen wird, läßt sich im ganzen gewiß zustimmen; an Beispielen für die so gekennzeichneten Personengruppen fehlt es nicht. Daß sie aber zugleich die Möglichkeit oder sogar

⁵⁰ Olearius, 1663, S. 13.

⁵¹ Dazu siehe W. Salmen, *Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa*, in: Fs. f. B. Szabolcsi, Kassel 1969, S. 371 ff.

⁵² J. v. Sandrat, *Des Königreichs Pohlen Lands- Staats- und Zeit-Beschreibung*, Sultzbach 1687. 1 S. *The Operas*, in: H. C. Robbins Landon / Donald Mitchell (ed.), *The Mozart Companion*, London 1964 (Neuauf.), S. 295.

Notwendigkeit weitergehender Differenzierung nicht ausschließt, scheint der Verfasser selbst an der gleichen Stelle mit der Formulierung „*tragic heroines or heroines taking themselves tragically*“ anzudeuten. Im folgenden soll vornehmlich von den Differenzierungen die Rede sein, die Mozarts Frauengestalten in den fünf seit ihrer Uraufführung ständig gespielten Opern betreffen. Es läßt sich hier eine Entwicklung erkennen, die vom Ideal zunächst zum entgegengesetzten Extrem skeptischer Entidealisierung führt, schließlich aber im wesentlichen doch zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Grundlage der Untersuchung sind zwangsläufig die Libretti Stephanies, da Pontes und Schikaneders, mit denen diese Gestalten vorgezeichnet waren. Zu beachten ist allerdings, daß Mozart – während andere Opernbücher unvollendet liegenblieben – gerade mit ihnen die Höhepunkte seines Operschaffens erreichte und mit großer Wahrscheinlichkeit auch an der dramaturgischen und sprachlichen Gestaltung der Texte aktiv beteiligt war.²

Die Reihe von Mozarts tragischen Heldinnen seines letzten Lebensjahrzehnts wird eröffnet durch die Constanze in der *Entführung*. Ob man sie nun objektiv, subjektiv oder im strengen Sinne überhaupt nicht tragisch nennen mag, sie trägt als Idealgestalt standhafter, leidender und verzeihender Liebe unverkennbar heroische Züge. Zwar kennt sie die Klage um verlorenes Glück und die Bitte um Gnade, nicht aber Todesfurcht oder die geringste Unsicherheit im Festhalten an der Tugend, deren Namen sie trägt. Ihre vor allem seit E. J. Dents *Mozart's Operas* (1913) oft kritisierte Marternarie, mag sie auch allein schon durch die lange instrumentale Einleitung den stilistischen Rahmen des deutschen Singspiels durchbrechen, kennzeichnet als heroische Deklamation absoluter Standhaftigkeit diese Seite ihres Wesens und sollte nicht länger als Gefälligkeitsstück für die Cavalieri und für Constanzes musikalische Gestaltung überflüssig oder sogar störend mißverstanden werden.³

Von besonderem Interesse ist in der *Entführung* ebenso wie in anderen Mozartopern das Verhältnis der Heldin zur männlichen Partnerfigur. Constanzes überlegene Persönlichkeit und menschliche Reife kommen nirgends deutlicher zum Ausdruck als in ihren Beziehungen zu Belmonte. Dieser gehört zwar ganz gewiß nicht zur Kategorie der „*lüsternen Aristokraten*“ Don Giovanni und Almaviva, obwohl er wie der letztere sich zu grundloser Eifersucht hinreißen läßt und die Verzeihung der Partnerin erbitten muß. Als Charakter aber wirkt er neben Constanze oft nur um einige Grade weniger schwächlich als sechs Jahre später Don

2 Schon der 24jährige Mozart setzte bei der Komposition des *Idomeneo* seine Vorstellungen gegenüber dem Librettisten Varesco sehr selbstbewußt durch. Ein Jahr später mußte Stephanie den Text der *Entführung* „*auf ein Haar*“ so einrichten, wie der Komponist es wollte (Brief an Leopold Mozart vom 26. 9. 1781, zit. bei Einstein, *Mozart*, Zürich/Stuttgart 1953, S. 436). Es ist nicht anzunehmen, daß er gegenüber da Ponte und Schikaneder anders verfuhr, wenn auch für die späten Meisteropern konkrete und zuverlässige Nachrichten fehlen. Immerhin wissen wir aus da Pontes Memoiren, daß Mozart im Falle der *Nozze di Figaro* sogar für die Themenwahl verantwortlich war.

3 G. Abraham scheint in seiner vernichtenden Kritik (a. a. O., S. 295/96) hier seinem Landsmann zu folgen. Vgl. E. J. Dent, a. a. O., Neuauflage 1955, S. 77. Wesentlich differenzierter und treffender urteilt über die gleiche Arie H. Kühner in seinem Beitrag *Das Universum der Liebe* zu P. Schaller/H. Kühner, *Mozart. Aspekte*, Olten/Freiburg 1956, S. 255.

Ottavio neben Donna Anna. Wie dieser ist er kein Held oder Mann der Tat, sondern eine empfindsam-lyrische Natur, auch nicht ohne Furchtsamkeit im Augenblick der Gefahr. Seine von Mozart selbst in einem berühmten Brief als Porträtstudie erläuterte Arie „*O wie ängstlich*“ läßt sich durchaus als Gegenstück nicht nur zu Constanzes Marternarie, sondern auch – natürlich unter Wahrung der Grenzen zwischen *parte seria* und *parte buffa* – zu Pedrillos „*Frisch zum Kampfe*“ auffassen. Ohnehin spiegelt sich ja in Blondchen und Pedrillo das Verhältnis zwischen Herr und Herrin auf der komischen Ebene getreulich wider, und zwar nicht nur auf die augenfällige Weise der Eifersuchtsszene im ersten Akt. Auch Blondchen ist ihrem Partner an Mut und Charakterstärke überlegen, allerdings mit dem Unterschied, daß bei ihr die komischen Aspekte im Vordergrund stehen müssen. Die Vorstellung fällt nicht schwer, daß nach der Rückkehr in die Heimat und der Hochzeit mit Pedrillo dieser im Falle irgendwelcher Meinungsverschiedenheiten bei seiner Frau ebenso wenig zu melden haben wird wie der arme Osmin in der Oper selbst.

Nachdem sie im ersten Akt Belmonte seine wenig schöne Eifersucht großmütig, wenn auch nicht ohne vorübergehenden Unwillen („*Constanze, ach vergib! – Du bist es gar nicht wert!*“) verziehen hat, erweist sich Constanze auch gegen Ende der Oper, nach dem Scheitern der Entführung und im Angesicht eines qualvollen Todes, als die überlegene Persönlichkeit. Erst jetzt und dank ihrer Hilfe besteht Belmonte endgültig die ihm auferlegten Charakterprüfungen und wird zum ebenbürtigen Partner. Es ist allein Constanze, die mit ihren tröstenden und ermutigenden Worten das Wunder zustandebringt, den Schwankenden, Zweifelnden und nun Verzweifelten zu beruhigen, aufzurichten und ihm schließlich die eigene Stimmung ergebener, heiterer Todeserwartung mitzuteilen. Nur allmählich gelingt es Belmonte, sich mit der plötzlich entstandenen Lage abzufinden. Zweimal muß Constanze seine erregten Selbstvorwürfe mit ihrem in herrlicher Ruhe dahinfließenden Motiv auf die Worte „*Wonne ist mir dies Gebot*“ unterbrechen, bevor sich beide Stimmen im anschließenden Allegroteil des Duetts zur Terzenseligkeit völlig gleichgestimmter Schicksals-ergebenheit vereinen können. Berühmter noch ist allerdings die oft hervorgehobene Stelle des einleitenden Accompagnatorezitativs, wo sie dem Verzweifelten den Tod als einen Übergang zur Ruhe schildert.⁴ Constanze spricht hier ganz ähnliche Gedanken aus wie ihr Schöpfer selbst nur sechs Jahre später in seinem oft zitierten Brief an den erkrankten Vater vom 4. April 1787. Mozarts musikalische Darstellung Constanzes scheint an dieser Stelle in völlige persönliche Identifizierung mit ihr überzugehen.

4 S. u. a. L. Schiedermaier, *Mozart, sein Leben und seine Werke*, Bonn 1948², S. 257, und H. Goerges, *Mozart und das Phänomen des Todes*, in: Schaller/Kühner, a. a. O., S. 232-33. Das zuvor genannte Motiv Constanzes, dessen erstes Erscheinen durch eine vorangehende zwei Viertelschläge lange Generalpause besonderen Nachdruck erhält, zitiert u. a. H. Abert (neubearb. und erw. Aufl. von O. Jahns *Mozart*, Leipzig⁶ 1923, I, S. 971). Auch textlich – „*Wonne ist mir dies Gebot*“ bzw. „*Mit wonnevollen Blicken verläßt man dann die Welt*“ – nimmt Constanze hier die Stimmung des folgenden Allegroteils vorweg, an der Belmonte zu diesem Zeitpunkt noch nicht teilzunehmen vermag.

Man hat oft und nicht immer überzeugend versucht, Mozarts Operngestalten in einem System von Relationen und Entwicklungslinien unterzubringen.⁵ Will man aber überhaupt mit Gerald Abraham eine Kategorie tragischer Heldinnen feststellen, so ist es nicht zweifelhaft, daß die Gräfin in *Le Nozze di Figaro* hierin Constances unmittelbare Nachfolgerin ist. In Mozarts Gestaltung hat sie mit ihrem Vorbild bei Beaumarchais jedenfalls weniger Gemeinsamkeit als mit Constanze und anderen Mozartschen Frauengestalten, ganz zu schweigen von der Rosina Rossinis, die alles in allem geradezu ein völlig anderer Mensch zu sein scheint. Wie Constanze der unberechtigten Eifersucht ihres Partners ausgesetzt und darüberhinaus unter seiner Untreue leidend, ist sie doch immer wieder zu großmütiger Verzeihung bereit. Die beiden einzigen Arien bzw. Arienteile der Oper in betont langsamem Zeitmaß – „*Porgi amor*“ und „*Dove sono*“ – sind ihr zugewiesen und schaffen mit ihrer innerhalb dieser musikalischen Komödie doppelt bedeutsamen ernststen Schönheit⁶ den Kern eines idealen Charakterbildes vornehmer Gesinnung und trotz vieler Täuschungen und Enttäuschungen beständiger Liebe. Der Abstand zwischen beiden Partnern ist in *Le Nozze* sogar weit größer und vor allem weniger überbrückbar als in der früheren Oper. Belmonte ist fähig, seine Eifersucht zu überwinden und sich am Ende der Handlung mit Constances Hilfe zu ihr auf eine höhere Stufe der Persönlichkeitsentwicklung aufzuschwingen. Demgegenüber darf die Gräfin, deren wacher Verstand die weit schlimmeren Fehler ihres Gatten klar erkennt, kaum auf irgendeine Besserung hoffen.⁷ Entsprechend heftiger ist so auch der Ausbruch ihres Unwillens und verletzten Stolzes, der ebenso wie in der Eifersuchtsszene der *Entführung* zwischen Belmonte und Constanze der ersten Versöhnung des Grafenpaares am Ende des zweiten Aktes vorangeht. Obwohl an sich ein Muster an Selbstlosigkeit und Vergebungsbereitschaft, nimmt auch die Gräfin nicht jede Beleidigung nur in Milde und Güte hin: Wenige Takte genügen Mozart, um ihrem Charakterporträt diese für die menschliche Glaubhaftigkeit der dargestellten Person nicht unwichtige Farbe einzufügen.⁸

So gut sich Graf und Gräfin Almaviva in die eingangs zitierten Personenkategorien einordnen lassen, so wenig sind Figaro und Susanna mit den Begriffen „*rascally servants and lively maids*“ zu fassen. Natürlich sind sie dies auch: Figaro ist nie um eine Ausrede oder Lüge verlegen und entwickelt sofort eine rege, mehr störende als

5 Ein besonders umfassender und komplizierter derartiger Versuch findet sich bei J. u. B. Massin, *W. A. Mozart*, Paris 1959, S. 907.

6 Auf die weitgehende Übereinstimmung zwischen der Arie „*Dove sono*“ und dem „*Agnus Dei*“ aus der Krönungsmesse verweist u. a. H. Kühner (a. a. O., S. 262). S. auch W. Osthoff (Fs. Ost.) u. Chr. H. Mahling (Moz. Jb. 1968-70).

7 Susanna gegenüber zählt sie ihn illusionslos zu den „*moderni mariti: per sistema infedeli, per genio capricciosi, e per orgoglio poi, tutti gelosi*“. Alle Textzitate aus den hier berücksichtigten italienischen Opern Mozarts nach L. da Ponte, *Tre libretti per Mozart*, hrsg. von P. Lecaldano, Rizzoli (Mailand) 1956; s. hier S. 87.

8 Vgl. u. a. die folgende Stelle: „*Rosina! – Crudele! Più quella non sono, ma il misero oggetto*“ usw. (S. 115). Die wenig später im Versöhnungsterzett (mit Susanna) ausgesprochenen Hoffnungen – „*da questo momento quest'alma a conoscermi apprender potrà*“ (S. 117) – sind, wie der weitere Verlauf der Handlung zeigt, unbegründet.

nützliche Betriebsamkeit⁹ mit den typischen Mitteln der traditionellen Intrigen- und Verwechslungskomödie, während Susanna ihrerseits die Schlagfertigkeit und komödiantische Spielfreudigkeit aller ihrer Vorgängerinnen im Zofenfach in sich zu vereinigen scheint. Den theaterähnlichen Effekt ihres überraschenden Erscheinens im Finale des zweiten Aktes – „*Signore! Cos'è quel stupore?*“ (S. 112) – spielt sie ebenso genießerisch aus wie später Despina ihre Auftritte als Medikus und Notar: zwischen deren konventioneller Zofenweisheit eines „*senza arrossire saper mentire*“ (S. 362) aber und Susannas „*Scusatemi se mento voi che intendete amor*“ (S. 138) liegt eine tiefe Kluft.

Die zuletzt zitierten Worte Susannas, ein Aparte an die Zuhörer, fallen am Schluß ihres Duettts mit dem Grafen zu Beginn des dritten Aktes. Sie beziehen sich also auf das unter der Verantwortung der Gräfin zum Schein angebotene Stelldichein. Nicht darum geht es, jemand Geld abzulisten oder gar durch Heirat von der Magd zur Herrin aufzusteigen, sondern um eine rein defensive Intrige, die zugleich der Gräfin helfen und Susannas höchst legitime eigene Interessen sichern soll. Es ist nach herkömmlichen Begriffen für eine Kammerzofe schon mehr als ungewöhnlich, unter diesen Umständen über die eigene Unaufrichtigkeit noch Unruhe zu empfinden, eine Unruhe, die nicht nur an dieser Stelle zum Ausdruck kommt. Der Mittelteil des gleichen Duettts enthält jenes komische Frage- und Antwortspiel, dessen Erfindung wohl Mozart allein zugeschrieben werden muß. Zweimal setzt Susanna, die bis dahin alle mißtrauischen Fragen und Einwände des Grafen brillant pariert hat, den Erfolg des ganzen Unternehmens aufs Spiel. Nicht Unachtsamkeit, sondern ihre natürliche Wahrhaftigkeit ist der Grund für diese „falschen“ Antworten, die tatsächlich eben die richtigen, wahrheitsgemäßen sind.¹⁰

Es ist dieser idealisierende – so überraschend es auf den ersten Blick anmutet – Zug unbedingter Wahrheitsliebe, der Susanna auch gegenüber Figaro zur interessanteren und für ihre Zeit und für uns moderneren Gestalt macht. Da Ponte, der die zeitkritischen Tiraden der Titelfigur in der Vorlage nicht nur aus Gründen politischer Opportunität streichen mußte, hat diese Anregung von Beaumarchais und damit letztlich aus dem sentimental-moralisierenden französischen Theater der

9 S. Levarie (*Mozart's Nozze di Figaro. A Critical Analysis*, Chicago 1952, S. 18) zieht aus seiner Untersuchung der musikalischen Struktur des Duettino Susanna-Figaro (Nr. 1) den Schluß: „*It is always Figaro who somewhat awkwardly brings about difficult situations which Susanna adroitly resolves.*“ An einer späteren Stelle bekräftigt er diese Ansicht: „*Figaro's wit and mental scope are far more limited than Susanna's*“ (S. 255).

10 „*Dunque verrai? – No!*“ bzw. „*Non mancherai? – Sì!*“ (S. 464). A. Einstein (a. a. O., S. 488) scheint Susanna hier sogar Freudsche Psychoanalyse vorwegzunehmen. Es ist allerdings nicht zu übersehen, daß diese Interpretation nicht durchweg geteilt wird. Als Beispiel sei wiederum G. Abraham angeführt: „*. . . it is quite clear that, however faithful to Figaro, she enjoys the attentions of her master . . . encouraging him . . .*“ (a. a. O., S. 307). Will man beide Deutungen gelten lassen, so müßte man wohl sagen, daß es sich bei der ersten falschen Antwort um ein „Freudsches Versprechen“, bei der zweiten dagegen um ein bewußtes Spiel mit dem Grafen handelt. So auch Levarie, a. a. O., S. 127/28; vgl. auch R. B. Moberly, *Three Mozart Operas*, London 1967, S. 105-06 u. 117. – Eine etwas andere Form des Versprechens unterläuft Susanna übrigens im Finale des vierten Aktes, als sie, in der Rolle der Gräfin, vorübergehend „vergißt“, ihre Stimme zu verstellen. Figaro erhält damit die Gelegenheit, sie trotz ihrer Verkleidung zu erkennen. Ob es sich auch hier um einen spontanen Durchbruch ihrer natürlichen Wahrhaftigkeit handelt, bleibe dahingestellt; die Bühnenanweisung lautet nur „*si dimentica di alterar la voce*“ (S. 184).

vorrevolutionären Jahrzehnte übernommen.¹¹ Susanna als Person niederen Standes stellt an sich selbst höhere moralische Ansprüche als der sozial weit über ihr stehende Graf: Dies ist allerdings neu, auch bei Mozart einmalig und verdient, mit wenigstens dem gleichen Recht revolutionär genannt zu werden wie Figaros oft bemühtes „*Se vuol ballare*“. Und mit vielleicht noch größerer Deutlichkeit als die in diesem Zusammenhang meist herangezogene und berühmtere Gartenarie des vierten Aktes zeigt dieses Duett, wie weit sich die Zofe Susanna von den traditionellen Beschränkungen und Konventionen ihres Standes und Rollenfaches gelöst hat.¹² Selbst die kräftigen Ohrfeigen, mit denen sie zweimal während der Oper ihren vermeintlich untreu gewordenen Figaro traktiert, sind in diesem Licht gesehen nicht nur konventionelle Situationskomik, sondern daneben Ausdruck eines Wesens, dem Betrug und Unwahrhaftigkeit in jeder Form zutiefst zuwider sind. Susannas „*Scusatemi se mento*“ nimmt bereits die Wahrheitsliebe Paminas vorweg, wenn auch für den hohen Stil der Märchenprinzessin – „*Mein Kind, was werden wir nun sprechen? – Die Wahrheit, die Wahrheit*“ – in ihrer Soubrettenrolle kein Platz ist.

Im *Don Giovanni* ist die Kategorie der tragischen Heldinnen mit Donna Anna und Donna Elvira gleich zweimal vertreten. Das Verhältnis der ersteren zu Don

11 Die entsprechenden Stellen im *Mariage de Figaro* lauten: „*Suzanne: Tu vas exagérer: dis ta bonne vérité! – Figaro: Ma vérité la plus vraie! – Fi donc, vilain! en a-t-on plusieurs? – Oh! que oui . . .*“ bzw. „*Figaro: Ta bonne vérité? – Suzanne: Je ne suis pas comme vous autres savants, moi! je n'en ai qu'une.*“ (zit. nach Beaumarchais, *Théâtre*, hrsg. von M. Rat, Paris 1964, S. 287 bzw. 288). Auf Lüge und Verstellung verstehen sich Susannas Meinung nach am besten die Damen der großen Welt: „*. . . c'est là que j'ai vu combien l'usage du grand monde donne d'aisance aux dames comme il faut pour mentir sans qu'il y paraisse*“ (zur Gräfin, S. 250). Beaumarchais zeigt auch deutlicher als da Ponte, daß Susanna Figaro an Klugheit nicht weniger als an Wahrheitsliebe überlegen ist. „*Que les gens d'esprit sont bêtes*“ ist ihr Kommentar, als Figaro zunächst nicht glauben will, daß die vom Grafen versprochene Mitgift ein Lockmittel, nicht aber die Belohnung für seine Dienste ist (S. 136). Figaro selbst, der sonst von seiner eigenen Klugheit recht eingenommene „*homme aux expédients*“, gibt sich geschlagen, als er in der Gartenszene von Susanna erfährt, auf welcher genialen Weise der Graf überlistet worden ist (vgl. S. 325).

12 Eine Interpretation der Vorlage im Sinne der *commedia dell'arte* gibt Blom, *Mozart's Figaro. The Literary Ancestry*, in: *Musical Quarterly*, Oct. 1927, auch abgedruckt in *Classics Major and Minor*, London 1958, S. 9 ff. Auch hierbei zeigt sich der Abstand zwischen Beaumarchais und da Ponte/Mozart: Was für Beaumarchais noch einleuchtend ist, müßte, auf *Le Nozze* angewendet, gezwungen bzw. belanglos erscheinen. Für Einstein (a. a. O., S. 486) erfährt das französische Stück eine „*Transfiguration*“; P. Lecaldano nimmt dieses Wort auf und bemerkt ergänzend, da Pontes Gestalten seien „*. . . non più simboli sociali e lontani anche da una cristallizzazione nelle maschere tradizionali dell'opera buffa . . .*“ (a. a. O., S. 37). Er verweist auf die detaillierte Gegenüberstellung von Komödie und Libretto durch A. Marchesan (*Della vita e delle opere di Lorenzo da Ponte . . .*, Treviso 1900, S. 218-29). – Vielleicht sollte man mit dem Begriff des Revolutionären bei der Interpretation der *Nozze* zurückhaltender umgehen als es bisweilen geschieht. Da Ponte war seiner ganzen Persönlichkeit nach viel eher dafür prädestiniert, eine politisch brisante Vorlage zu entschärfen, als selbst solche Stücke zu schreiben. Über die vermutliche Einstellung Mozarts äußert sich G. de St. Foix wie folgt: „*On sent très nettement aussi que tout ce que l'oeuvre de Beaumarchais comporte de politique, de social, n'intéresse pas plus Mozart que da Ponte . . .*“ (W. A. Mozart, *Sa vie musicale et son oeuvre*, Paris 1939, Bd. IV, S. 158). Gegenüber der Interpretation Levaries, der (a. a. O., S. 67/8) selbst aus einem Stück wie dem Bauernchor „*Giovani liete*“ (Nr. 8) noch das Grollen der französischen Revolution herauszuhören glaubt, erscheint eine Position wie die Paul Nettls entschieden vorzuziehen: Für ihn besteht das eigentlich Revolutionäre der *Nozze* in dem musikgeschichtlichen „*Schritt von der opera buffa zur modernen Oper.*“ (W. A. Mozart, Hamburg 1955, S. 99).

Giovanni ist seit E. Th. A. Hoffmann bis in unsere Zeit immer wieder der Gegenstand mehr oder weniger abenteuerlicher Mutmaßungen gewesen, die angesichts der dramatisch etwas farblosen Gestalt Don Ottavios zwar verständlich erscheinen, im übrigen aber weder an da Pontes Text noch an Mozarts Musik auch nur einigermaßen sicher belegbar sind. Sicher ist nur, daß sie gleich zu Beginn der Oper in der unmittelbaren Gegenüberstellung Don Giovanni auf jener Ebene des Heroischen gleichrangig begegnet, die Donna Elvira erst am Ende der Handlung, im Finale der Bankettszene, endgültig erreicht.

Daneben aber enthält diese Oper in Zerlina erstmals eine Illustration des Hamletschen „*Frailty, thy name is woman!*“ Ihr „*Presto non son più forte*“ (S. 219) im Duett mit Don Giovanni wird drei Jahre später sein Echo in Fiordiligis „*Ah non son, non son più forte*“ (S. 395) finden. Das Eifersuchtsmotiv, das in der *Entführung* und in *Le Nozze* eine so wichtige Rolle spielt, tritt zwar dieses Mal nur in der Nebenhandlung auf; dennoch ist es bemerkenswert, daß Zerlina nicht mehr wie alle bisherigen Frauengestalten Treue und Standhaftigkeit verkörpert, sondern ihrerseits zumindest vorübergehend untreu wird und auf die Verzeihung ihres Partners angewiesen ist. Freilich kann Masetto ihr nicht lange böse sein und kommentiert die Versöhnung mit der philosophischen Bemerkung: „*siamo pure i deboli di testa*“ (S. 234). Gegenüber dem Grafenpaar in *Le Nozze* sind die Rollen vertauscht: Dort war es die Gräfin, die in der gleichen Situation ganz entsprechend philosophierte: „*Ah, quanto, Susanna, son dolce di core!*“ (S. 117).

In der Tat, Zerlina ist nur ein Bauernmädchen und hat es immerhin mit einem Verführer zu tun, dem auch die vornehme Donna Elvira und, Leporello zufolge, eine ganze Anzahl weiterer Damen adligen Standes nicht widerstanden haben. Aber auch Susanna ist, über einen weit längeren Zeitraum, den Werbungen eines eroberungsfreudigen und keineswegs unattraktiven Aristokraten ausgesetzt, von dem sie noch dazu samt Figaro weitgehend abhängig ist. Trotzdem zögert sie nicht, ihn zurückzuweisen und ihm sogar bei passender Gelegenheit mit lobenswerter, aber wenig weltkluger Deutlichkeit die Meinung zu sagen.¹³

Bedenklicher ist, daß Zerlinas anfängliches Zaudern nur zum Teil durch den Gedanken an Masetto und in wenigstens gleichem Maße durch die Furcht motiviert ist, von Don Giovanni sitzengelassen zu werden.¹⁴ Sie läßt sich vornehmlich von der praktisch-realistischen Erwägung leiten, ob sie nicht am Ende bei der Sache den Schaden haben könnte. Damit entfernt sie sich in dem gleichen Maße von Susanna, wie sie sich der Despina in *Così fan tutte* nähert. Basilios „*Così fan tutte le belle*“ (S. 78), das sich in *Le Nozze* angesichts des tatsächlichen Verhaltens der beiden weiblichen Hauptgestalten als verleumderische Selbstentlarvung eines skrupellosen Intriganten erweist, findet, wenn auch unter mildernden Umständen, an Zerlina seine erste Bestätigung und Rechtfertigung.

13 „*Sortite, vil ministro dell'altrui sfrenatezza*“ ruft sie Basilio im Beisein des hinter einem Sessel versteckten Grafen zu, als er sich ihr mit den Liebesanträgen seines Herrn zu nähern versucht (S. 73).

14 Vgl. S. 217: „*Ah . . non vorrei . . ingannata restar. Io so che di rado colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.*“ Im folgenden Duett tritt dieser Beweggrund erneut auf: „*Felice, è ver, sarei, ma può burlarmi ancor*“ (S. 218).

Keine solchen Umstände aber sprechen zugunsten Dorabellas und Fiordiligis in Mozarts nächster Oper. Die angeblich allgemeine Untugend weiblicher Untreue greift nun auf die Hauptrollen und die höheren Stände über und geht weit über die Verfehlungen hinaus, die Zerlina mehr passiv als willentlich begeht. Die von Constanze oder der Gräfin Almaviva verkörperten Ideale und die Gutgläubigkeit der verliebten Männer werden systematisch ad absurdum geführt. Gleich zu Beginn des Werkes ist so ausgiebig von *costanza* und *fedeltà* die Rede wie nirgends sonst bei Mozart: Die beiden Damen werden zu wahren Mustern an Schönheit, Treue und Beständigkeit emporidealisiert, damit ihr späteres Verhalten die philosophische Weisheit Don Alfonsos umso eindrucksvoller bestätigt: „*Ma l'altre che faran, se ciò far queste?*“¹⁵ Die skeptische Quintessenz seiner Frauenkenntnis, die dem Werk den Namen gibt, hat die Unwiderlegbarkeit eines demonstrierten Lehrsatzes, während die gleichen Worte in *Le Nozze* – Basilios „*Così fan tutte le belle*“ – als verleumderische Behauptung einer unseriösen und verächtlichen Nebengestalt keinerlei Gewicht besaßen. Eine Zeitlang darf sich zwar einer der beiden Liebhaber Hoffnungen machen, seine ideale Vorstellung von der Geliebten bestätigt zu sehen, doch auch Fiordiligi, die den heroischen Anspruch unerschütterlicher Treue sehr ernst nimmt und beinahe bis zum Schluß durchhält, wird schließlich müde und gibt dem Drängen des Verführers mit fast den gleichen Worten nach wie Zerlina: „*Ah, non son, non son più forte . . .*“ (S. 395). Und wie im *Don Giovanni* folgt auch hier dem Gegeneinander von Werbung und nachlassendem Widerstand der Zwiegesang des nun miteinander einigen neuen Liebespaares.

Anzeichen dafür, daß auch Fiordiligis Treue nicht unbedingt zuverlässig ist, finden sich bereits früher. So ist ihre Arie „*Come scoglio*“ als heroisches Bekenntnis zu Treue und Festigkeit textlich wie teilweise auch musikalisch – etwa durch die ähnliche Instrumentation und die ‚heroischen‘ Intervallsprünge und Koloraturen in der Solostimme – ein Gegenstück zu Constanzes Marternarie; gerade der Vergleich dieser beiden Arien aber zeigt deutlich den Abstand zwischen der echten und der falschen Heldin. Allein von der dramatischen Situation her erscheint Constanzes heroisches Pathos durchaus angemessen, während Fiordiligis Deklamationen ebenso übertrieben wirken wie wenige Nummern zuvor die Verzweiflungsausbrüche ihrer Schwester. Und mag die Marternarie nun zu lang und zu stark mit Virtuosität belastet sein oder nicht, so fehlen der Musik hier doch gewiß völlig jene parodistischen Züge, die man aus „*Come scoglio*“ immer wieder und wohl nicht zu Unrecht herausgehört hat.¹⁶ Mozart nimmt die Gefühle Constanzes ernst; über die Fiordiligis lächelt er – zwar nicht immer, aber eben in dieser Arie. Vom Ausdruck echter heroischer Gesinnung in der früheren Oper ist allein die subjektive heroische Attitüde geblieben, die nicht mehr Bewunderung für höchste Tugenden und Ideale

15 Siehe S. 398. Die betrogenen Liebhaber äußern hier die Absicht, sich nach anderen Bräuten umzusehen. Don Alfonso bereitet seine Schlußfolgerung „*Così fan tutte*“ vor.

16 S. z. B. Abert (a. a. O., II, S. 662) und Schiedermaier (a. a. O., S. 385). Das Mittel der Ironie ist natürlich durch da Pontes Text reichlich vorgegeben, am handgreiflichsten im Finale der Oper: Hier kehren Ferrando und Guglielmo in ihrer wahren Gestalt zurück zu den „*fidissime amanti . . . per dar premio alla lor fedeltà*“ (S. 407).

wecken möchte, sondern an das kritische Unterscheidungsvermögen des Zuhörers zwischen Schein und Wirklichkeit appelliert.

Erwähnenswert ist, daß die Bekehrung der beiden irregeleiteten Idealisten zur wahren Erkenntnis des „*Così fan tutte*“ unter der Regie des Philosophen Alfonso und der philosophierenden Zofe Despina und im Namen der Philosophie und der Vernunft erfolgt.¹⁷ Freilich verbinden sich mit diesen Begriffen andere als die damals nicht nur geistesgeschichtlich, sondern auch politisch aktuell gewordenen Vorstellungen der Aufklärung. Nicht um Humanitäts- und Freiheitsideale geht es hier, deren Spuren in allen übrigen Opern Mozarts von der *Entführung* bis zur *Zauberflöte* mehr oder weniger deutlich zu erkennen sind, sondern um weit in die Vergangenheit zurückreichende und eher volkstümliche traditionelle Komödien- oder Spruchweisheit, die sich im 18. Jahrhundert um die Typen und immer wiederkehrenden Handlungselemente der *opera buffa* verdichtet hatte. Mozarts drittletzte Oper ist in dieser theater- und geistesgeschichtlichen Hinsicht neben dem *Titus* wohl sein am wenigsten aktuelles, geschweige denn vorwärtsweisendes Bühnenwerk der Wiener Jahre.¹⁸

Im 19. Jahrhundert erschien *Così fan tutte* vielen Mozartfreunden dieser strenger urteilenden oder empfindsameren Zeit als zu ungalant oder gar moralisch bedenklich, um in der ursprünglichen Form aufgeführt werden zu können. Man glaubte, die beiden ferraresischen Schwestern und Mozart selbst durch eine Neufassung des Librettos rehabilitieren zu müssen, in der Dorabella und Fiordiligi mit Despinas Hilfe die List Alfonsos durchschauen und nur zum Schein mitspielen, so daß am Schluß die beiden Liebhaber die Beschämten sind.¹⁹ Dieser heute belächelte Akt der Ehrenrettung wird vielleicht etwas verständlicher, wenn man bedenkt, daß die in dieser Oper demonstrierte Theorie des „*Così fan tutte*“ tatsächlich in fast

17 Vgl. Don Alfonsos „*in ogni cosa ci vuol filosofia*“ (S. 398) und die Worte des Schlußterzettts „*fortunato l'uom che . . . da ragion guidar si fa*“ (S. 413).

18 Auf den Abstand zwischen der konventionellen Zofenfigur Despina und der dem Rollentypus weitgehend erwachsenen Susanna wurde bereits hingewiesen. B. Paumgartner (*Mozart*, Zürich 1940, S. 527) erkennt an *Così fan tutte* „alle Merkmale einer für Mozart längst erledigten Gattung“; Abert erscheint das Libretto in seiner bewußten Beschränkung auf das Komische weniger modern als das der *Finta Giardiniera* von 1775 (a. a. O., II, S. 646). – „ . . . I do not think I ever opened a book in my life which had not something to say upon woman's inconstancy. Songs and proverbs all talk of woman's fickleness“, so äußert sich ein Captain Harville in Jane Austen's Roman *Persuasion* (1818), zit. nach der Ausgabe der Nelson Classics, S. 251. Als Beispiel eines solchen Liedes sei das französische *Cécilia* genannt. Auf die Frage „*Que disent les oiseaux des bois?*“ folgt hier die skeptische Antwort „*Que les femmes ne valent rien, et les hommes encor bien moins*“, worin Despinas Alfonsos Frauenkenntnis ergänzendes Urteil über die Männer gleich mit enthalten ist („ . . . *uno val l'altro, perché nessun val nulla*“, S. 327). Im Lied allerdings folgt die versöhnliche Schlußzeile „*Pour les fill's, ils en dis'nt du bien*“. S. Champfleury/Wekerlin, *Chansons populaires des provinces de France*, Paris 1860, S. 212.

19 Spuren dieser ablehnenden Haltung zumindest gegenüber dem Libretto gibt es noch heute. So scheint G. Abraham (a. a. O., S. 314) der Ansicht zu sein, Mozart habe diese Oper nur widerwillig und in großer Eile komponiert. Wie er von „*puppets*“, so spricht H. Kühner (a. a. O., S. 271/72) von „*Marionetten*“ und meint, Mozart habe in dieser Oper „*einzig für sein musikalisches Genie, nicht aber für sein Menschentum*“ Zeugnis abgelegt. Demgegenüber wird man sich doch lieber an die überzeugenden Ausführungen Einsteins (S. 499-503) halten, auch wenn man nicht unbedingt P. Lecaldano folgen will, der im Schluß des Werkes als „*commosso messaggio d'umanità*“ ein „*amateci così come siamo*“ herauszuhören glaubt (a. a. O., S. 46).

völligem Widerspruch zu Mozarts Praxis in seinen vorhergehenden Werken steht. Abgesehen von Zerlina als einziger Ausnahme waren deren Frauengestalten von Constanze und Blondchen bis zu Donna Anna und Donna Elvira durchweg entweder „edle, tief empfindende tragische Heldinnen“ oder aber bei aller Zofenmunterkeit doch viel mehr durch Mut, Klugheit und Treue ausgezeichnete als mit irgendwelchen schlimmeren weiblichen Schwächen behaftete Geschöpfe gewesen. Es erscheint verzeihlich, daß man dem Schöpfer einer Gräfin Almaviva die an Zynismus grenzende Skepsis Don Alfonsos nicht zutrauen mochte, wobei es sicher auch eine Rolle spielte, daß damals ein ganz bestimmtes Mozartbild herrschte und Mensch, Künstler und Werk oft enger zusammengesehen oder sogar gleichgesetzt wurden, als es später üblich geworden ist.²⁰

Bestärkt aber fühlte man sich zweifellos auch dadurch, daß *Così fan tutte* ja nicht das letzte Wort des Opernkomponisten Mozart zu dem dort sozusagen exemplarisch behandelten Thema geblieben war. Zwar bietet die *Zauberflöte* in dieser Hinsicht auf den ersten Blick ein nicht gerade ermutigendes Bild. Da gibt es die negative Idealgestalt der Königin der Nacht, vor allem aber die zumindest für heutige Begriffe eher antifeministischen Weisheitslehren Sarastros und seiner Priester.²¹ Auch bei einem Vergleich des Prinzenpaares scheint der standhafte Tamino zunächst an Charakterstärke überlegen, während Pamina der Verzweiflung erliegt und durch das Eingreifen der drei Knaben vor dem Selbstmord bewahrt werden muß.

Dagegen aber steht die im Duett Pamina-Papageno bereits angekündigte Schlußapotheose des Paares: „*Ihr Götter, welch ein Augenblick, gewähret ist uns Isis Glück!*“ Nicht nur durch ihren Einschlag des Orientalisch-Märchenhaften stehen Mozarts erste und letzte Wiener Oper ja in einer engen Beziehung zueinander. Da ist die oft beschworene innere Verwandtschaft der beiden *g moll*-Arien Constanzes und Paminas, oder die Leidenschaft der Rachsucht, schon von Constanze in der Einleitung zum Schlußvaudeville als besonders „häßlich“ verurteilt, von der Königin der Nacht verkörpert und zunächst vom Sprecher und dann von Sarastro selbst aus seinem Herrschaftsbereich verbannt. Bassa Selim ist, wenn nicht der Vorläufer Sarastros, so doch gewiß der erste legitime Bewohner der heiligen Hallen seines Weisheitstempels; sein Palast und Serail sind nicht weniger als dieser Stätten menschlicher Prüfung für alle Beteiligten. Vor allem aber wird deutlich, daß die Reihe von Mozarts Frauengestalten, nachdem sie im Lauf der Zeit mit Constanze

20 Die Zeit, da man sehr bestimmte und exklusive Vorstellungen von Mozarts wahrer Persönlichkeit hatte, scheint wenigstens zunächst vorüber zu sein. Vgl. hierzu H. Kühner (a. a. O., S. 258) oder die Ausführungen Fr. Blumes am Schluß seines Mozartartikels in MGG: „... die Summe des Paradoxen erscheint als Ganzes. Die Gegenwart vermag Mozart nicht mehr unter einer einigenden Formel zu begreifen.“

21 Vgl. Sarastro: „*Ein Mann muß eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten.*“ Auch seine Priester haben keine besondere Meinung von den Frauen, wenn sie sich auch nicht so frivol geben wie Don Alfonso: „*Ein Weib tut wenig, plaudert viel*“ – was als Kommentar zu den drei Damen durchaus passen würde – oder „*Bewahret euch vor Weibertücken, dies ist des Bundes erste Pflicht.*“ R. B. Moberly (a. a. O., S. 231) bezeichnet diese Frauenfeindlichkeit mit Recht als freimaurerisch, sieht aber zugleich und weniger überzeugend einen biographischen Bezug zu Constanze.

und Dorabella, Susanna und Despina teilweise extreme Gegensätze erreicht hat, nun zum Ausgangspunkt der Wiener Jahre, zum ernststen Pathos und den hohen Idealen der *Entführung* zurückkehrt. Die Prüfungen, die Constanze und Belmonte zu bestehen hatten, sind in der *Zauberflöte* durch Prüfungstempel und Feuer- und Wasserprobe augenfällig symbolisiert. Die Todesgedanken Constanzes werden mehrfach, zuletzt in der Geharnischtenszene wiederaufgenommen, über deren ganze Länge sich die in dem früheren Werk nur angedeutete Stimmung religiöser Weihe entfaltet. Höhepunkt und Abschluß des sie betreffenden Teils der Handlung aber ist in beiden Opern – und auch bei Mozart nur in diesen²² – die Begegnung der Liebenden in der gleichgestimmten, jubelnden Feierlichkeit eines Duetts, das die Empfindungen der Liebe und der Todesnähe in sich vereinigt. Die im Verlauf der Handlung nicht ohne Anstrengungen erreichte höchste Stufe seelischer Entfaltung und menschlicher Vollkommenheit wird nun endlich gemeinsam behauptet. Auf die exemplarische Lektion des „*Così fan tutte*“ oder, wie Don Alfonsos Verbündete und Geistesverwandte Despina sinngemäß hinzufügt, „*tutti*“, folgt in der *Zauberflöte* die gegenüber der entsprechenden Szene in der *Entführung* ebenfalls zu allgemeinerer Bedeutung erhobene Apotheose der Liebe und der Liebenden in den Gestalten Taminos und Paminas. Neben amüsantester, rein pragmatischer terre-à-terre „Philosophie“ steht in gleich vollendeter musikalischer Gestaltung die erhabenste Idealität – gewiß eines der besten Beispiele Mozartscher Universalität nicht nur im Umgang mit allen zu seiner Zeit üblichen Formen ernster und unterhaltender Musik, sondern auch innerhalb der Grenzen einer einzelnen Gattung.

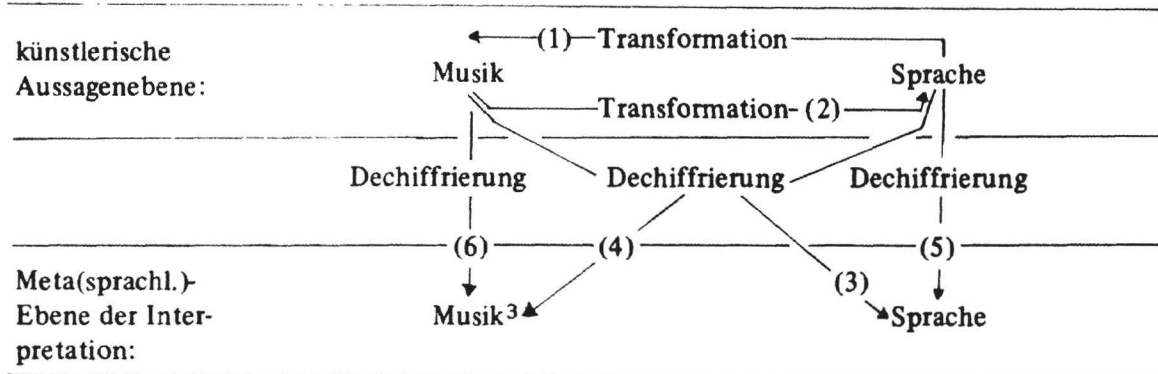
22 Lediglich Dent scheint diese Beziehung bisher aufgefallen zu sein: „*The situation of Belmonte and Constanze at this point [d. h. kurz vor dem Ende des dritten Aktes] is not unlike that of Tamino and Pamina before they pass through the fire and water, with this difference: that Belmonte and Constanze are supposed to be real people in a story that might conceivably be true, while Tamino and Pamina are never anything but characters in a mystical allegory . . .* (a. a. O., S. 80-81). Es ist nur schade, daß er gerade dem Schlußteil des Duetts Belmonte-Constanze jede Wahrheit der Empfindung abspricht. Der stimmliche Glanz dieses Allegro, der ihm als bloße Virtuosität und Künstlichkeit erscheint, ist doch hier nicht Selbstzweck, sondern adäquater Ausdruck einer fast ekstatischen Hochstimmung. Es ändert nichts an der künstlerischen Gültigkeit der früheren Komposition, daß der späte Mozart in der *Zauberflöte* die gleichen Empfindungen auf andere Weise und mit teilweise einfacheren Mitteln gestaltet.

Zum Problem der Vermittlung Sprache – Musik

Versuch eines systematischen Problemaufrisses mit den sich daraus ergebenden Ansätzen zur Lösung

von Christoph Hubig, Berlin

Der absichtlich so weitgefaßte Begriff der *Vermittlung* Sprache – Musik kann zweierlei bedeuten: „Transformation“: Die „Aussage“ (hier aporetisch)¹ des einen Systems (Musik oder Sprache) wird in die Aussage des anderen Systems überführt, übersetzt. „Dechiffrierung“: Die „Aussage“ des einen Systems wird interpretiert, verständlich gemacht durch das andere Zeichensystem als bekanntes, geläufiges. Dieses System dient dann als Metasystem des ersten. (Es wird zu zeigen sein, daß dieses Metasystem nur ein sprachliches System sein kann, vorwegnehmend sei also immer vom *metasprachlichen* System als dem geläufigen System der Interpretation, z. B. Sprachspiele² der Umgangssprache, der musikalischen Analyse – hier weitere grundlegende Probleme – gesprochen.) Falls man dies jedoch nicht apriori setzt, müssen demnach sechs verschiedene potentielle Formen der Vermittlung angenommen werden:



Zur Diskussion stehen also die Relationen 1 - 4, ihre Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit und ihre Eigenschaften.

1 D. h. „Aussage“ bezeichnet hier eigentlich noch eine Leerstelle, die später Gegenstand der Argumentation werden wird – hier also noch keine inhaltlichen Implikationen, was unter diesem Begriff vorzustellen sei.

2 Die Einführung dieses Wittgensteinschen Terminus erscheint schon jetzt sinnvoll, weil die dadurch ermöglichte Unterscheidung verschieden qualifizierter Kategorien einerseits zwischen dem Bereich der Interpretation von Sprache und dem von Musik, andererseits zwischen den verschiedenen Ebenen der sprachlichen Argumentation notwendig wird, und wie sich zeigen wird, die Unterschiede ihren Grund in verschieden strukturierter Pragmatik haben.

3 Musik über Musik ist denkbar; Versuche in dieser Richtung, sowohl was Komposition als auch das schon öfter versuchte „*Spielend analysieren*“ betrifft, sind jedoch noch relativ selten und theoretisch (noch) nicht zureichend untermauert. Hinweise zu diesem Thema als Anmerkung im unten erwähnten Aufsatz Eggebrechts.

Zunächst soll untersucht werden, welche Form sprachlicher Musikvermittlung oder musikalischer Sprachvermittlung möglich ist. Hierbei soll gezeigt werden, daß sprachliche Musikvermittlung nur im Sinne von (3), musikalische Sprachvermittlung – und zwar nur was Teilaspekte betrifft – im Sinne von (1) und (4) möglich ist.

Welche Voraussetzungen müßten der Möglichkeit einer gleichwie gearteten wechselseitigen Vermittlung von Sprache und Musik zugrundeliegen?

Das fälschlicherweise so bezeichnete Schall,*ereignis*“ darf nicht als Objekt aufgefaßt werden, das erst im Nachhinein vom Hörer mit irgendwelchen inhaltlichen oder strukturellen Sinngehalten auf Assoziationsbasis o. ä. ausgefüllt wird. (Wie in der Kunsttheorie des Poetischen Realismus etwa für Gegenstände, Landschaften usw. postuliert, die in dieser Absicht dann als Stilmittel eingesetzt werden. Insofern hinkt natürlich das Beispiel, als auch hier die Autorenintentionalität nicht verdeckt werden kann, nur jedoch tiefer liegt und versteckter als in den offenkundigen Symbolen der Romantik, etwa den verschiedenen Gartenformen bei Eichendorff.) Die Voraussetzung soll klargestellt werden: Musikalischer Zusammenhang ist nicht apriori vorhanden, sondern nur als verstehbarer. Dies richtet sich auch gegen Komponententheorien, die hypostasieren, daß es auf einer ersten Stufe Töne und Tonzusammenhänge als solche gäbe, und gegen weitere Versuche, dem „Schallereignis“ mit verschiedenen musikwissenschaftlichen (Erkenntnis-)theorien zu Leibe zu rücken, so daß dieses Ereignis als Objekt apriori den Charakter eines „Denotatums“ („Diesda“, Zeigehandlung) hat, und erst aposteriori, auf Grund der Untersuchung, den eines Designatums („mit Bedeutung versehen“). Nur jedoch, wenn von vorneherein der Charakter eines Designatums, einer bezeichneten (nicht: bezeichnenden) Stelle – dies wird die Hauptthese sein – in einem historischen System für das erklingende Phänomen angenommen wird, kann, wie unten gezeigt wird, dieses Designatum auch eine (rückwirkende) „Zeichenfunktion aposteriori“ bekommen, bezogen auf den Gesamtzusammenhang eines Stückes, einer Epoche usw. Verschiedene Zeichen jedoch, die verschiedenen Zeichensystemen angehören, lassen sich grundsätzlich über ein drittes System miteinander vermitteln. Konkreter: Eine wechselseitige Vermittlung Sprache – Musik würde parallel Elementarschichten bei beiden voraussetzen, die auf dem Wege über ein tertium comparationis ineinander überführt werden könnten. Eine (falsche) Konstruktion könnte etwa folgendermaßen aussehen:

Sprache		tertium comparationis:		Musik:
a) Lautgestalt	←→	Tonfall	←→	Lautgestalt
b) Semantik	←→	intendierte Inhalte	←→	„eidetische Zeichen“ ⁴
c) Syntaktik	←→	abstrakter Subj.-, Präd.-, Satz-begriff usw.	←→	„operationelle Zeichen“ ⁵
d) Pragmatik sprachl. Konventionierung	←→	(Meta)pragmatik der Fest- stellung korrespondierender Konventionen	←→	Pragmatik musikalischer Konventionierung

⁴ Diese Begriffe verwendet Günter Mayer in seinem Aufsatz *Zur Dialektik des musikalischen Materials*, in: *Alternative* 69, Berlin Dezember 1969.

⁵ Ebd.

Die zwei verschiedenen Arten, wie sie für die Vermittlung aufgezeigt wurden (Transformation und Dechiffrierung), stellen zwei verschiedene Ansprüche an die Strukturgleichheit, gleiche parallele Ebenen der zu vermittelnden Systeme: Transformation basiert auf Syntaktik- und Semantikparallelen, Dechiffrierung auf Parallelen im Bereich der Pragmatik.

Da im musikalischen System „Semantik“ und „Syntaktik“ vollkommen ineinander integriert und daher nicht voneinander zu scheiden sind, können sie in diesem oder vergleichbaren Sinne nicht in der weiteren Argumentation verwendet werden. Da dies wohl aber in der Sprache möglich ist, ist eine Vermittlung als Transformation zwischen beiden Medien nicht möglich (Einschränkung s. u.). Vergleichbare, adäquate Ebenen bzw. Parallelen, die eine direkte Vermittlung erlauben, gibt es im Bereich der Pragmatik als der Ebene der intersubjektiven Kommunikation über Zeichen, eines gemeinsamen Konventions- und Konventionierungshintergrundes für Sprache und Musik. Gleichzeitig ist aber die Ebene der Pragmatik der Bereich der Bedingung der Möglichkeit von Sinngehalt, und damit gleichzeitig die Voraussetzung für eine Vermittlung im Sinne von Dechiffrierung. Die Ebene der Pragmatik, von der aus ein Sinngehalt konstituiert wird, wird durch die Dechiffrierung wieder erreicht. Das Verfahren ist ein hermeneutisches. Zur Erklärung der Spezifik dieses hermeneutischen Vorganges muß zunächst geklärt werden:

1. die Zeichenstruktur in der Musik (vorläufig)
2. die Zeichenstruktur von Sprache
3. die Sonderstellung einer „musikwissenschaftlichen“ oder „musikalischen“ Kategorie, die sich auf musikalische Zeichen bezieht
4. die Sonderstellung der metasprachlichen Kategorien der Interpretation

Bestimmte Parallelen zwischen 1. und 2., was Teilaspekte betrifft, werden Aussagen über eine teilweise Transformierungsmöglichkeit erlauben; anschließend soll der Begriff der Dechiffrierung näher erläutert werden, nachdem seine grundsätzliche Möglichkeit geklärt ist, und besonders die Problematik eines Sprunges vom „Formalen“ zum „Inhaltlichen“. (Diese hermeneutische Methode soll also nicht, wie bei Eggebrecht,⁶ gründen auf einer Ignorierung der Leistung musikalischer Analyse zugunsten einer Metaphorik, die keine ist. Zur Rehabilitation einer sinnvollen Metaphorik s. u.).

Da im musikalischen Bereich – der absoluten Musik – Semantik/Syntaktik nicht trennbar sind, hat die Musik nicht die Möglichkeit, durch begriffsähnliche Gebilde konkrete Aussagen zu machen, da nicht zwischen „Begriff“ und „Begriffsverknüpfung“ unterschieden werden kann. Diese Unzerlegbarkeit der musikalischen

⁶ Das Problematische am Eggebrechtschen Ansatz liegt darin, daß nicht verschiedene Ebenen der Sprache im interpretativen Fortschreiten von der primären Analyse bis zur Herausarbeitung eines musikalischen Sinnes unterschieden werden. Siehe im Gegensatz dazu Eggebrechts neueste Arbeit *Zur Methode der musikalischen Analyse*, in: Festschrift Erich Doflein, Mainz 1972, bes. S. 72 ff. Jedoch: Analyseansätze sind niemals Funktionen der Auffassung eines konkreten Werkes, sondern einer (histor. wechselnden) Auffassung von Musik überhaupt, im Sinne eines (pragmatikbedingten s. u.) Vorurteils.

Zeichenstruktur wird z. B. in Adornos *Fragment über Musik und Sprache*⁷ stringent begründet, indem er nachweist, daß aufgrund der Tatsache, daß Musik auf einer „tieferen Ebene der Verweisung“ arbeite, ihr integraler Charakter weit ausgeprägter ist, als es die Syntax für die Sprache begründet. Eine Modulation etwa, als „operationelles Zeichen“ kann thematisch wirken, die Essenz eines Themas ausmachen, *gleichzeitig* aber auch dieses Thema operationell fixieren; ein Intervall verändert seine Essenz mit der Veränderung des operationellen Zusammenhangs. Eine harmonische Konstellation kann themensprengend wirken (operationell), gerade dies jedoch ist dann die Essenz (eidetisch) dieser Passage (z. B. ein Trugschluß).⁸ Das erste Thema der Fünften u. a., in jener Terminologie wohl eidetisch, ist jedoch mindestens in dem gleichen Maße Operationsanleitung zum Aufbau des ganzen ersten Satzes usw.

Unterschieden werden könnte lediglich zwischen der Stellung des durch „Syntax“ (= Zeichen-Zusammenhang) wesensmäßig bestimmten (=vermittelten) Zeichens für sich (Hegels „zweite Unmittelbarkeit“), und dem durch „Syntax“, Zeichen-Zusammenhang wesensmäßig bestimmten Gesamtzusammenhang eines Stückes insgesamt. „Jedes musikalische Phänomen, weist kraft dessen, woran es gemahnt, über sich hinaus – der Inbegriff solcher musikalischen Transzendenz des musikalisch Einzelnen ist der Inhalt“, so, vorwegnehmend, Adorno.⁹ Die Schwierigkeit der Trennung zwischen beiden Zeichen-Phänomenen bestimmt die Schwierigkeit einer angemessenen Terminologie, die fast schon metaphorisch sein muß. Gemeint ist das Verhältnis Einzelnes-Allgemeines im musikalischen Kunstwerk als Totalität („Sinnzusammenhang“). Bestimmte musikalische Zeichen jedoch stellen Ausnahmen dar und sollen deshalb von vornherein ausgeklammert werden:

a) Signale: Auch musikalische Signale gehören in den Bereich der normalen Sprache, da sie Begriffs-, bzw. Satzstruktur haben, die vorher sprachlich konventioniert, und daher unmittelbar als präzise Aussagen aufgenommen werden:

(Gegenstand ← Zeichen) = Begriff

Wenn das Zeichen ertönt (Trompetensignal im *Fidelio*) und die konventionierte Aussage im Repertoire vorhanden ist, wird der Gegenstand (Aussage) klar.

b) Der Fall, daß Figurenlehre, Affektenlehre aufgrund sprachlicher Konventionen vorausgesetzt werden – die Konventionierung erfolgt *de facto* meistens implizit, durch vorgängig gehörte Wort-Ton-Kompositionen (z. B. Bach-Kantaten)¹⁰. (Es

7 In: *Quasi una fantasia*, Frankfurt 1963, S. 9 ff.

8 An dieser Stelle könnte eingewandt werden, Analoges gelte auch für Sprache. Dem wird man entgegen müssen, daß man in der Sprache sehr wohl sich über Begriffe klarwerden kann unabhängig von syntaktischer Position, die wechseln kann, ohne die Essenz eines Begriffes anzutasten, während im musikalischen Zusammenhang z. B. kontrapunktische, harmonische, vom größeren Formverlauf bedingte Veränderungen demselben musikalischen Einzelelement, das in diesem steht, jeweils neue, sein *Wesen* betreffende Implikate hervorbringen, so daß es niemals unabhängig davon bestimmt werden kann, was seinen Gehalt betrifft.

9 A. a. O., S. 16.

10 Siehe dazu u. a. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950.

muß vorausgesetzt werden, daß die Mehrzahl der Hörer natürlich nicht die Lehrbücher liest.) Es handelt sich daher, gleich ob implizite oder explizite Konventionierung vorliegt, um eine erweiterte Form von a).

c) Programmmusik im engeren Sinne beruht 1. auf sprachlichem Konventionierungshintergrund, der in Art einer Definition Musik und Sprache einander zuordnet, 2. auf dem „Bewegungshabitus“, dem ja auch im Bereich der normalen Sprache Begriffe zugeordnet sind, 3. dem Tonfall als besonderer Eigenschaft von gesprochenen Begriffen und Sätzen (s. u.), soweit Begriffliches suggeriert werden soll (z. B. Mussorgskys *Samuel Goldenberg und Schmyle*).

d) „Deskriptive Musik“ im weiteren Sinne (z. B. caccia des Trecento, Programmchansons, Kuhlaus biblische Historien, Charakterstücke) ist eine erweiterte Form von c). Hinzu kommen u. a. Geräusche mit Signalfunktion, Geräuschnachahmung.

e) „Titelmusik“/ Motto/ Leitsatz (z. B. Dankgesang etc.). – Hier ist der Ansatz zur sprachlichen Dechiffrierung schon in die fixierte Fassung des Stückes sprachlich aufgenommen.

Übrig als zu diskutierende bleibt also die „absolute Musik“. Dabei soll in der weiteren Erörterung immer vom Hanslickschen Musikbegriff (nicht jedoch von Hanslicks Aussage darüber) ausgegangen werden. (Wie zu zeigen ist, ist dies auch der Ansatz zum Musikbegriff Adornos.)

Zur Zeichenstruktur in der Sprache gibt es die durch die gesamte Sprachphilosophie hindurchlaufende Unterscheidung, hier exemplarisch mit der Terminologie Goethes und der Romantik, Cassirers und Morris bezeichnet:

Sprache und Begriffe beruhen nicht auf „bloßen Zeichen“ – thesei – , sondern auch auf „Symbolen“ – physei –. Die vergleichbare Unterscheidung Cassirers lautet: „*Diskursive* –“ und „*Präsentatives Symbol*“, diejenige Morris: „*Symbol*“ – „*Ikone*“. Der „Physei-Anteil“, der über die Lautgestalt Verbindung zum bezeichneten Gegenstand hält – das wird deutlich, wenn man Reihen gleichklingender Wörter in verschiedenen Sprachen aufstellt –, kann natürlich auch musikalisch vermittelt werden, und besonders, wenn er aus künstlerischen Gründen besonders exponiert ist (Lyrik), kann diese Vermittlung auf der gleichen Ebene stattfinden. So ist eine, wenngleich auch nur partielle Transformation (= auf der künstlerischen Aussagenebene) möglich. (Daraus darf natürlich nicht umgekehrt geschlossen werden, Musik habe nur physeibedingte Struktur.) Vermittlungsmöglichkeit besteht also auf der Ebene der Lautgestalt in Form von partieller Transformation, und auf der Ebene der Pragmatik in Form von Dechiffrierung, wie noch genauer zu zeigen ist.

Die musikwissenschaftlichen¹¹ Kategorien, mit denen musikalische Analyse und Interpretation betrieben werden, also auch diejenigen aus dem Bereich der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formenlehre usw. sind nicht mit sonstigen sprachlichen Kategorien (der normalen Sprache) gleichzustellen. Während nämlich in diesem Bereich der normalen Sprache Begriffe auf Gegenstände gleich welcher

¹¹ Diese Kategorien bezeichne ich im folgenden als „musikalische Kategorien“, um ihre Sonderstellung gegenüber dem gegenstandsbezogenen Kategoriebegriff auszudrücken.

Die Struktur dieser Pragmatik bestimmt die Struktur der musikalischen Kategorien. Zunächst stellt sich die Pragmatik, die gekennzeichnet ist dadurch, daß begriffliche Konstruktion und Rekonstruktion identisch sind, nicht unvermittelt in dieser Eigenschaft dar. Bei historischem oder sonstigem intersubjektivem Abstand ist diese Ebene allererst hermeneutisch herauszuarbeiten. Das eben ist der hermeneutische Zirkel, daß Pragmatik Voraussetzung und Ziel des hermeneutischen Unterfangens ist. Auf dem Boden dieser Pragmatik kann dann Musik sprachlich vermittelt (nicht: ersetzt) werden im Sinne von Dechiffrierung, also nicht auf der künstlerischen Aussagenebene. (Anzumerken ist, daß Sprache über den Umweg über eine gemeinsame Pragmatik Musik als unscharfes Assoziationsresultat zur Folge haben kann.) Man muß also unterscheiden zwischen dem Verfahren der Herausarbeitung einer gemeinsamen Pragmatik, das bei der sprachlichen Textinterpretation das ganze ist, und dem metahermeneutischen Verfahren¹² der Vermittlung musikalischer Texte auf dem Boden einer gemeinsamen Pragmatik. Diese Ebene der zugrundeliegenden Konventionen, sobald bekannt, ist Bedingung der Möglichkeit zur Erkenntnis musikalischen Ausdrucks überhaupt, der, wie an anderen Stellen angedeutet, und wie noch genauer herauszuarbeiten wäre, in der Abweichung von Konventionen besteht.¹³ (Vergl. etwa: Der Durchführungsteil der klassischen Sonate, Verarbeitung und Abweichung von den konventionierenden Themen im engeren Sinne und von „Form“ im emphatischen Sinne, dadurch Spannungsaufbau, oder gegenteilig z. B. bei Josquin, der an den „Ausdrucksvollsten“ Stellen vom Varietasprinzip, damals Norm, ins Repetierende, Zurückgreifende ausweicht – allgemein etwa: Die ausdrucksvollsten Stücke sprengen die Norm.) Der Stand des Musikalischen Materials, der sich in der Komposition manifestiert und zugleich verändert wird durch sie, muß sprachlich erfaßt werden und wird so Voraussetzung zur sprachlichen Bezeichnung des Ausdruckes als Abweichung von ihm. Hierzu Hegel: „Der Kenner vergleicht das Gehörte mit den Gesetzen und Regeln, die ihm geläufig sind.“¹⁴ – Rekurs auf die Pragmatik. Weiter sagt er, der bloße Liebhaber – dem dieser Rekurs unmöglich ist –, suche in dem für ihn Wesenlosen nach symbolischem Gehalt (– der, wie gezeigt, nur der Sprache vorbehalten ist und einer Sonderklasse von musikalischen Zeichen). Unvermittelt läßt sich nichts Sprachliches aus einem musikalischen Text entnehmen – die Art des Abweichens ist zu dechiffrieren.

Die bisher entwickelte Musikalische Hermeneutik, die sprachliche Vermittlung von Musik ebenfalls als ihr Ziel ansah, jedoch sich auf dem Wege der Transformation versuchte, mußte naturgemäß wegen der apriorischen Unmöglichkeit dieses Verfahrens sich irrationaler Elemente, starker Symbolisierung, Bildhaftigkeit usw. bedienen.

12 Dieses doppelte, zunächst hermeneutische, dann metahermeneutische Verfahren ist dadurch bedingt, daß sich in der musikalischen Historie nicht nur die Pragmatik, sondern auch das von ihr bestimmte Verhältnis zu ihrem Gegenstand verändert hat. Siehe dazu ausführlicher, auch was den Unterschied zum Verfahren der Interpretation von Sprache betrifft, unten.

13 Siehe u. a. dazu: C. Dahlhaus, *Soziologische Dechiffrierung von Musik*, in: *Internat. Rev. of music aesthetics and soc.*, Nr. 2/1970, bes. S. 142, oder bes. Thomas Manns *Doktor Faustus*, wo sich Adornos Theorie vom musikalischen Ausdruck am ausführlichsten niedergeschlagen hat.

14 Hegel, *Ästhetik*, Bassenge-Ausgabe, Frankfurt o. J., Bd. II, S. 321 ff.

Das Hauptproblem, das sich stellt bei dem Versuch, Kategorien für die Dechiffrierung von Musik zu finden, ist, daß im Rahmen intersubjektiver Verifizierbarkeit sprachliche Musikvermittlung nur auf das Feststellen die Form betreffender Sachverhalte hinauslaufen kann, und – wie immer wieder angeführt wird – im Rahmen dieses Formalen immer bleiben müsse, wenn nicht in irrationale Bereiche ausgewichen werden soll. Die Verfahren der Analyse haben die Form zum Gegenstand, Inhalt ist nicht analysierbar. Dem liegt eine Unterscheidung zu Grunde, die sich durch die verschiedensten Standpunkte aufrechterhält; exemplarisch seien genannt: Die Alternative, die von den Informationstheoretikern gemacht wird:

„Ästhetisch“	–	„Semantisch“	z. B. Moles
Form	–	Bedeutung	Bellet, Bense
Gestalt	–	Gehalt	

oder die Unterscheidung Adam Schaffs: Mitteilung

intellektueller	–	emotionaler
geistiger Zustände	–	Zustände

selbst der Ringbohmschen Hermeneutik:

Deutbares	–	Ausdruck
-----------	---	----------

Die Vermittlungsmöglichkeit über eine gemeinsame Pragmatik liegt, wie zu zeigen ist, jenseits dieser Alternative. Ebenso beruht die Trennung

Nichtintentionalität	–	Intentionalität der
der Musik	–	Sprache

(die u. a. von so verschiedenen Argumentierenden wie Hanslick, Rilke – „*Musik . . . Gefühle zu wem? . . . der Gefühle Wandlung in was?*“¹⁵ –, Wagner (!),¹⁶ Verlaine – „*. . . musique . . . plus vague et plus soluble dans l'air sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*“¹⁷ – gemacht wird) auf diesem Ansatzpunkt. Hier wird fälschlicherweise Intentionalität an Semantik festgemacht statt an Pragmatik. (Ebenso falsch wäre es, den „Physei-Anteil“ nur dem ästhetischen Bereich zuzuordnen, da er – akzeptierte man die Trennung – den semantischen Bereich durch Modifikation, Verstärkung, Relativierung, Verkehren ins Gegenteil „beeinflussen“ würde, was gerade eben kein „Beeinflussen“ mehr ist. Ästhetisches und Semantisches sind selbst im sprachlichen Bereich nur schwer trennbar – bestimmte rhetorische Wendungen und lyrische Pointen z. B. bei Rilke können „semantische Gehalte“ ins Gegenteil verkehren.)

Eine These, die die eben vage skizzierten allgemeinen Unterscheidungen negiert, ist bisher einzig wohl von Adorno behauptet, nicht jedoch präzisiert worden, nämlich daß sich geistiger Gehalt in musikalisch-technischen Kategorien manifestierte. Dies würde heißen, daß Formales im Sinne Hanslicks Intentionales (= Ausdruck eines verstehbaren Inhalts) implizieren könne. Der frühe Hanslick vertritt noch die oben skizzierte Unterscheidung: „*Da die Musik . . . keinen begrifflichen Inhalt*

15 Rilke, *An die Musik*, 1918, dreibd. Inselausg. 1966, II, S. 111.

16 Wagner, *Werke I*, S. 183, VII, S. 172 u. a. a. O.

17 Verlaine, *Art poétique*, in: *Jadis et Naguère* 1884.

besitzt, so läßt sich von ihr nur in trockenen technischen Bestimmungen oder mit poetischen Fiktionen erzählen.“ Da Musik keinen begrifflichen Inhalt besitzt (also nichts vorweisend *bezeichnet*), so wäre über Hanslick hinaus zu postulieren, müssen eben die technischen Kategorien auf ihren Sinn, bzw. den Sinn dessen, was sie vertreten, hinterfragt werden. Hanslicks späteres Diktum, das weiter bekannt ist und ständig zitiert wird, birgt hierzu eher den Ansatz: „*Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt*“ (eine Funktion von Sinn, Intentionalität!) „*und Gegenstand*“ (wenn als Objekt aufgefaßt eine Kontradiktion zu Inhalt) „*der Musik*“. Wenn häufig in diesem Zusammenhang der Begriff des Arabesken als emphatischster Begriff inhaltsloser Form angeführt wird,¹⁸ so wird dabei meist übersehen, daß dieser Begriff voll war von begrifflichem, philosophischem Sinngehalt – Inhalt –, den jedoch der Begriff in seiner Realisierung nicht bezeichnete, der also nicht durch die Arabeske bezeichnet wurde, sondern sich durch sie als dahinterstehend, „subjekthaft“ ausdrückte. Daher können auch musikalische Gehalte nicht simpel als durch Musik bezeichnete herausanalysiert werden, sondern nur hinterfragend als das, was sich musikalisch geäußert, niedergeschlagen hat, erfaßt werden. Daher Dechiffrierung. Intentionen der Sprache zielen auf etwas, in der Musik ist der jeweils spezifische Verweisungscharakter selbst ausgedrückt; sie weist auf die Intention zurück und ist nicht Mittel von Intentionen, Musik kann z. B. die dahinterstehende Intention von „Ironie“ ausdrücken, ihr sprachlicher Ausdruck jedoch muß sich auf die Intention des Hörers verlassen, der jene auf Grund vom Autor vermuteter Konventionierung als solche registriert. (Die „*aberwitzige Determiniertheit*“ wird durch den Text *bezeichnet* in Schönbergs *Pierrot* – „Mondfleck“ etc. –, steht aber in der Musik als Prinzip schon *dahinter*.) Adorno wendet sich damit nicht gegen Hanslicks Musikauffassung als tönend bewegter Form, sondern gegen die Interpretation dieses Satzes – sehr wohl im Sinne Hanslicks – als Ausschließlichkeit mit dem Gegenpol „Inhaltsästhetik“. Adornos z. B. in der Tschaikowsky-Analyse¹⁹ konkretisierte These lautet, die Beziehung Einzelnes-Allgemeines im Kunstwerk als Totalität sage etwas aus. Hierin ist etwas enthalten, was im Folgenden präzisiert und mit Begriffen versehen werden soll, nämlich die Feststellung, daß eine Relation, mit einem abstrakteren Begriff als die in Relation stehenden Elemente bezeichnet, bei Vorwärtstreiben dieses Abstraktionsvorganges, zu allgemeiner Sprache (im Gegensatz zu musikalischen Kategorien) sich hinentwickelt und damit inhaltlich wird.

An dieser Stelle muß auf oben erwähntes zurückgegriffen werden: Der dort allgemein skizzierte Vorgang der Interpretation berücksichtigte zwar die Ebene der Pragmatik als die der Konventionalisierung von Zeichen, nicht jedoch die dadurch begründete Zirkelhaftigkeit des Vorganges. Der Musikwissenschaftler ordnet dem musikalischen Vorgang *O* die Kategorie *Z* zu. Der musikalische Vorgang *O* ist aber gerade nicht ein unabhängiges Objekt in beliebiger extensionaler Relation, sondern hat ein System (historischer) musikalischer Kategorien hinter sich. Aus diesem

18 So z. B. von Dömling, *Poetische Fiktion und Musikalische Analyse*, in: *Musica* 5, 1972, S. 483 ff.

19 *Ideen zur Musiksoziologie*, in: *Klangfiguren*, Frankfurt 1958, S. 13 f.

Mit fortlaufenden *Z* steigt der Abstraktheitsgrad. Es wäre natürlich unsinnig, die Kategorien *Z* . . . jeweils nur im engeren Sinne als einen Begriff aufzufassen: Mit steigendem Abstraktheitsgrad, umfassenderer Erläuterung und allmählichem (unvermeidbarem) Übergang ins Inhaltliche werden es natürlich ganze Satzgefüge. Ein neues *Z* in der fortlaufenden Reihe ist immer Antwort auf die Frage: Was meint, wie begründet sich, worauf basiert die vorhergehende begriffliche Zuordnung? Reihen solchen Fortlaufens der *Z*, die sich nicht bei den ersten Zuordnungen, die im formalen Rahmen bleiben, begnügen, können z. B. weiterführen zu noch vagen Begriffen wie Fortschreiten, Übergang, Zwang, Folge, Störung, Widerstreit, Kreisen, Rückschritt, Abweichung, Annäherung, Höhe, Tiefe, Scheinkonflikt usw., sowie den davon gebildeten Adjektiven, und müssen nicht, wie Riemann einmal meinte, bei den drei Begriffspaaren „*Beschleunigung-Verlangsamung*, *Schwellen-Schwinden*, *Steigen-Fallen*“,²¹ die natürlich erhebliche Relevanz besitzen, sich beschränken. Die unmittelbaren Kategorien müssen auf dem Hintergrund der Entwicklung des Musikalischen Materials hinterfragt werden, z. B. eben bei Tschaikowsky, der die Sonatenform, die vom Konflikt lebt, konfliktlos einsetzt, was interpretationsrelativierend aussagt, daß hier „Form“ als Gerüst für fehlenden-, Pseudo- oder klischeehaften Ausdruck eingesetzt wird.

Intentionalität heißt nicht: Subjektivismus in der Interpretation, und nicht „rein Subjektives“ als Gegenstand der Dechiffrierung. Denn die Konventionen, aus denen sich jede Pragmatik zusammensetzt, und auf denen sie sich weiterentwickelt, sind übersubjektiv; und deshalb kann eine derartige Dechiffrierung, eben weil sie auf Pragmatik als vermittelnder Instanz gründet, nicht ohne Soziologie auskommen. Indem soziologische Betrachtungsaspekte hinzugezogen werden, besteht gleichzeitig die Möglichkeit, Fehler, „mangelnde“ oder nichtexplizite Autorenintentionen, unbewußt in den Kompositionen manifestierte Konventionssubstrate usw. dennoch für die Interpretation fruchtbar zu machen, und das Verstehen vor solchen Phänomenen nicht kapitulieren zu lassen. Daher hat Adorno unter der Kategorie „*Physiognomischer Blick*“, einem „*Aura-Begriff*“,²² wie Benjamin vielleicht sagen würde, oder einem aporetischen Begriff, einem Stellvertreter für einen ganzen Komplex, ein Verfahren zusammengefaßt, das in einem dualistischen Ansatz Hermeneutisches und Soziologisches dialektisch miteinander vermittelt, was erlaubt, auch nichtstringente kompositorische Texte zu „verstehen“ und andererseits auch zu erklären, warum bei bestimmten Texten sich der Kreis, wie oben angedeutet, nicht schließt, also eine schlüssige Erklärung nicht (mehr) möglich ist.

21 H. Riemann, *Das formale Element in der Musik*, in: Präludien und Studien, Leipzig 1895, Nachdruck Hildesheim 1967, S. 40 ff.

22 D. h. einem Begriff, der zwar intersubjektiv verständlich, infolge übergroßer Komplexität, die dazu noch Wandlungen unterworfen ist, jedoch nicht eindeutig definitivisch dingfest zu machen ist.

Hermeneutisch	(Musik)soziologisch
a Verhältnis Allgemeines – Besonderes im Werk	a Ablenkung durch gesellschaftliche Kraftfelder, (histor.) Konventionen
b evtl. Widersprüche zwischen dechiffriertem Anspruch und erreichtem Ziel im Werk (Wagner)	b Aktuelle Ablenkung durch Steuerung (Manipulation) von Rezeptionskonventionen – wirkt zurück auf Gehalt –, Konsumbedürfnisse
c Theorie des Ausdrucks: „Abweichung“ s. o. – geistiger Gehalt manifestiert sich in musikalisch-technischen Kategorien –	c sich ändernder „Entwicklungsstand“ des Gehörs – dies impliziert jedoch auch hermeneutische Aspekte, ist problematisch, wenn teleologisch aufgefaßt.

Wenn von dem „*gesellschaftlich innewohnenden Sinn in der Musik*“, dem „*insgeheim gesellschaftlichen*“ Gesetz der Entwicklung des Musikalischen Materials, das durchs *kollektive* Subjekt (ein glänzender Begriff für das, was Pragmatik impliziert) verändert wird, die Rede ist, so ist dies insofern zu kurz formuliert, da Adorno das kollektive Subjekt nur auf Komposition bezieht, und sich für die Interpretation auf den im nachhinein bewertenden Teleologen beschränkt.

Wie sich die Ebene der Pragmatik in der Musik strukturiert, kann in diesem Aufsatz, der sich lediglich als Problemaufriß versteht, nur angedeutet werden. Wie im sprachlichen Bereich ist Pragmatik die Bedingung der Möglichkeit von Komposition und Interpretation. Die Konventionierungsprozesse, unter deren Zugrundelegung komponiert und interpretiert wird, kommen jedoch unter wesentlich komplexeren Bedingungen zustande als im sprachlichen Bereich. Die historischen Kategoriegebäude, die sich in Lehrbüchern und Traktaten manifestiert haben, ästhetische Schriften usw. haben einen wichtigen Stellenwert, müssen jedoch mit sehr viel mehr anderen Faktoren in Relation gesetzt werden, als das vielleicht für den sprachlichen Bereich zutrifft. Neben den sozialgeschichtlichen Implikationen, die uns durch Briefe, Tagebücher, Reiseberichte usw. überliefert sind und die Veränderung z. B. der Sprachspiele der Interpretation aufzeigen, müssen andere Faktoren hinzugezogen werden. Denn nicht wie im sprachlichen Bereich ist lediglich die Veränderung begrifflichen Verständnisses herauszuarbeiten, sondern das musikalische Verstehen selbst hat andere Formen angenommen. Um dies zu berücksichtigen, muß einmal der gegenwärtige Entwicklungsstand des Gehörs, musikalisches Erfassen der Gegenwart bewußt gemacht werden, damit diese Konventionen als bewußter Relativierungsfaktor mitberücksichtigt werden. Die Schwierigkeit besteht jedoch hauptsächlich darin, eben dies auch für die historische Ebene herauszuarbeiten. So spielen z. B. historisch vorhergehende Wort-Ton-Kompositionen eine wesentliche Rolle im Konventionierungsprozeß auch absoluter Musik,²³ weiterhin musikalische Traditionen, die heute vielleicht verblaßt sind, in damaliger Zeit u. a. auf Grund anderen soziologischen Stellenwerts ganz anders aufgenommen wurden. Jede teleologische Betrachtungsweise, die den Betrach-

23 „Absolute Musik“ soll natürlich auch nicht so eng aufgefaßt werden, daß in dem ihr vorausgehenden Konventionierungsprozeß nichts Sprachliches vorkommen dürfe – das wäre illusorisch. Vergl. dazu Anm. (10), bzw. die differenzierende Argumentation oben.

tungspunkt in der Gegenwart, aus dem Nachhinein, als einzigen hypostasiert, ist verfehlt. Es liegen also zwei Grundaspekte – im Gegensatz zu einem einzigen sprachlichen – im musikalischen Bereich vor, beide eng miteinander vermittelt: Konventionierung durch sprachliche Traditionen der Interpretation, und Konventionierung durch die musikalischen Werke selbst. Bei beiden spielen wiederum soziologische und sozialhistorische Gesichtspunkte eine wesentliche Rolle. Erst auf dem Boden einer so für jedes Werk neu zu erarbeitenden Pragmatik, die die jeweils spezifischen Konventionen und Konventionierungen, die vom Werk ausgingen, berücksichtigt, findet unter Selbstrelativierung des Betrachtungspunktes in der Gegenwart eine adäquate Dechiffrierung statt, die dadurch als meta-hermeneutisch, jenseits eines primären hermeneutisch-soziologischen Verfahrens erscheint. Dies im Gegensatz zur Sprache, wo das Verfahren ein einziges ist, da die Struktur sprachlicher Konventionierung nicht einem Änderungsprozeß unterlag, wie die musikalischer Konventionierung analog einer immer sich verändernden Auffassung von dem, was Musik überhaupt sei und wozu sie diene, was für die Sprache insofern bei allen Abweichungen nicht zutrifft, als bei ihr als allererste pragmatische Grundlage das Ziel, die Funktion einer wie auch immer gearteten und verschlüsselten intersubjektiven Verständigung angesehen wurde. Musikalische Pragmatik war hingegen auch solchen grundlegenden Änderungen ihrer ersten Voraussetzungen unterworfen, wodurch der Stellenwert einer dechiffrierten musikalischen „Aussage“ und die Methode ihrer Dechiffrierung den entsprechenden Änderungen unterworfen werden muß in Relativierung auf das Grundziel, dessen wechselnde Bestimmung ebenfalls in den Dechiffrierungsprozeß miteinbezogen werden muß, z. B. „Warum wurde einmal Musik als funktional, einmal als nichtfunktional angesehen?“ usw.

Es könnte nun gegen alle diese Überlegungen eingewendet werden, ob man nun den musikalischen Vorgang als Objekt bezeichne oder nicht – in jedem Falle hätte die Zuordnung musikalischer Kategorien nominaldefinitorischen Charakter: Zeichenfestsetzung zur Erleichterung der sprachlichen Kommunikation über Musik. Die Falschheit dieser Auffassung gründet in der Tatsache, daß Nominaldefinitionen letztlich immer auf Realdefinitionen zurückgeführt werden können, wenn man weit genug fragend hinter sie zurückschreitet in der Sprache, in der sie formuliert sind. Funktions- und Stufentheorie zum Beispiel, bei denen zunächst nur ein Unterschied der verschiedenen Definitionszusammenhänge zu bestehen scheint, machen eine inhaltliche (kritisierbare) Aussage über die Sache, da ihre Begründung realdefinitorischen Charakter hat (Periodenbegriff bzw. Uralinie), so daß, wenn jene Benennungen – ein Ausgangspunkt unter anderen – des Hinterfragungsprozesses werden, schließlich die inhaltliche Argumentation ebenfalls begonnen wird, auf dem Wege der Umwandlung von Denotaten in immer neue Designate, und dem Abstrakterwerden des kategorialen Rahmens beim Rückschreiten im Zirkel.

Auch bei diesem Teilaspekt wird die Einseitigkeit der Beziehung wieder deutlich, die deshalb nochmals allgemein hervorgehoben werden soll: Eine bestimmte Bedeutung oder ein bestimmter Bedeutungshintergrund haben sich in musikalischen Zeichen niedergeschlagen und soll durch die verschiedenen Interpretationsansätze rekonstruiert werden, nicht: Die musikalischen Zeichen(zusammenhänge) bezeichnen das und das. Daher kann auch nicht analogisierend zu Analyseansätzen

im sprachlichen Bereich von Wesen- oder Sachbestimmung (real) in Konkurrenz zu Begriffsbestimmung und -zergliederung (nominal) gesprochen werden, da beide, identisch und zusammenhängend, vorausgehen und nur rekonstruiert werden auf Grund ihres Niederschlags im musikalischen Text.

In diesem Zusammenhang muß auf den konstruktiven Wert der Metapher hingewiesen werden, die von vielen, besonders Adorno-Kritikern, als unwissenschaftlich abgetan wird. Unwissenschaftlich ist sie aber nur da, wo sie das Nichtvorhandensein von möglichen „klaren“ Kategorien verdecken oder entschuldigen soll. Bei dem Versuch, ein fließendes, totaldynamisches Wesen wie einen musikalischen Text oder Vorgang sprachlich zu erfassen, müssen auch auf der Ebene der Dechiffrierung „*abgekürzte Vergleiche*“ verwendet werden, wie schon der Begründer der Theorie der Metapher, Quintilian, dies als eine der möglichen Aufgaben der Metapher bezeichnet hat, weil das statische Wesen des *sprachlichen* Systems – Begriffe fixieren einen eingegrenzten Gegenstand – dem dynamischen Wesen des *musikalischen* Systems – *integrales* Verweisen nach vorne und rückwärts, erst dadurch Sinngehalt des Moments – nicht entspricht. Eine Metapher, besonders der Bewegung, bei deren Verwendung in einem Begriff ganze Abläufe impliziert werden, das Vor- und Rückverweisen also eingeschlossen ist, kommt diesem Ideal nahe, und der musikalische Gegenstand kann so aporetisch zur besseren Verständigung unter Voraussetzung gewisser Konventionen sprachlich vergegenständlicht werden. Dies darf jedoch nicht mit den Bildern, Symbolen und Allegorien der musikalischen Hermeneutik, in der Ebene der Transformation, verwechselt werden.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Entzifferung einer weltlichen Neumenkomposition

von Heinrich Sanden, Schwäbisch Hall

Versus Godiscalchi Ut quid iubes

Modus VI lydisch-plagal

Rhythmische Anfangsproportion = $\cup | - \cup \cup - \cup \cup$ 2-3 Tetrameter in quasi - daktylischen Dipodien mit einer Anakrusis

Bibl. Nat. Paris, II 54'

3 : 2; 3 : 4; 3 : 5, (II : 4, III : 5), (III : III : 5) 3 : 2; 3 : 4; 3 : 4; 3 : 4; 3 : 4; 3 :

cursus II

Ut- quid iubes pusi- o- le? Qua- re mandas fi- li- o- le carmen me dulce

4 : 3 : 5, 3 : 5, (II : 4, III : 5), (III : I, III : 5) 3 : 2; 3 : 4; 3 :

cursus III

canta- re, cum sim longe exul valde intra ma- re? O, *cur*

4 : 3 : 4; 3 : 4; 3 : 4; 3 : 4; 3 : 4.

iu- bes ca- nere?

Der Dichter Godiscalch oder Gottschalk war ein sächsischer Theologe. Er lebte im Kloster zu Fulda, dann in Orbais in Frankreich und ging schließlich nach Italien, wo er wohl mit dem Meer in Berührung gekommen war. Er starb im Jahre 868 oder 869. Der Name des Neumenkomponisten sei nicht bekannt, meint Coussemaker. Die Tonzeichen in der ersten Reihe dieses Neumengesanges sind aquitanisch und südprovenzalisch. Darunter befinden sich lateinische Neumen. Die Bewegungseinheit dieser Neumenmusik ist der Motus vocum, den wir Tonzelle nennen. Tonzellen in weißen Noten sind stumm, zählen aber. Die Ziffern in Gestalt von Proportionen enthalten die Entzifferungsformel der lydisch-plagalischen Tonart. Ein Punkt hinter ihr zeigt an, daß sie von neuem beginnt. Die Zeichen der metrischen Längen und Kürzen enthalten nach dem Zeugnis des Guido d'Arezzo GS. II 15a den Neumenrhythmus. Achtelnoten sind ein Bestandteil einer Schmuckneume, die Kephalikos oder Virga innodans genannt wird. Die Neumenbuchstaben sind in der Pariser Handschrift nicht enthalten; der Buchstabe c = celera superius verlangt regelmäßig eine stumme Tonzelle. Neumenhandschriften mit Buchstaben sind vorzuziehen, doch der Neumenspezialist kann auch mit Handschriften ohne Buchstaben umgehen. Den obigen Gesang und eine Reihe anderer hatte Coussemaker¹ in der Hoffnung gesammelt, daß einmal die musikwissenschaftliche Forschung in die Lage kommen werde, sie zu entziffern.

Der Text des Neumengesanges stellt drei Fragen. Warum befehlst du, Knäblein? Warum verlangst du, daß ich ein schönes Lied singe, mein Söhnchen, da ich doch so lange auf dem Meer weilte? Warum muß ich singen? Diese Fragen dramatisieren den Gesang, der con moto zu singen ist. Die Entzifferung ist nach einem guidonischen Geständnis² schwierig. Der Entziffernde hatte nicht ohne Grund 44 Jahre gebraucht, um die Tonart dieses ‚unbekannten‘ Gesanges und diejenige der westgotischen Neumenkompositionen festzustellen, deren Tonarius für Peter Wagner in Spanien nicht auffindbar war. Heute hat der Neumeninteressent Gelegenheit, fertige Entzifferungen zu studieren, sich zu orientieren³ und etwas rascher zum Ziel zu kommen. Man kann die Richtigkeit der Entzifferung nachprüfen, doch dazu braucht man eine Tabelle aller symphonischen Quinten, der steigenden mit dem Notenhals nach oben und der fallenden nach unten.

Über den Textsilben „*sim lon*“ – *ge* beginnt die 2. Tonzelle der Oktavsymphonie *d – D* ihr lineares Intervall mit dem Ton *G*. Er ist der 5. Ton, weil diese Oktavsymphonie fällt, wie das Neuma (des κεφαλικος) auch; der Ton *G* geht in den sechsten Ton *F*; das lineare Intervall *G – F* ist entstanden. Dies ist der Inhalt⁴ der Entzifferungsregel. Über dem Textwort „*sim*“ sieht man unterhalb der Virga stans die steigende Oktavsymphonie *D – G – d* mit dem Mittelton *G*. Steigende Neumata haben immer den Notenhals nach oben, fallende nach unten. Die Tonzelle über dem Textwort „*sim*“ läßt den stummen Ton *F* in das tönende *G* steigen, so daß das lineare Intervall *F – G* mit der Entzifferungsproportion (III:4) dadurch entstanden ist, daß die 3. symphonische Quint *G a h c d* in die 4. symphonische Quint *d c h a G* rotiert. Wollte der gelehrte Leser diese Betrachtungsweise auf das ganze Tonstück ausdehnen, dann dürfte er dem Ausspruch des Guido zustimmen. Die gleiche liebenswürdige Aufforderung des Aretiners ging auch an die Mönche des Klosters Pomposa. Diese gerieten in Zorn, und Guido ging sicherlich nicht erfreut nach Arezzo. Dort schrieb er die kursiven Neumen auf und zwischen 4 Notenlinien, wurde in Europa bewundert und verzichtete schweren Herzens auf einen Unterricht in der Entzifferung, aber der Verfasser hat sie aus dem Mikrolodus gelernt, sed sine ira.

Infolge der Notwendigkeit einer Neumenkorrektur über dem Textwort „*fi*“ -liole sind die im Ms. am Anfang des Neumengesanges vorhandenen reziproken⁵ Neumen nicht mehr wirksam

1 Siehe E. H. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852.

2 Vgl. GS. II, 203 b: „*Ego et omnes ante me summa cum difficultate ecclesiasticos cantus didicimus*“; discere = déchiffrier.

3 Vgl. Anm. 6.

4 Siehe CS. II, 112a: „*diapente vocum quinque habet hoc vocabulum. Inde sextae nec secundae sibi haerent voculae*“.

5 GS. II, 16a: „*Item ut rerum eventus, sic cantionis imitetur affectus, ut in tristitibus rebus graves sint neumae, in tranquillibus rebus iucundae, in propriis exsultantes*“.

geworden. Guido versteht darunter 2 Gruppen mit gleichen Neumen, die kundigen Augen sogleich auffallen. Sie sind hier ein aparter Schmuck des Gesanges. So habe ich das *Sacrificium Offerte Domini*, Versus III, León 8, fol. 223 eines eiteln Westgoten entziffert. Er hatte 4 reziproke Neumengruppen nacheinander mit einer derartigen Waghalsigkeit komponiert, daß man glaubt, das Entzifferungsgebäude stürze ein. Er wollte nur beweisen, was nach seiner Meinung unter Neumenvirtuosität zu verstehen sei. Das Neuma über der Textsilbe *val-* „*de*“ des Kinderliedchens ist eine Distropha mit den Tönen *FF*, die man getrennt gesungen hören möchte, während sie die Mönche heute aus Unkenntnis zu einem einzigen Ton vereinen. Die runden Flexae über dem Textwort „*mare*“ imitieren musikalisch das wogende Meer und die Frage. Die Tonzelle über dem Textwort „*cum*“ ist konjunktiv, diejenige davor in weißen Noten disjunktiv. Die linearen Intervalle über der Doppelproportion (III:4, III:5) haben in der 6. plagalen Tonart neben der Süßigkeit des Klanges immer dieselben linearen Tonschritte. Für den Entzifferungsanfänger ist das eine freundliche Überraschung. Der Gefühlsinhalt über dem Vokal „*O*“ ist eine beabsichtigte musikalische Imitation, die Eindruck erweckt.

Dieses Neumenliedchen ist in der Tat ein kleines Kunstwerk. Nicht ohne Grund sagen die Neumenschriftsteller, daß sich der Modus VI seit altersher durch Wohlklang auszeichne, der aber in den miserablen quadratischen Neumen ebenso verloren ging wie das richtige lineare Intervall. Aber auf den waghalsigen westgotischen Neumenkomponisten müssen wir noch einmal zurückkommen. Dieser kühne Germane konnte nicht wissen, daß etwa 1500 Jahre später ein zweiter auftreten werde und ihm noch vorhalten würde, er habe zu viele zweitönige Neumata verwendet, obwohl dies Widerwillen hervorrufe . . . „*quia obscenitatem parat*“. Jedoch denken wir an Isidor von Sevilla (580-636), dem Martin Gerbert in seinen *Scriptores I* einen Platz eingeräumt hatte. (Die langen *Benedictiones in Daniello* des Ms. León 8 fol. 200 stehen im Modus VIII und sind ohne Makel, mag er auch an 2 Stellen kleinere aber einwandfreie reziproke Neumenfolgen angefertigt haben.) - Die Lateiner haben von den Phrygern zwei Modulationsneumata übernommen, den *oriscus* = *δρισκός*, der wie ein kleines gerundetes lateinisches *s* geformt ist und den Übergang in die nächste Entzifferungsproportion ankündigt. Der *δρισκός* ist von *δρίζειν* = abgrenzen abzuleiten. Außerdem gibt es einen *Pes oriscus* = *πός δρισκός*. Dom Pothier nannte die phrygischen Neumen ohne Kenntnis der Vorgeschichte⁶ der Neumenmusik unrichtig aquitanische Tonzeichen⁷.

6 Siehe H. Sanden, *Le déchiffrement des neumes latins et wisigothiques mozarabes*, in: *Anuario musical* vol. XII, Barcelona 1969 édité par Higinio Anglés, der das Wort *wisigothiques* mit *v* korrigiert hatte. Photokopien erhält man durch die Musikabteilung der Staatsbibliothek, 1 Berlin 33.

7 Die hier vorgelegten Ausführungen sind einer größeren Abhandlung des Verfassers über die Entzifferung weltlicher Neumengesänge entnommen.

Franz Schaumkell und die Lüneburger Tabulaturen

von Renate Brunner, Freiburg i.Br.

Die Frage nach der Herkunft und den Schreibern der Lüneburger Orgeltabulaturen blieb auch in der neueren Literatur über diese Quellen¹ ungeklärt. Die Vermutung, daß teilweise Lüneburger Organisten die Verfasser seien, kann nun für eine kleine Gruppe der Tabulaturen bestätigt werden. Ermöglicht wurde dies durch einen Handschriftenvergleich der Tabulaturen KN 146², KN 207/18³, KN 208⁴ sowie KN 210⁵ und einer Unterschrift des Lüneburger Organisten Franz Schaumkell. Dabei ergab sich, daß die Unterschrift „*Franziscus Schaumkell/Organista S. Johannis*“⁶ die gleichen Schriftzüge zeigt wie KN 207/18, KN 208 und der überwiegende Teil von KN 146 und KN 210. Durch die Identität der Handschriften wird Schaumkell als Schreiber dieser Tabulaturen ausgewiesen⁷, deren Entstehung in Lüneburg somit ebenfalls gesichert ist.

Die wenigen bekannten Lebensdaten Schaumkells seien hier mitgeteilt, da sie vielleicht neue Ansatzpunkte für die Entstehungsgeschichte der genannten Tabulaturen bieten⁸: 1589 in Lüneburg geboren, gehört Schaumkell altersmäßig in die Generation der älteren Sweelinckschüler. Sein Vater Johann Schaumkell war Custos der Johanniskirche. Über Franz Schaumkells Jugend und seine musikalische Ausbildung ist nichts bekannt. Bevor er 1617 die Organistenstelle der Johanniskirche in Lüneburg antrat, hat er sich in einem Ort namens „*Lentzen*“ aufgehalten⁹. Schaumkell war zunächst nur für ein Probejahr eingestellt worden, um dann das Amt 50 Jahre lang zu versehen. Als er 1667 aufgrund seines hohen Alters nicht mehr in der Lage war, seinen Dienst auszuüben, sollte sein ältester Sohn, der Organist in Schwerin war und den er schon 1649 als Substituten erbeten hatte, die Orgel in St. Johannis betreuen. Da der junge Schaumkell seine Demission nicht erlangen konnte, wurde schließlich 1668 Christian Flor, der damalige Organist von St. Lamberti, zur Unterstützung Franz Schaumkells bestimmt. Nach dessen Tod, am 20. 4. 1676, wurde Flor Organist von St. Johannis.

1 Vgl. Vorwort und Kritischen Bericht von *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/1*, hrsg. v. M. Reimann, = EdM 36, Frankfurt a. M. 1957 und *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/2*, hrsg. v. M. Reimann, = EdM 40, Frankfurt a. M. 1968; Rezension zu EdM 36 von F. W. Riedel, Mf XIV, 1961, S. 241 ff.; M. Reimann, Art. *Lüneburger Orgel- und Klavier-Tabulaturen* in MGG VII, 1960, Sp. 1281 ff.; L. Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, = Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel XII, Kassel und Basel 1961, S. 18 f.; H. Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, in: Schriftenreihe des Lüneburger Museumvereines, Tutzing 1967, S. 126 ff.

2 Inhalt: Tänze, weltliche Liedsätze, Choräle und einige Praeambeln; vgl. L. Schierning, a. a. O., S. 112.

3 Inhalt: Kolorierung der Haßlerschen Motette „*Verbum caro factum est*“ von Scheidemann; vgl. L. Schierning, a. a. O., S. 106.

4 Vgl. EdM 36 und 40.

5 Inhalt: Intavolierungen und Kolorierungen von Motetten; vgl. L. Schierning, a. a. O., S. 106.

6 Veröffentlicht bei H. Walter, a. a. O., Faksimile nach S. 144.

7 Wie erschwert solche Zuweisungen mittels Schriftproben sein können, zeigen die Briefe Schaumkells an die Juraten von St. Johannis oder an den Magistrat der Stadt. Der eigentliche Brieftext weist nämlich in den meisten Fällen ein von der Unterschrift völlig abweichendes Schriftbild auf. Dies ist dadurch zu erklären, daß Schaumkell diese Briefe – wie zu der Zeit üblich – von einem Ratsschreiber schreiben ließ und selbst nur seine Unterschrift darunter setzte. Allerdings sind auch zwei Briefe (vom 15. 10. 1651 und 13. 8. 1659, vgl. Akte E 1b Nr. 56 Vol. I) erhalten, die ganz von seiner Hand stammen.

8 Herr Dr. G. Fock (Hamburg) stellte freundlicherweise seine Notizen über Schaumkell aus dem Aktenmaterial des Lüneburger Stadtarchivs zur Verfügung; vgl. auch H. Walter, a. a. O., S. 49 f. und 229 ff.

9 Die Ortsangabe „*Lentzen*“ meint vermutlich das nahe der Elbe gelegene Lenzen südöstlich von Lüneburg.

Ein Jahr lang scheint Schaumkell auch von Joachim Drallius, Organist von St. Nicolai von 1672 bis 1683¹⁰, vertreten worden zu sein¹¹. Für den Klavierunterricht Joachim Drallius' hatte Schaumkell von 1650 an¹² die Tabulatur *KN 146* angelegt.

Für 1652 ist eine Begegnung zwischen Schaumkell und Scheidemann als wahrscheinlich anzunehmen. In diesem Jahr nämlich kam Scheidemann nach Lüneburg, um die von dem Lübecker Orgelbauer Friedrich Stellwagen reparierte Orgel in St. Johannis zu begutachten¹³. Schaumkells Anwesenheit kann dabei wohl vorausgesetzt werden. Ob ein Zusammenhang zwischen dieser Begegnung und der Bedeutung von Oeuvre und Stil Scheidemanns für die Handschrift *KN 208/1*¹⁴ besteht, deren Niederschrift im gleichen Jahr begonnen wurde, bleibt natürlich ungewiß¹⁵.

Die Frage, in welchem Maße Schaumkell mehr als nur der Schreiber der vier genannten Tabulaturen war, ist vor allem für das Repertoire von *KN 208* von Bedeutung, das vermutlich z. T. aus Schaumkells persönlicher Spielpraxis seines bis zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits 35 Jahre dauernden Organistendienstes hervorgegangen ist. Die Vermutung, daß Schaumkell die zahlreich nachgewiesenen „*Pasticcios*“ und „*Parodien*“¹⁶ z. T. selbst verfaßt habe und daß er auch mit eigenen Werken vertreten sein könnte, kann nur durch die Quelle selbst bestätigt werden, da weder seine musikalische Bildung bekannt, noch eine Komposition unter seinem Namen überliefert ist. Zur Klärung der Fragen müßte dann auch *KN 146* herangezogen werden, zumal da die Entstehung von *KN 146* und *KN 208* möglicherweise in Zusammenhang steht.

Das Repertoire von *KN 208* läßt nämlich hinsichtlich der Stimmenzahl der Stücke und des Pedaleinsatzes eine Teilung erkennen, die nicht zufällig zu sein scheint: Die ersten 25 Stücke in *KN 208/1* sind höchstens dreistimmig¹⁷. Von Nr. 26 an wechselt die Stimmenzahl zwischen drei und fünf; Vierstimmigkeit herrscht jedoch vor. Dasselbe gilt für *KN 208/2*. Einige Stücke zuvor, nämlich bei Nr. 23 wird in *KN 208/1* erstmalig - und danach überwiegend - Pedaleinsatz gefordert.

Diese Tatsache könnte vielleicht darauf hindeuten, daß Schaumkell nicht nur eine organistische Gebrauchssammlung geschaffen, sondern daneben auch didaktische Absichten in *KN 208* verfolgt hat: Nach anfänglichem dreistimmigen Manualiterspiel wird später der Gebrauch des Pedals eingeführt und die Stimmenzahl erhöht¹⁸.

Unter dem didaktischen Gesichtspunkt könnte man hier auch die Tabulatur *KN 146*, die Schaumkell ja zu Unterrichtszwecken angelegt hat, mit einbeziehen. Mit Sicherheit kann ein didaktischer Zusammenhang zwischen *KN 146* und *KN 208* nicht behauptet werden; doch scheint er bei dem geringen zeitlichen Abstand, der zwischen der Entstehung beider Sammlungen liegt, immerhin als möglich. Man könnte dann folgende drei Stufen unterscheiden:

10 Vgl. H. Walter, a. a. O., S. 303.

11 Vielleicht 1662; vgl. H. Walter, a. a. O., S. 134 f.; ferner Hilmar Drallius' Bewerbungsschreiben vom 11. 3. 1672 (E 1d Nr. 56) um die Organistenstelle von St. Nicolai in Lüneburg für seinen Sohn Joachim.

12 Vgl. H. Walter, a. a. O., S. 133 ff.

13 Vgl. H. Walter, a. a. O., S. 89 ff.; G. Fock, Artikel *Scheidemann* in MGG XI, 1963, Sp. 1621 ff.

14 Vgl. M. Reimann, EdM, Vorwort.

15 Vgl. M. Reimann, ebenda, Krit. Ber., S. 101.

16 Vgl. M. Reimann, *Pasticcios und Parodien in den norddeutschen Orgeltabulaturen*, Mf VIII, 1955, S. 265 ff.; vgl. EdM 36 und 40, Krit. Ber.

17 Daß die vierstimmige Anlage der polyphonen Anfangsteile einiger Choralbearbeitungen eventuell auf eine Reduktion des ursprünglich vierstimmigen Satzes auf drei Stimmen zurückgeht und von Schaumkell vorgenommen worden ist, wäre in diesem Zusammenhang durchaus denkbar. Auch den ursprünglich vierstimmigen Orgelchoral „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ (*KN 208/1*, Nr. 2), dessen Original wahrscheinlich von Scheidemann stammt, könnte Schaumkell in die vorliegende dreistimmige Fassung umgearbeitet haben (Vgl. W. Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, = Bh. z. AfMw III, Wiesbaden 1967, S. 15 f.).

18 Damit wäre auch die Reihenfolge gesichert, in der die beiden Bände entstanden sind und die durch die Signatur *KN 208/1* und *KN 208/2* angezeigt wird. M. Seifferts umgekehrte Reihenfolge wäre widerlegt; vgl. M. Reimann, EdM 36, S. 101 f.

1. *KN 146* ist die Sammlung für den Anfänger. Entsprechend einfach sind die Stücke gesetzt: es sind bis auf wenige Ausnahmen dreistimmige homophone Sätze mit leicht kolorierter Oberstimme.

2. Der Anfangsteil von *KN 208/1* ist bestimmt für den fortgeschritteneren Unterricht eines angehenden Organisten. Die Stücke sind ebenfalls dreistimmig. Ein höheres Maß an Schwierigkeit wird z. B. durch die lebhaftere Kolorierung und schnellere Bewegung in den Stimmen erreicht; verschiedene Möglichkeiten des c. f.-Vortrages werden erprobt. Das Orgelspiel bleibt aber auf die Manuale beschränkt.

3. Im letzten Drittel von *KN 208/1* und in *KN 208/2* wird nun die Stimmenzahl erhöht, bei fast gleichzeitiger Einführung des Pedalspiels. Verschiedene Kombinationen von Manual- und Pedalvortrag der Stimmen sind zu beobachten.

Das Repertoire von *KN 146* und *KN 208* bietet also das Übungsmaterial vom Beginn auf dem Klavier bis hin zu den technischen Möglichkeiten des Orgelspiels¹⁹.

Man müßte dann annehmen, daß Joachim Drallius, der Besitzer von *KN 146*, auch *KN 208* benutzt hat, zunächst zum Erlernen des Orgelspiels, dann als Sammlung für den organistischen Gebrauch während des Gottesdienstes vielleicht in der Zeit, als er Schaumkell an der Orgel von St. Johannis vertrat.

Johann Christian Bach im Wandel der Urteile

von Susanne Staral, Graz

Johann Christian Bach (1735-1782), der jüngste Sohn des Thomaskantors, war zu Lebzeiten hochberühmt: „*Da er der seiner Zeit am bekannteste und der beliebteste Vertreter des Namen Bach's war, so kann man ihm auch Vieles, was nur den Namen ‚Bach‘ trägt zuschreiben*“¹. Wie kam es zu dieser Popularität, und warum geriet Johann Christian Bach nach seinem Tode so schnell in Vergessenheit?

Johann Christian Bach wurde am 5. September 1735 als jüngster Sohn von Johann Sebastian Bach und seiner zweiten Frau, Anna Magdalena, zu Leipzig geboren. Nach dem Tode seines Vaters – 1750 – zog er zu seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel Bach nach Berlin. Dieser war zu jener Zeit Kammercembalist Friedrich des Großen. In Berlin bekam Johann Christian Bach wertvolle musikalische Anregungen, wirkten doch berühmte Persönlichkeiten wie Franz Benda (1709-1786), Johann Gottlieb Graun (1702/03-1771), dessen Bruder Carl Heinrich Graun (1703/04-1759), Johann Joachim Quantz (1697-1773), Johann Philipp Kirmberger (1721-1783) und Johann Friedrich Agricola (1720-1774) zu dieser Zeit in der preußischen Hauptstadt. Dort entstanden auch die ersten Kompositionen des jüngsten Bachsohnes: Zwei Polonaisen, sechs Menuette und eine Aria, die im *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters C. Ph. E. Bach, Hamburg, gedruckt bei Gottlieb Friedrich*

¹⁹ Die mehrfache Bearbeitung eines Chorals in *KN 208* in verschiedenen Satzarten wäre dann neben dem Gesichtspunkt der Auswahl auch unter dem didaktischen zu betrachten. Vgl. M. Reimann, EdM 40, Vorwort.

¹ R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon*, Band 1, Leipzig [1898] und Graz 2/1959, S. 262; siehe auch H. Riemann, *Die Söhne Bachs*, in: *Präludien und Studien*, III, Leipzig 1901, S. 183.

Schniebes 1790 genannt sind². 1754 wird als das Jahr seiner Abreise nach Italien vermutet³, die Umstände sind ungeklärt. Im „gelobten Land der Musik“ wurde er Schüler des berühmten Padre Giovanni Battista Martini (1706-1784); ein reger Briefwechsel zwischen Lehrer und Schüler ist erhalten geblieben⁴. Der Cavalier Conte Agostino Litta unterstützte ihn finanziell. Um das Wohlergehen seines „protégé“ war er ebenso bemüht wie Padre Martini. Schon in den späten fünfziger Jahren kamen Werke von Bach in Italien mit großem Erfolg zur Aufführung⁵. 1760 wurde Johann Christian Bach als Nachfolger von Michele Angelo Caselli Organist am Mailänder Dom. Die Tatsache, daß er zum katholischen Glauben übergetreten war, wurde ihm in seiner Heimat sehr übel genommen⁶. „Mit seiner neuen Beschäftigung scheint es Bach aber nicht allzu ernst genommen zu haben“⁷. Mit Begeisterung hingegen wandte er sich der Produktion von Opern zu. Seine Werke wurden in den ersten Häusern Europas gegeben – 1761 *Artaserse* im Teatro Regio in Turin, im selben Jahr *Catone in Utica* im San Carlo in Neapel, daselbst am 20. Jänner 1762 *Alessandro nell'Indie* mit dem berühmten Tenor Anton Raaf in der Hauptrolle; später konnte er in London weitere Erfolge als Opernkomponist feiern (*Orione ossia Diana vendicata*, *Zanaida*, *Adriano in Siria*, *Carattaco*, *La Clemenza di Scipione*). Für Mannheim komponierte er seine Oper *Temistocle*, die am 5. November 1772 in glänzender Besetzung unter der Leitung des hervorragenden Konzertmeisters Christian Cannabich (1731-1798) stürmisch gefeiert wurde. Seine zweite Oper für Mannheim *Lucio Silla* und sein letztes Bühnenwerk *Amadis des Gaules* für Paris wurden nicht so begeistert aufgenommen.

Bachs Ruhm als Opernkomponist war bis London gedrungen, und 1762 wurde er von Signora Colomba Mattei, die dem King's Theatre als „impresaria“ vorstand, für die Spielzeit 1762/63 als Nachfolger Gioacchino Cocchis (um 1715-1814) verpflichtet. Mit der Vertonung der Ode *Thanks be to God* von John Lockman von 1761 gewann er die Gunst der jungen englischen Königin Sophie Charlotte, geborene Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz (1744 bis 1818)⁸. Der musikliebende König Georg III., der von 1760–1820 regierte, zeigte ebenfalls lebhaftes Interesse für Johann Christian Bachs Musik. Schon im Jahr seiner Ankunft in London (1762) wurde Bach der Klavierlehrer⁹ der englischen Königin und durfte auch die Kinder des Herrscherpaares zu seinen Schülern zählen. Er gehörte der „Chamber Band“ der Queen an¹⁰; bis zur Ankunft von Johann Samuel Schroeter (1750-1788) in der englischen Hauptstadt im

2 Nach M. Schwarz, *Johann Christian Bach*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, II (1900/01), [Diss. Berlin 1901], S. 405 f.; siehe auch H. P. Schökel, *Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit*, Diss. München 1922, Wolfenbüttel 1926, S. 25 f., der sich auf Schwarz beruft. Ch. S. Terry, *John Christian Bach*, London 1929, gibt diese Kompositionen in seinem thematischen Katalog nicht an, sondern führt folgendes dazu aus: „Emanuel [Bach] preserved a few of Christian's [Bach] earliest essays – two polonaises, six minuets and an aria . . . They are named in the Catalogue (1790) of his library . . . I have failed to find them in the Preuss. Staatsbibliothek.“ (S. 8 und Fußnote 2.)

3 C. Ph. E. Bach gibt dieses Datum in seiner Genealogie an; siehe auch Terry, a. a. O., S. 13; Schwarz, a. a. O., S. 404 ff. und H. Miesner, *Eine Anmerkung zu Charles Sanford Terry's „Johann Christian Bach“*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, XIV (1931/32), S. 226. Terry, a. a. O., S. 13, zieht auch das Jahr 1756 in Erwägung. Bei H. Wirth, *Johann Christian Bach*, in: Revue internationale de Musique, VIII (1950), S. 134, handelt es sich vermutlich um einen Druckfehler, denn Wirth schreibt: „ . . . quand, en 1750, l'adolescent quitte la métropole prussienne pour se rendre en Italie“.

4 Terry, a. a. O., S. 14 ff.

5 Terry, a. a. O., S. 25, 28 f., 31, 33.

6 Art. *Johann Christian Bach*, in: Riemann Musiklexikon, Personenteil A-K, Mainz¹²/1959, S. 72; siehe auch K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten* (unter Mitwirkung von Irene Geiringer), München 1958, S. 517.

7 Schwarz, a. a. O., S. 412.

8 Wirth, a. a. O., S. 135; siehe auch Terry, a. a. O., S. 60 ff.

9 P. A. Scholes, *The great Dr. Burney*, Band 2, London 1948, S. 325.

10 P. A. Scholes, *George the third as music lover*, in: The Musical Quarterly, XXVIII (1942), S. 82; siehe auch Ch. Cudworth, Art. *London, Das 18. Jahrhundert*, in: MGG, Band 8 (1960), Sp. 1154.

Mai 1772 galt er als bester Pianist Londons¹¹. Große Popularität – „in den Jahren um 1770 wußte jedermann in London und darüber hinaus, wer Johann Christian Bach war“¹² – gewann Bach durch die gemeinsam mit seinem Freund Karl Friedrich Abel (1723-1787) veranstalteten Bach-Abel-Konzerte. Am 29. Februar 1764 fand das erste Konzert dieser Reihe statt: „*For the Benefit of Mr. Bach and Mr. Abel: / Great Room in Spring Gardens, near St. James's Park, / This Day, February 29/ A New Serenata in two Acts Composed by Mr. Bach. To which will be added several new Pieces of Instrumental Music by Mr. Abel. To begin exactly at Half an Hour after Six. Tickets at Half-a-Guinea each to be had at Mr. Bach and Mr. Abel's Lodgings, in Meard's-street St. Ann's Soho*“¹³. In verschiedenen Sälen, anfangs im oben erwähnten Great Room in Spring Gardens, dann in Mr. Almack's Great Room in der King Street, St. James, im Carlisle House und schließlich in den berühmten Hanover Square Rooms, kamen sie zur Aufführung. Im Kulturleben der englischen Hauptstadt hatten die Bach-Abel-Konzerte eine ebenso wichtige Funktion inne, wie die *Concerts spirituels* in Paris, die 1725 von Anne Philidor (1681-1728) gegründet worden waren. Am 9. Mai 1781 beschloß das letzte Bach-Abel-Konzert diese Reihe, die allerdings nach dem Tode Bachs, am 1. Jänner 1782, zuerst als „*Hanover Square Great Concerts*“, zwei Jahre später als „*Professional Concerts*“ fortgesetzt wurde¹⁴.

In den gedruckten Todesanzeigen des *Gentleman's Magazine* vom 1. Jänner 1782 ist zu lesen: „*Signor Christian Bach, musickmaster [sic] to the Queen. Mr. Schroeter, performer on the piano forte, succeeds Mr. Bach in the above appointment at Buckingham- House*“¹⁵. Diese lakonisch kurze Mitteilung, die hauptsächlich auf seinen Nachfolger Johann Samuel Schroeter eingeht, verrät nichts von der einstigen großen Beliebtheit des Meisters. Der englische Musikforscher Percy A. Scholes ist derselben Ansicht: „*He [Johann Christian Bach] continued in the position [als Musikmeister der Königin] until his death on 1 January 1782, and then, before his was even in his grave, J. S. Schroeter, was appointed in his stead - see the Public Advertiser, 5 January 1782*“¹⁶. Am 6. Jänner 1782 wurde Johann Christian Bach auf dem Friedhof von St. Pancras begraben. Nur vier seiner Freunde nahmen an seinem Begräbnis teil¹⁷. Wolfgang Amadeus Mozart bewahrte aber seinem väterlichen Freund die Treue auch nach dessen Tode, denn er schrieb am 10. April 1782¹⁸ von Wien an seinen Vater: „... sie werden wohl schon wissen daß der Engländer Bach gestorben ist? – schade für die Musikalische Welt! –“.

11 H. Wirth, *Art. Johann Christian Bach*, in: MGG, Band 1 (1949-1951), Sp. 945; siehe auch Ch. Burney, *A general history of Music*, Vol. II, New York 1957, S. 866, und Ch. S. Terry, *Art. Johann Christian Bach*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London 5/1954, S. 330.

12 P. M. Young, *Johann Christian – der Englische Bach*, in: *Musa-Mens-Musici*, Im Gedenken an Walther Vetter, Leipzig o. J., S. 189.

13 *Public Advertiser* vom 29. Februar 1764, nach: Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 78.

14 Scholes, *The great Dr. Burney*, a. a. O., S. 167; zuweilen wird in der Literatur angegeben, daß die „*Professional Concerts*“ schon ab 1782 stattfanden, so zum Beispiel bei Cudworth, a. a. O., Sp. 1148, und bei H. Riemann, Einleitung zu VII/2 der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule, Leipzig 1906, S. XIII. Nach Burney, a. a. O., S. 1017 (Fußnote) wurden die „*Professional Concerts*“ 1785 gegründet.

15 Nach Young, a. a. O., S. 196 und 194 (die deutsche Übersetzung); siehe auch P. M. Young, *Johann Christian Bach and his English Environment*, in: *Kongreß-Bericht Kassel 1962*, Kassel 1963, S. 32. W. Matthäus berichtete von folgender Notiz, die er dem Frankfurter Staats-Ristretto entnahm: 22. 1. 82 „*Der berühmte Tonkünstler Hr. Joh. Christ. Bach, ein Bruder des weltberühmten Hamburger Bach, einer der ersten unter den Tonkünstlern der Königin, ist zu London mit Tod abgegangen*“ (*Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland, im besonderen zwischen London und Frankfurt/Main im Zeitalter Haydns*, in: *Frankfurter Musikhistorische Studien*, Helmut Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag, Tutzing 1969, S. 222).

16 Scholes, *The great Dr. Burney*, a. a. O., S. 325; siehe auch Young, *Johann Christian Bach and his English Environment*, a. a. O., S. 32, und Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 167.

17 Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 167, und Geiringer, a. a. O., S. 460.

18 L. Schieder, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, Band 2, München – Leipzig 1914, S. 162 ff; siehe auch Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 167, und A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Stockholm 1947, S. 169.

Die Engländer hingegen hatten ihren einstigen Liebling schnell und gründlich vergessen. Ein Benefiz-Konzert am 27. Mai 1782 wurde ein Mißerfolg – „*Bach's name no longer evoked enthusiasm, his death stirred no emotion*“¹⁹. Bachs Witwe, die italienische Sängerin Cecilia Grassi, konnte, da Bach große Schulden hinterließ, nur mit Unterstützung der englischen Königin in ihr Geburtsland zurückkehren.

Acht Jahre nach seinem Tode – 1790 – wurde Johann Christian Bach ein Artikel im *Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* von Ernst Ludwig Gerber²⁰ gewidmet. Der deutsche Lexikograph beurteilte ihn positiv: „*Eben so hat das naive Tändelnde, die lebhafteste Freude, welche durchaus in seinen Klavierwerken herrscht, den Beyfall beyder Geschlechter jeder Nation ihm zu eigen gemacht. Nicht so bald war eins seiner Werke erschienen, als es auch die Hände der Liebhaber beschäftigte. Und so kann man mit Grund behaupten, daß ihm vorzüglich der stärkere Anwachs der Klavierliebhaber und Liebhaberinnen in unseren Tagen zuzuschreiben ist*“²¹. Ebenfalls lobend äußerte sich Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* von 1812²². Ferdinand Simon Gaßner, der den Artikel *Johann Christian Bach* aus Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*²³ wörtlich in sein *Universal Lexikon der Tonkunst*²⁴ von 1849 übernommen hatte, beurteilte Johann Christian Bach günstig, betonte jedoch Bachs Vorliebe für den Wein und das schöne Geschlecht. Diese wurde Bach immer wieder, das ganze 19. Jahrhundert hindurch, vorgeworfen, so auch im *Musikalischen Conversations-Lexikon* von Mendel-Reissmann²⁵: „*Leider war auf ihn aber von der hohen sittlichen und künstlerischen Würde des Vaters und Bruders [Carl Philipp Emanuel] wenig übergegangen, und die Freuden des Lebens nahmen in seinem Gemuth den Vorrang vor dem Künstlerthum ein*“; dann weiter: „*Er stand keinen Augenblick an, dem leidigen Tagesgeschmack Zugeständnisse zu machen und sein herrliches Talent an Kleinigkeiten und Modestücken zu vergeuden. Dadurch wurde er freilich der Abgott des grossen Publicums, der Dilettanten und der schönen Frauenwelt, welcher er zugleich wie dem Weine zeitlebens mehr als billig ergeben wor*“; und abschließend: „*Er starb im J[ahr] 1782 und hinterliess, seinem flotten Leben entsprechend, zahlreiche Schulden*“. Besser beurteilt wurde Bach in der *Biographie universelle des Musiciens* von François Joseph Fétis²⁶, obwohl er wie bei Mendel-Reissmann – natürlich zu seinem eigenen Nachteil – mit seinem Vater Johann Sebastian und seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel Bach verglichen wurde: „*Sans avoir la puissance d'invention et la richesse d'harmonie de son père, ni la variété d'idées et la profondeur de son frère Charles-Philippe-Emmanuel [sic], Chrétien Bach fut cependant un des musiciens remarquables du dixhuitième siècle*“²⁷. Carl Ferdinand Pohl widmete Bach einen ausführlicheren Artikel in der *Allgemeinen deutschen Biographie*²⁸, in dem er ihn auch gegen die Anschuldigungen bezüglich seines „lockeren Lebenswandels“ verteidigte: „*Bach war aufgeweckten Geistes und nahm das Leben von der leichteren Seite; man hält ihm dies und seine vorwiegend sinnliche Neigung mit einer gewissen Vorliebe vor und obwohl man ihm nicht eigentlich leichtsinnige Handlungen nachweisen kann, hat man ihn doch fast jeden ernsteren Strebens für unfähig gehalten*“²⁹. Eugen Schmitz bezeichnete Johann Christian Bach als Bahnbrecher des neuen Stils in England, als Künstler habe er eine bedeutsame Mission im Vorklassizismus erfüllt³⁰ und Hans Engel erkannte ihm sogar „epochemachende Bedeutung“³¹

19 Terry, *John Christian Bach*, a. a. O., S. 168.

20 1. Teil, Leipzig, Sp. 83 ff.

21 Gerber, a. a. O., Sp. 84 f.

22 1. Teil, Leipzig, Sp. 202 ff.

23 *oder Universallexikon der Tonkunst*, Band 1, Stuttgart 1835, S. 384 ff.

24 Neue Hand-Ausgabe in einem Bande, Stuttgart 1849, S. 87 f.

25 Band 1, Berlin 2/1880, S. 399.

26 Band 1, Paris 2/1868, S. 205 f.

27 Fétis, a. a. O., S. 205.

28 Band 1, Leipzig 1875, S. 747 ff.

29 Pohl, a. a. O., S. 748.

30 E. Schmitz, *Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel*, Leipzig 1919, S. 43.

31 H. Engel, *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 5.

zu. N. Loeser schrieb in der *Encyclopédie de la musique*: „*Ses oeuvres sont une heureuse synthèse d'une technique solide et d'une grande richesse melodique*“³²; und im *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti* wurde berichtet, daß er „*notevole contributo offerto alla definizione del classicismo viennese*“³³.

In krassem Gegensatz zu diesen positiven Urteilen steht Carl Hermann Bitter, der sich über den jüngsten Bachsohn sehr geringschätzig äußerte³⁴: „*Ihre [Wilhelm Friedemann und Johann Christian Bach] Berechtigung für die Kunstgeschichte beruht vorzugsweise in ihrer Eigenschaft als Söhne eines großen Vaters*“; und weiter: „*Aber was war ihm [Johann Christian Bach] der Gedanke an den Vater, den er nur als Knaben gekannt, dessen Wirken und Streben er nie schätzen gelernt hatte! Leben wollte er und geniessen. Und so schürfte er in dem berausenden Tranke sinnlicher Lust das Vergessen seiner großen Stellung und Aufgabe mit durstigen Zügen ein.*“ Anschließend zitierte Bitter aus Johann Friedrich Rochlitz' (1769-1842)³⁵ Artikel über Johann Christian Bach in der *Allgemeinen [Leipziger] Musikalischen Zeitung*: „*Die hohe Theorie, die er aus den Rippen seines grossen Vaters anzog, umgab er mit dem Silberflor des modernen Geschmacks, – eine Riesin in Filet gehüllt*“ – und dann den vielzitierten Satz, den ein (nicht näher bezeichneter) englischer Dichter über ihn sagte: „*Bach stand auf des Olympos Gipfel und Polyhymnia kam ihm entgegen. Sie breitete die Silberarme um ihn und sprach: Ganz bist Du mein!*“ Bitter schloß ab: „*Nur dass er der Sohn des grossen Sebastian war, rettet den Namen des einst Vielbewunderten vor Vergessenheit.*“ Alfred Einstein, der Johann Christian Bach als „*Prämozartianer*“ bezeichnete³⁶, stellte fest, Bitter hätte leichtfertig gearbeitet³⁷. Er war der Meinung, daß „*die geringschätzigste Beurteilung, die Johann Christian Bach in fast allen populären Musikgeschichten*³⁸ zuteil wird“, auf Bitters abfällige Bemerkungen zurückzuführen wäre. Max Schwarz berichtete hierzu in seiner Dissertation: „*Der einzige Biograph, der ausführlicher ist, Bitter, hat alle Fehler mit großer Gewissenhaftigkeit übernommen und ihn [Johann Christian Bach] auf Grund völliger Unkenntnis seiner Werke der Vergessenheit anempfohlen*“³⁹.

Johann Christian Bach hinterließ der Nachwelt ein umfangreiches Oeuvre. Dieses umfaßt sowohl geistliche als auch weltliche, Vokal- und Instrumentalmusik. Als Opernkomponist konnte er große Erfolge in Italien, England und Mannheim verzeichnen. Größte Beliebtheit errang Bach durch seine englischen und italienischen Kantaten, Arien, Songs und Kanzonetten. Auch an der Komposition von Pasticcios war er oftmals beteiligt. Außerdem schrieb er Symphonien, Ouvertüren und Klavierkonzerte, Kammermusik, Kompositionen für Klavier und Militärmusik. Erst die Musikforschung unseres Jahrhunderts jedoch begann sich intensiver mit Johann Christian Bach zu beschäftigen. Die erste ausführlichere Abhandlung ist die Berliner

32 N. Loeser, Art. *Johann Christian Bach*, Band 1, Paris 1958, S. 329.

33 Mailand 1959, S. 84; ebenso günstig wurde Bach im Art. *Johann Christian Bach* von R. Allorto, in: *Enciclopedia della Musica*, Band 1, Mailand 1963, S. 155 f. und im Art. *Johann Christian Bach* im *Dizionario universale dei Musicisti* von C. Schmidl, Band 1, Mailand 2/1926, S. 91 f. besprochen.

34 C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Band 2, Berlin 1868, S. 140 ff.

35 Ebenfalls weite Abschnitte aus diesem Artikel zitierte Christ[ian] Fried[rich] Dan[iel] Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von L. Schubart, Wien 1806, S. 210 ff. Schubart nennt Johann Christian fälschlich Georg Bach.

36 A. Einstein, *Neuausgaben alter Musikwerke*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IX (1926/27), S. 442. Über die engen Beziehungen von Johann Christian Bach zu Wolfgang Amadeus Mozart siehe auch I. S. Staral-Baierle, *Die Klavierwerke von Johann Christian Bach*. Diss. Graz 1971, maschinenschriftlich, S. 9 f., S. 27 ff., S. 31, S. 222.

37 A. Einstein, *Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IV (1921/22), S. 121 f.

38 Zum Beispiel bei H. A. Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriss*, Berlin 3/1888, S. 299 und bei F. Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 7/1889, S. 273.

39 Schwarz, a. a. O., S. 407.

Dissertation von Max Schwarz⁴⁰. Hermann Abert untersuchte dann Jahre später in einem Aufsatz den Einfluß der italienischen Opern Bachs auf Wolfgang Amadeus Mozart⁴¹. Heinrich Peter Schökel behandelte in seiner Dissertation *Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit*⁴² die italienische Instrumentalmusik der Zeit von 1730-1760 und stellte diese den entsprechenden Werken von Johann Christian Bach gegenüber. Georges de Saint-Foix widmete Bach einen Artikel in der *Revue de Musicologie*⁴³, schrieb ihm hier allerdings irrtümlich Klavierwerke von Franz Beck (1723-1809) zu; er widerrief diese Feststellung sechs Jahre später⁴⁴. Die Kieler Dissertation von Fritz Tutenberg⁴⁵ behandelt eingehend das reiche symphonische Schaffen des Meisters. Der englische Historiker Charles Sanford Terry gab 1929 in London mit *John Christian Bach* das erste Buch heraus, das sich sowohl mit der Biographie als auch mit den Kompositionen Bachs auseinandersetzte, auch brachte er einen thematischen Katalog aller seiner Werke⁴⁶. Helmuth Wirth, der Autor des Artikels *Johann Christian Bach* in MGG⁴⁷, verfaßte einen Aufsatz in der *Revue internationale de Musique*⁴⁸. Alexander Wenks Dissertation *Beiträge zur Kenntnis des Opernschaffens von Johann Christian Bach*⁴⁹ blieb unvollendet. Mit den *Arientypen Johann Christian Bachs* beschäftigte sich Rotraud Seebandt in ihrer Berliner Dissertation von 1956⁵⁰. Eine Anzahl von Dissertationen wurde in den letzten Jahren in den USA verfaßt. 1958 erschien an der Harvard University (Massachusetts) *The Operas of Johann Christian Bach as a Reflection of the Dominant Trends in opera seria, 1750-1780* von Edward O. D. Downes⁵¹. Joseph A. White junior gab im selben Jahr an der University of Michigan *The Concerted Symphonies of John Christian Bach*⁵² heraus. Marie A. H. Vos beschäftigte sich mit *The Liturgical Choral Works of Johann Christian Bach*⁵³, Beth A. Mekota arbeitete über *The Solo and Ensemble Keyboard Works of Johann Christian Bach*⁵⁴. Weitere Dissertationen sind laut Cecil Adkins⁵⁵ an den Universitäten von Texas und Indiana in

40 Schwarz, a. a. O., S. 401 ff. (Biographie, kurze Werkuntersuchung, im Anhang thematischer Katalog sämtlicher damals bekannter Werke.)

41 H. Abert, *Johann Christian Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, I (1918/19), S. 313 ff.

42 München 1922, gedruckt Wolfenbüttel 1926. Am Schluß der Arbeit *Thematischer Katalog der Instrumentalwerke Johann Christian Bachs*, der sich noch als Folge des ersten Weltkrieges auf deutsche und schweizerische Bibliotheken beschränkt.

43 VII (1926), S. 83 ff.

44 G. de Saint-Foix, *Le symphoniste Franz Beck et le piano-forte*, in: *Revue de Musicologie*, XIII (1932), S. 24 ff.

45 F. Tutenberg, *Die Sinfonik Johann Christian Bachs*, Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Kiel, I, Wolfenbüttel – Berlin 1928. Mit thematischem Katalog der Symphonien.

46 Eine zweite Auflage (London 1967) gab H. C. R. Landon heraus. Diese ist ein unveränderter Nachdruck der ersten. R. Landon schrieb das Vorwort und eine Corrigenda.

47 H. Wirth, Art. *Johann Christian Bach*, in: MGG, a. a. O., Sp. 942 ff.

48 Wirth, *Johann Christian Bach*, in: *Revue internationale de Musique*, a. a. O., S. 133 ff.

49 Frankfurt/Main 1932.

50 Maschinenschriftlich.

51 Art. *Johann Christian Bach*, in: *Riemann Musiklexikon, Ergänzungsband, Personenteil A-K*, Mainz 1972, S. 51, und *Doctoral Dissertations in Musicology*, edited by Cecil Adkins, Philadelphia⁵/1971, S. 65.

52 *Riemann Musiklexikon, Ergänzungsband*, a. a. O., S. 51; *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 66.

53 University of Washington 1969, nach *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 68; im *Riemann Musiklexikon, Ergänzungsband*, a. a. O., nicht angeführt.

54 University of Michigan 1969, nach *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 63; *Riemann Musiklexikon, Ergänzungsband*, a. a. O., S. 51.

55 *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 61 und 63. Eine weitere musikwissenschaftliche Arbeit (D. M. A. composition) ist von Ellwood S. Derr 1968 an der University of Illinois erschienen: *Cefalo e Procri (London, 1776): Dramatic Cantata for Three Voices and Orchestra by Johann Christian Bach; Critical Edition with Performance Suggestions and Commentary* (nach *Doctoral Dissertations*, a. a. O., S. 68).

Vorbereitung. Im deutschen Sprachraum hingegen erschien nach der genannten Dissertation Rotraud Seebrandts von 1956 erst 1971 wieder eine neue Arbeit: *Die Klavierwerke von Johann Christian Bach* von der Verfasserin dieses Artikels⁵⁶.

Der Forschung verbleiben somit noch viele Aufgaben. Vor allem wäre eine Publikation über das Gesamtschaffen von Johann Christian Bach wünschenswert. Die zweite Auflage von Terry's *John Christian Bach*⁵⁷ läßt Wünsche offen. In der 32-seitigen Corrigenda-Liste wurden viele Irrtümer nicht richtiggestellt; so wurden etwa bei den Klavierwerken lediglich ein Druckfehler, nicht aber die zahlreichen sachlichen Fehler verbessert⁵⁸.

Keine der elf Opern Bachs, die im 18. Jahrhundert in den bedeutendsten Zentren Europas gespielt worden waren, erlebte in jüngster Zeit eine szenische Aufführung. *Clemenza di Scipione* von 1778 wurde im Sommer 1972 in der Queen Elizabeth Hall in London konzertant aufgeführt⁵⁹. Bei der Universal Edition Wien gaben Edward O. D. Downes und H. C. Robbins Landon 1965 das Drama per musica *Temistocle* heraus. Da sie es nach dem Brauch des 18. Jahrhunderts umgestalteten und ein Bach'sches Pasticcio daraus machten, ist diese Ausgabe nicht wissenschaftlich, sondern nur praktisch zu gebrauchen⁶⁰. Aus Bachs dramatischem Oeuvre wurden außer dieser *Temistocle*-Ausgabe nur einzelne Arien neu gedruckt. Eine große Anzahl von Instrumentalwerken harret ebenfalls noch ihrer Wiederbelebung. Auf Schallplatten wurden Werke Johann Christian Bachs bisher vor allem in Sammelprogrammen aufgenommen oder zusammen mit Kompositionen anderer Meister. Nur sehr wenige Schallplatten – bis zum Frühjahr 1972 waren es neun – wurden ausschließlich Werken von Johann Christian Bach gewidmet⁶¹.

Ohne Zweifel hatte sich Johann Christian Bach um die Musik in England große Verdienste erworben: „Immerhin gelang es John Bach, zehn Jahre lang die Stellung eines Musikpapstes in der englischen Hauptstadt zu behaupten“⁶². Daß er nach seinem Tode so schnell in Vergessenheit geriet, hat nach Percy M. Young⁶³ vor allem zwei Gründe: sowohl die englischen Vorurteile gegen die Zuwanderung ausländischer Musiker als auch die moralischen Einwände gegen brillante Instrumentalwerke; die Kompositionen von Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach stellten in der Folgezeit das Ideal dar. Im 19. Jahrhundert blieb Johann Christian Bach weitgehend vergessen. Hugo Riemann gebührt das Verdienst, als einer der ersten wieder auf die Bedeutung des jüngsten Bachsohnes hingewiesen zu haben⁶⁴.

56 Siehe Fußnote 36. Im Anhang thematischer Katalog der Klavierwerke (S. 223 ff.).

57 L. Finscher schrieb in seiner Rezension in der Musikforschung, XXI (1968) (524 f.) auf S. 524: „Terry's ursprünglicher Text, einschließlich des schönen Bildteils, wurde übernommen, aber durch eine Corrigenda-Liste von nicht weniger als 32 Seiten auf den heutigen Stand der Forschung gebracht.“ Diesem abschließenden Urteil kann man aber nur sehr bedingt zustimmen.

58 Staral-Baierle, a. a. O., S. 32 ff.

59 D. Wilkinson, London (Queen Elizabeth Hall): *Eine Neuentdeckung J. Chr. Bach: „La Clemenza di Scipione“*, in: Opernwelt, 7 Juli 1972, S. 39.

60 Rezension von A. A. Abert, in: Die Musikforschung, XXII (1969), S. 145.

61 Vergl. hierzu die Bielefelder Kataloge der letzten Jahre, einschließlich des Nachtrages zum Hauptkatalog, Frühjahr 1972, 20. Jahrgang.

62 Geiringer, a. a. O., S. 460; siehe auch Young, *Johann Christian Bach and his English Environment*, a. a. O., S. 33.

63 Young, *Johann Christian – der Englische Bach*, a. a. O., S. 189.

64 Er ist vor M. Schwarz der erste Musikforscher, der sich mit Johann Christian Bach näher beschäftigte. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte er einige Klavierkonzerte und Sonaten von J. Chr. Bach veröffentlicht (Wirth, *Johann Christian Bach*, in: Revue internationale de Musique, a. a. O., S. 133). H. Riemann widmete Bach in seinem Aufsatz *Die Söhne Bachs*, in: Präludien und Studien, III, Leipzig 1901, S. 173 ff. bzw. S. 181 ff. eine recht ausführliche Abhandlung.

Ein Gelehrten-Stammbuch aus dem 18. Jahrhundert mit Einträgen von G. Ph. Telemann, S. L. Weiß und anderen Musikern

von Christoph Wolff, New York

Das Niedersächsische Staatsarchiv¹ bewahrt in seiner reichhaltigen Sammlung von Stammbüchern aus dem 16.–18. Jahrhundert unter der Signatur *VI Hs 13 Nr. 35* das Stammbuch des Theologen und Latinisten Conrad Arnold Schmid (1716-1789). Dieser Gelehrte hatte nach dem Studium der Theologie und klassischen Philologie an den Universitäten Kiel und Leipzig 1737 den Magistergrad in Leipzig erworben, bezog danach für kurze Zeit die Universität Göttingen und kehrte 1739 wieder nach Leipzig zurück als aktives Mitglied der Gottschedschen „Deutschen Gesellschaft“. 1746 wurde er Nachfolger seines Vaters als Rektor des Lüneburger Johanneums und ging schließlich 1761 als ordentlicher Professor der Religionswissenschaft und lateinischen Sprache an das Collegium Carolinum in Braunschweig. Während dieser Zeit stand er in freundschaftlicher Beziehung zu Lessing. Seit seinen Leipziger Jahren veröffentlichte er zahlreiche Gedichte (Oden und Lieder), Schriften und Bücher².

Von musikalischem Interesse ist die Einleitung seiner *Lieder auf die Geburt des Erlösers* (Lüneburg 1755), in der er über Einzelheiten der alten Kantilenenpraxis³ Auskunft gibt: „*Einige Tage vor dem Feste wird dieses Lied mit seinen Noten in der Johannisschule an eine große Tafel geschrieben. Alle Schüler der untersten Klassen versammeln sich täglich zwey Stunden, und üben sich, unter Anführung ihrer Lehrer, es von derselben nach den Regeln der Tonkunst abzusingen, damit sie sich damit in den Kirchen hören lassen können. Nach dieser Übung machen sie sich mit dem Verstande der beigesetzten lateinischen Paraphrasen, und mit den Regeln der Versart bekannt, die man dazu gewählt hat.*

In früheren Zeiten wurden die Cantilenen nicht nur in der Kirche, sondern auch auf den Gassen öffentlich abgesungen. Die vier untersten Klassen machten, mit sechs Lehrern begleitet, eine Cantilenenprocession aus. Jetzt wird sie nur unter die jungen Leute ausgetheilt, und einigen Einwohnern in die Häuser geschickt. In früheren Zeiten wurde der Medianbogen [ca. 45 x 60 cm], auf den sie gedruckt sind, bunt gemalt, mit Blumen und geistlichen Geschichten geziert, für die zärtere Jugend.“

Schmid hatte, altem akademischen Brauch folgend, zu Beginn seiner Studienzeit im Jahre 1734 vor dem Verlassen seines Elternhauses ein Stammbuch angelegt, in das sich später seine Freunde, Bekannten und akademischen Lehrer mit persönlichen Widmungen eintrugen. Dieses Stammbuch umfaßte ursprünglich 309 Blätter im Format 9,7 x 15,5 cm und originaler Pagnierung 1-617; verschiedene Blätter, die herausgeschnitten wurden, sind heute nicht mehr vorhanden. Bei den auf das Format 8^o quer zugeschnittenen Blättern werden gelegentlich Teile des Wasserzeichens (heraldische Lilie) sichtbar. Der braune Ledereinband trägt in Goldpressung die Initialen *C A S* mit der Jahreszahl *1734*. Auf Bl. 1 findet sich von der Hand des ursprünglichen Besitzers: *Conrad Arnold / Schmid / Lüneburgi / MDCCXXXIV*. Am Schluß des Büchleins befindet sich ein originaler, jedoch unvollständiger *index nominum*. Über die

1 Herrn Archivdirektor Dr. J. König sei für sein freundliches Entgegenkommen sowie für verschiedene Hinweise gedankt.

2 Zur Biographie Schmidts vgl. F. Meyen, *Bremer Beiträge am Collegium Carolinum in Braunschweig*, = Braunschweiger Werkstücke, Bd. XXVI, Braunschweig 1962, S. 59-69; ebda. ausführliche Bibliographie der Werke Schmidts.

3 Das weihnachtliche Singen von „Cantilenae scholasticae in Natalem Christi“ ist seit dem 16. Jahrhundert als Besonderheit der Stadt Lüneburg nachweisbar. Vgl. K. W. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, = Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. LIV, Regensburg 1969, S. 172. Verfasser des jährlich fälligen Kantilientextes war jeweils der Rektor des Johanneums.

Provenienz des Stammbuches ist bekannt, daß das Wolfenbütteler Staatsarchiv es 1912 von dem Bergingenieur Ernst Meier in Braunschweig, einem Urenkel des Professors Johann Joachim Eschenburg (1743-1820)⁴ gekauft hat. Der musikinteressierte Literarhistoriker Eschenburg war Schwiegersohn von Schmid.

Die einzelnen Stammbucheintragungen, die Auskunft über Schmidts Reisen, Aufenthaltsorte und persönliche Verbindungen bis in die frühe Braunschweiger Zeit geben, folgen überwiegend gewissen formalen Schemata, wie sie sich schon im Laufe des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatten⁵. Der zumeist in Standard-Phraseologie abgefaßte Widmungstext mit Namenszug des Eintragenden befindet sich normalerweise in der rechten unteren Hälfte des Blattes, links davon Ort- und Datumsangabe. Darüber steht in der Mitte des Blattes der Widmungsspruch in Form eines klassischen Zitates (in Schmidts Stammbuch finden sich lateinische, griechische, hebräische, italienische, englische und deutsche Texte), das üblicherweise aus dem Lebensbereich des Eintragenden stammt: so etwa bevorzugten Theologen biblische oder patristische Zitate, Juristen Cicero-Stellen, und für Musiker bietet sich der Kanon als typisches Stammbuchgenre an⁶. Bei dreigliedrigen Eintragungen korrespondiert mit dem Widmungsspruch ein sog. Symbolum, ein Wahlspruch emblematischen Charakters⁷, der oft eine konkrete Beziehung zwischen Hauptzitat und Widmungsträger schafft. Eine Definition des Terminus „Symbolum“ bietet Zedler⁸:

„Leib-Spruch, Denck-Spruch, Wahl-Spruch, Symbolum, Devise, ist ein sinnreiches und nachdenkliches Wort, oder Spruch, den ihm einer vor andern erwählet, dadurch seine vornehmste Neigung oder andere Gemüths-Beschaffenheit zu erkennen zu geben. Desgleichen haben zusammengetragen Nic. Reusnerus, Ansh. de Boot, Jac. Typotius und andere.“

Unter den vier musikalischen Eintragungen des Schmidtschen Stammbuches zeichnen sich zwei durch besondere Originalität aus. Die eine stammt von Georg Philipp Telemann, die andere von Silvius Leopold Weiß. Die dreiteilige Eintragung Telemanns auf S. 582, wohl anlässlich eines Besuches in Lüneburg niedergeschrieben, besteht aus einem schlichten sechsstimmigen Kanon, einem Vierzeiler als Symbolum und der Widmung:

4 Vgl. *Neue Deutsche Biographie*, Bd. IV, Berlin 1959, S. 642 f, und Anm. 13.

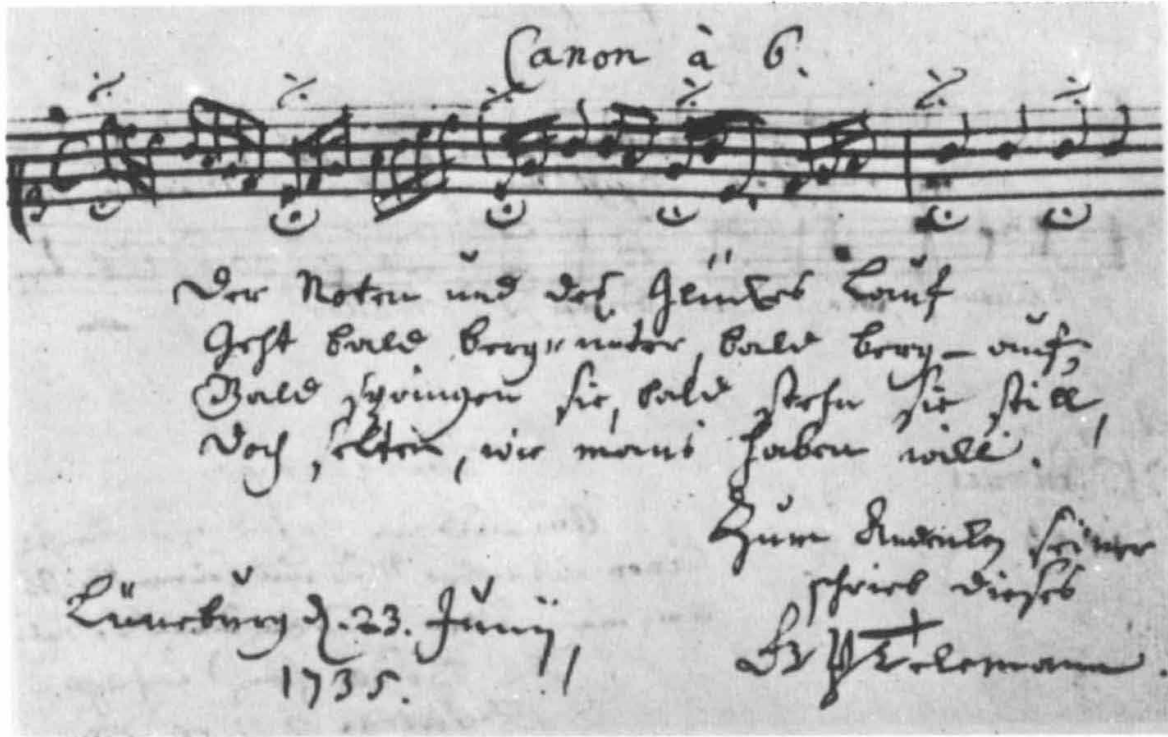
5 Vgl. Robert und Richard Keil, *Die deutschen Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1893; A. Hildebrandt, *Stammbücher-Sammlung Friedrich Warnecke-Berlin*, Leipzig 1911.

6 Vgl. die Abbildung eines Stammbuchkanons von Adam Krieger mit dem Symbolum „*Artes ingenuae servant in periculis*“ in MGG VII, Sp. 1787. Vgl. auch H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen*, BJ 1967, S. 82 ff.; Chr. Wolff, *Kritischer Bericht zu NBA VIII/I* (Kanons, Musikalisches Opfer), im Druck.

7 Vgl. hierzu die Textgrundlagen der Symbola-Kompositionen von Caspar Othmayr, *Symbola Illustrissimorum Principum*, Nürnberg 1547 (EdM/RD XVI, hrsg. von H. Albrecht) und von Claudio Monteverdi in Lorenzo Calvis Sammlung *Symbolae diversorum musicorum*, Venedig 1620 (GA, Bd. XVI).

8 *Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. XVI, Halle und Leipzig 1737, Sp. 1556. Der bibliographische Hinweis bezieht sich auf die Zitatensammlungen und Nachschlagewerke von Reusner, de Boot und Typot; vgl. Anm. 11.

Canon à 6.



Der Noten und des Glückes Lauf
 Geht bald berg-unter, bald berg-auf,
 Bald springen sie, bald stehn sie still,
 Doch selten, wie mans haben will.

Lüneburg d. 23. Junii
 1735.

Zum Andenken seiner
 schrieb dieses
 G P Telemann

Der sicherlich von Telemann selbst verfaßte geschickte Vierzeiler charakterisiert in humorvoller Weise die Gestalt des Kanonsätzchens, das sich mit seinen ab- und aufwärts führenden Skalen, Dreiklangssprüngen und unvermittelt einhaltenden Tonrepetitionen als Allegorie des Glückes enthüllt und dem jungen Studenten von Telemann als Lebensweisheit mit auf den Weg gegeben wird.

Ähnlich geistreich zeigt sich der Dresdener Hoflautenist Weiß auf S. 159-160 des Stammbuches. Seine Eintragung ist ausnahmsweise sogar vierteilig, auf der linken Seite ein vierstimmiges Sätzchen, von c-moll nach e-moll modulierend, in Lautentabulatur aufgezeichnet, darunter ein italienisches Symbolum („Wer weiß, der wird verstehen“):

arpegg:

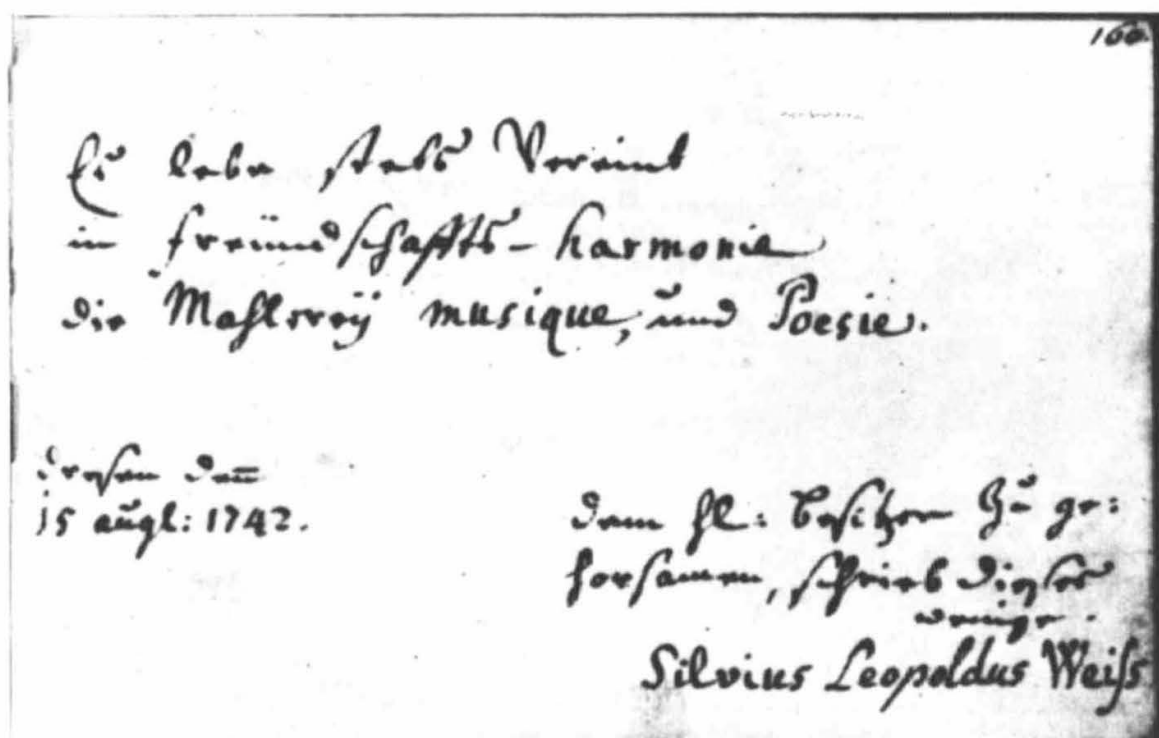
Chi sa', - - - L'intendera.

accordo

Chi sa', - - - L'intendera.

(Die Originalnotation entnehme man dem Faksimile.) Auf der gegenüberliegenden Seite folgt mit dem Widmungstext ein Spruch, der wohl eher freie Erfindung von Weiß als Zitat ist. Weiß stand übrigens dem Gottsched-Kreis in Leipzig nahe⁹. Seine Anspielung auf die Musik im Verband der Beaux arts ist für die frühen 1740er Jahre recht ungewöhnlich:

⁹ Vgl. H.-J. Schulze, *Ein unbekannter Brief von Silvis Leopold Weiß*, *Mf* XXI, 1968, S. 203 f



*Es lebe stets Vereint
in freundschafts-harmonie
die Mahlerey musique, und Poesie.*

Dres[d]en den 15 aug: 1742

*Dem H; Besitzer zu gehorsamen,
schrieb dieses wenige.
Silvius Leopoldus Weiß*

Das Symbolum spielt fraglos auf die nicht jedermann verständliche Notation sowie die enharmonische Modulation an. Außerdem muß man wohl eine bewußte wortspielartige Verbindung zwischen dem „sá“ (weiß) und dem Namen des Lautenisten sehen, etwa in dem Sinn: Weiß weiß es.

Die beiden übrigen musikalischen Einträge des Stammbuches sind weit weniger originell. Auf S. 590 hat sich der Nachfolger Georg Böhms als Lüneburger Johannis-Organist, Georg Wilhelm Dietrich Saxer (gest. 1740)¹⁰, mit einem vierstimmigen textierten Kanon eingetragen:

¹⁰ Zur Biographie vgl. H. Walter, *Musikgeschichte Lüneburgs*, Tutzing 1967, S. 274, 303.

Canon à 4.

Canon à 4.

Alles was ihr thut, das thut in dem Namen des Herrn.

Symb.
Plus ultra.

Lünebourg
d. 27. May, 1737.

Dem geehrten Herrn Possessori
zum wehrtesten Andenken seiner,
hat obiges schreiben wollen.
Georg Wilh. Diet. Saxer.

Al - les — was ihr — thut, das thut in dem Na - men des Herrn

Symb.
Plus ultra.
Lünebourg
d. 27. May, 1737

Dem geehrten Herrn Possessori
zum wehrtesten Andenken seiner,
hat obiges schreiben wollen.
Georg Wilh. Diet. Saxer.

Das Symbolum ist der alte Wahlspruch Karls V.¹¹ Einen ebenfalls textierten Canon schrieb auf S. 583 Johann Joachim Christoph Bode (1730-1793), der verschiedene Positionen im nord-deutschen Raum innehatte, als Musiker, Literat, Übersetzer (u. a. von Burneys *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* und, auf Veranlassung Lessings, von Sternes *Tristram Shandy*) und Verleger wirkend¹²:

¹¹ *Symbolum XXXIX Caroli Quinti* (Nicolaus Reusner, *Symbolorum Imperatorum Classis Tertia*, Frankfurt 1607).

¹² Zur Biographie vgl. Gerber NTL I (1812), S. 437 ff.; Eitner Q II (1900), S. 79.

Canon perpetuus

Die wa - chen Nächt' und frü - hen Mor - gen, sind
kei - nem so, wie Dir be - wußt! Haller. .
Da Capo ad libitum

Lüneburg
d. 17t. Junius
1759.

Zum geneigtesten
Andencken hat diesen künstlichen
Canon mit ieder Müh und saurem Fleiße
componiren sollen Sebastian Sebald
De Bodo. sonst auch wohl
schlechtweg, J. J. C. Bode

Der Kanontext stammt von dem Naturforscher und Arzt Albrecht von Haller (1708-1777), Mitbegründer der Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen, der sich an anderer Stelle des Stammbuches (S. 324, mit Datum vom 24. 9. 1737) selbst eingetragen hatte.

Als fünfter Musiker findet sich Johann Gottlieb Görner, Thomas-Organist zu Leipzig, mit einem simplen Eintrag ohne Noten:

Reine Freunde seh ich gerne
falsche lieber weit von ferne.

Zum Andencken eines
werthen Freundes
schrieb diß

Leipzig den
30 April
ao: 1746

Johann Gottlieb Görner
Music Direct: bey der
Pauliner Kirche, und
Organ: zu St: Thom:

Zum Bekanntenkreis Schmidts zählten so bedeutende Persönlichkeiten wie der Hallenser Philosoph Christian Wolff. Dieser schreibt auf S. 106:

In prostantibus rebus magna sunt ea, quo
sunt optimis proxima.

Cum
voto prosperitatis omnigenae
scr.
Christian Wolfius,
Fridericanae Pro-Cancellarius.
Hald. d. 23 Jun. 1741

Es würde zu weit führen, die zahlreichen Einträge des Stammbuches näher zu betrachten; unter ihnen befinden sich z. B. mehr als 20 bedeutende Namen aus dem akademischen und kulturellen Leben Leipzigs. Angeführt seien lediglich noch drei Einträge, deren Verfasser von wenigstens mittelbarem musikhistorischen Interesse sind: der Leipziger Thomasschul-Rektor und spätere Göttinger Professor der klassischen Philologie Johann Matthias Gesner, der Hamburger Theologe und Kantatendichter Erdmann Neumeister und die Leipziger Dichterin Mariane von Ziegler.

S. 371:

Colum. 11. 1. 27

*Pretiosissimum est intellegere quemque nescire
se quod nesciat, semperq. cupere, quod ignoret,
addiscere.*

*Amicitiae et honoris causa
scrib. in Academia Georgia
Augusta a. d. XXIII Nov.
MDCCXXXVIII
Jo. Matthias Gesnerus.*

S. 382:

*Sine veritate fides est superstitio,
pietas hypocrisis.*

*Gott der Herr ist Sonne
und Schild*

*Benevolae memoriae ergo scr.
Hamburgi d. XIV Calend. Augusti
A. MDCCXXXV. Pastor ad Divi
Jacobi pp.
Erdmann Neumeister*

S. 250:

Virtus premitur, not opprimitur.

Lipsiae 12 Jul. 1741

*in memoriam
apponebat.
Christiana Mariana
a Ziegler*

Angesichts der an den Stammbucheinträgen beteiligten Persönlichkeiten fällt auf, daß zwei Namen, die mit einiger Sicherheit zu Schmid's Bekanntenkreis gehörten, fehlen: Johann Christoph Gottsched und Johann Sebastian Bach. Die Tatsache, daß neben Telemann, Böhm's Nachfolger Saxer und dem Thomas-Organisten Görner nicht auch Bach zu finden ist, scheint merkwürdig. Freilich besteht keine Gewißheit darüber, daß Schmid tatsächlich Kontakt mit Bach hatte. Andererseits fehlen heute verschiedene Blätter des Stammbuches, und es dürfte wahrscheinlich sein, daß die herausgetrennten Blätter Eintragungen von besonderem Interesse enthielten. Derartige Einzelblätter von Stammbüchern sind seit dem frühen 19. Jahrhundert als Sammlerobjekte in Umlauf und es wäre durchaus denkbar, daß eines der verlorenen Blätter einen Eintrag Bachs enthalten hat. Die Herauslösung eines solchen Blattes könnte durch den späteren Besitzer des Stammbuches, Schmid's Schwiegersohn Professor Eschenburg, veranlaßt worden sein. Eschenburg war mit den Bach-Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel sehr eng verbunden¹³. Für die Bach-Quellenforschung ist er insofern von besonderem Interesse, als er einen Großteil des Nachlasses von J. S. Bach aus dem Besitz Friedemanns angekauft und zum Teil an Carl Philipp Emanuel und Johann Nicolaus Forkel sowie an den Grafen Voß-Buch weitergegeben hat. Von den erhaltenen Stammbucheinträgen Bachs, die sich bis auf eine Ausnahme (BWV 1077) auf herausgetrennten Stammbuchblättern teilweise unbekannter Herkunft befinden¹⁴, kann keine zu dem Schmid'schen „album amicorum“ gehören. Gewißheit über eine Bach'sche Eintragung in diesem Stammbuch könnte nur ein Zufallsfund bringen. Überdies dürfte eine systematische Erforschung der alten Stammbücher noch manche Überraschung bereithalten.

13 Vgl. M. Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1919, S. 47-49, 54 f. u. ö.; *Bach-Dokumente*, Bd. III = *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, vorgelegt und erläutert von H.-J. Schulze, Kassel und Leipzig 1972, S. 326 f.

14 Zur Überlieferung der Bach'schen Kanons vgl. Chr. Wolff, *Kritischer Bericht zu NBA VIII/1* (Kanons, Musikalisches Opfer). Eine Zuschreibung des FABER-Kanons (BWV 1078) vom 1. März 1749 an Schmid kommt vor allem aus zeitlichen Gründen nicht in Frage. Die Leipziger Eintragungen im Schmid'schen Stammbuch konzentrieren sich auf die Zeit um 1740; der letzte Leipziger Eintrag stammt von 1746.

Vorwort zu einer Bibliographie; dargestellt an jener über Anton Bruckner

von Manfred Wagner, Frankfurt a. M.

Information ist für den Menschen nur sinnvoll, soweit er sie bewältigen kann. Daß zu ihrer Aufarbeitung heute Maschinen herangezogen werden, ist zu verstehen, Methoden allerdings, die zum reinen Selbstzweck werden, sollten ausgeschlossen sein. Bibliographie hat in jedem Fall viel mit Information zu tun, vor allem jene, die sich auf breiter Basis durchgesetzt hat, nämlich: die Autoren alphabetisch und ihre Schriften systematisch zu ordnen.

Dem Interessierten, konkret auch jenem, der wissenschaftlich arbeitet, steht meistens eine Phalanx von Titeln, die zuweilen in die Tausende geht (Vgl. Wagner-, Beethoven-Bibl.), gegenüber. Indices sind teilweise zielführend, genauso oft führen sie auch in die Irre. Die Möglichkeit einer ersten Orientierung, und tatsächlich nur einer ersten, wäre im Rahmen eines als Vorwort vorangestellten Beitrags, wie ihn der folgende darstellt, denkbar.

„Who says what to whom, how and with what effect“, Motto der aus der Sozialpsychologie entnommenen „Content analysis“, könnte einen derartigen Ordnungsfaktor abgeben. Das Schrifttum stellte sich dann den drei Grundsatzfragen:

1) der Frage nach dem „WER“. Sie untersucht die soziologische Position des Autors in Abwandlung der Definition Blaukopfs, „*die Produktion im Zusammenhang mit dem Entwicklungsprozeß des Menschen und seiner Gesellschaft zu begreifen*“.

2) der Frage nach dem „WAS“. Ihre Beantwortung bietet die Ansichten, die Anschauungen der Autoren, die ihrerseits stark genug sind, seine Position zu bestimmen.

3) der Frage nach dem „WIE“. Darin verbirgt sich die überwiegend emotionell gesteuerte Ausdrucksform ohne und mit dem Hinblick auf die Wirkung der Publikation.

Läßt sich die letztere Frage heute schon, wenn auch noch aufwendig, nach den gesicherten Methoden der „Content analysis“ beantworten, so bleibt bei den ersteren beiden der Bibliograph als subjektiver Regulator. Für ihn gilt der Grundsatz, keine trennenden Mauern zwischen den drei Begriffen zu errichten, sondern die Fragen als Abschnitte abgezierelter Schwerpunkte innerhalb komplexerer Vorlagen zu verstehen.

In der Literaturwissenschaft z. B. fand die Herkunft des Autors das meiste Interesse. Havelock Ellis (*A Study of British Genius*; London 1904) und Edwin Leavitt Clarke (*American Men of Letters: Their Nature and Nurture*; New York 1916) untersuchten den genauen Anteil an Aristokraten, Bürgern und Proletariern, Nikitič Púvel Sakulin auf der marxistischen Seite unterschied Literatur in jene von Bauern, Kleinbürgern, demokratischer Intelligenz, Intelligence déclassé, Großbürgertum, Aristokratie und revolutionärem Proletariat.

Daß dieselben Untersuchungskriterien und darüber hinaus noch einige mehr auch an „Verfassern“ von Schrifttum aller Art angewendet werden können, ist evident. Wahrscheinlich verschieben sich die einzelnen Einteilungsmaximen ein wenig der Person nach, über die geschrieben wird. Über Schönberg werden kaum Nationalisten schreiben; sie bei Wagner zu vergessen, wäre grobe Unterlassung.

Gegenüber einem beständig anschwellenden Schrifttum, wie es zu erwarten – oder zu befürchten – ist, wird die Subjektivität der Auswahl kaum zu umgehen sein. Ernst Topitsch bot schon 1952 in einem Aufsatz in *Mens en Maatschappij* als Lösung an: „*die Kluft zwischen Werten und Wissen muß man zu bezwingen suchen, indem man die Leistungsfähigkeit der Wissenschaft in skeptischer Weise einzuschränken trachtet*.“ Dem Bibliographen, der sich seiner „regulativen“ Funktion ohnehin bewußt sein sollte, wäre die Verantwortung für jene Einschränkung wohl am ehesten zuzutrauen.

I. Der soziologische Aspekt des Autors

Wenn überhaupt, ließe sich in dieser Sparte ein gewisser zeitlicher Wandel als Trend einer Erkenntnis definieren. Ausschlaggebend für diese Annahme dürfte dabei vor allem die persönliche Berührung mit dem Menschen Bruckner gewesen sein, was besonders für seine

Freunde und Schüler zutrifft. Deren Aussagen erstrecken sich von der dokumentarischen Mitschrift über Geschichten, Memoiren und Anekdoten bis zur extrem subjektiven Schau des Komponisten, vom ausgezeichneten Lehrer also bis zum Lesebuchhelden. Kurth bezeichnete schon 1925 das „Wohlwollen“¹ und die „Liebe mehr im Sinn des gütigen Verzeihens“² als die eigentliche Crux der Bruckner-Kultur. Die Versuche Ecksteins, Klugers und Ludwigs, dreier Brucknerfreunde, die der Persönlichkeit ihres Meisters die rechte Würdigung zu schaffen suchten, schlugen nicht zuletzt deswegen fehl, weil vorher von anderen persönlichen Bekannten und Freunden Bruckners sein Bild, seine Erscheinung und sicher ebenso viele seiner Aussagen, wenn auch vielleicht unabsichtlich, verfälscht wurden³. Bruckner wird in gefälligem nonchalanten Tonfall amüsiert von einer „elegant gebildeten“ bürgerlichen Welt betrachtet, für die normatives Wissen und Denken das non plus ultra der menschlichen Persönlichkeit ausmacht, und die für den „so naiven, bäuerlichen“ Menschen Bruckner in einer bis zum heutigen Tage nicht auszurottenden Tendenz das süffisante spöttische Lächeln des Großstädtlers erübrigt; oder wie Furtwängler sagte: „Man kennt jene Neid-Einstellung einer bürgerlichen Mittelmäßigkeit gegen die Großen, denen man ihre Größe nicht abstreiten kann, aber gerade darum gerne etwas anhängt. Der ‚schlechte Charakter‘ von Wagner, die ‚krankhafte Verbitterung‘ von Beethoven, die ‚Philiströsität‘ von Brahms, die ‚intellektuelle Minderwertigkeit‘ von Bruckner – alles das ist auf demselben Baum gewachsen“⁴. Das Bild von einem Künstler, „der kaum irgendwelche intellektuellen Bedürfnisse hat“⁵, der „kindlich als Künstler und kindisch als Mensch ist“⁶, der „nicht nur keine Wehr scharfer Verstandeswaffen hat, . . . sondern den atavistische Relikte aus der Zeit höriger vormärzlicher Lehrervorfahren unterliegen ließen“⁷, dieses Zerrbild stellte den Komponisten in ein dubioses Licht von Unbildung und Kriechertum, das durch die für Großstadtgecken untragbar scheinende Kleidung, deren praktischen Zweck Eckstein⁸ oder erst jüngst wieder Schenk⁹ erklärt haben, nur allzu mühelos verstärkt wurde. Das Verständnis der Persönlichkeit Bruckners wurde so trotz vielfacher Augenzeugenberichte eher erschwert durch die soziale Diskrepanz vom Betrachteten und seinen Betrachtern, dem fundamentalen Unterschied im Geist und Glauben von Subjekt und Objekt.

Einen anderen Standort, der zumindest zeitlich wie örtlich nicht allzuweit von der gerade beschriebenen Schichtung entfernt ist, nehmen die Kritiker ein. Genauer gesagt jene, die infolge ihrer musikalischen Bildung oder ihrer Parteinahme für eine der konkurrierenden Gruppen der „Wagnerianer und Brahmsianer“ (wie sie der Wiener Volksmund etwas vereinfachend bezeichnete) von vornherein Gefangene ihres eigenen Systems waren und sich aus den Fesseln ihrer Anhängerschaft meist nicht mehr befreien konnten. Doch zeigen sie ungleich mehr Seriosität der Überzeugung als ihre journalistischen Mitläuferkollegen, denn „Kritiker sind schlecht nicht dann, wenn sie subjektive Reaktionen haben, sondern wenn sie keine haben“¹⁰, und dieser Vorwurf trifft den Mitläufer per se. Eduard Hanslick, durch seine Formalästhetik unweigerlich festgelegt, kann nicht jene Schuld der Böswilligkeit aufgelastet werden, wie es in der Literatur trotz Orels frühem Einwand so häufig geschieht. Es ist beachtenswert, daß der Professor der Geschichte und Ästhetik der Tonkunst an der Wiener k. k. Universität nur dort unsachlich und ausfällig wird, wo er mit Wagner selbst, der auch nicht gerade zimperlich war, oder mit dessen fanatischer Anhängerschaft zu tun hat, die ihm und seiner Gruppe wohl nicht weniger unsachlich und gehässig erwiderte. Selbst Hugo Wolf scheute sich nicht, „die

1 E. Kurth, *Bruckner*, Berlin 1926, S. 1322 ff.

2 Ders., S. 1315 ff.

3 Dazu zählen vor allem die Erinnerungen F. Kloses und R. Louis' Biographie.

4 In einem Vortrag anlässlich des Festes der Deutschen Bruckner-Gesellschaft in Wien 1939. Abgedruckt in: W. Furtwängler, *Johannes Brahms-Anton Bruckner*, Stuttgart 1952, S. 32 ff.

5 F. Klose, *Meine Lehrjahre bei Bruckner*, Regensburg 1927, S. 105 f.

6 S. v. Hausegger, *Gesammelte Aufsätze. Gedanken eines Schauenden*, München 1903, S. 89 ff.

7 J. L. Wenzl, *Zur Psychologie A. Bruckners*, in: BB 1929/2, Wien 1929, S. 27 ff.

8 F. Eckstein, *Erinnerungen an Anton Bruckner*, Wien 1924, S. 20 ff.

9 E. Schenk, *Um Bruckners Persönlichkeit*, in: *Musikerziehung* 5,1, Wien 1951, S. 5 ff.

10 Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 1962, S. 160 ff.

*Maulwurfshügel der Brahms'schen Symphonien, gegen die die in E-Dur noch immer ein Cimbarosso ist*¹¹ abzutun. Hanslick, der die Ursache seiner scharfen Polemik selbst zu deuten versucht – „... wahrscheinlich würde ich in einem ruhigeren Ton geschrieben haben, wenn nicht die maßlosen, ans Lächerliche grenzenden Übertreibungen unserer Gegner den Puls beschleunigt hätten“¹², – findet keine Möglichkeit, den „Neudeutschen Symphoniker“ seinem musikalischen Weltbild einzugliedern. Er bekennt unumwunden, daß er „über Bruckners Symphonien kaum gerecht urteilen könne, so antipathisch berühre ihn diese Musik, so unnatürlich, krankhaft und verderblich erscheine sie ihm“¹³. Auch in seiner Kritik zur Dritten Symphonie findet sich dieses aus den Worten allein kontrollierbare Unverständnis, indem er sagt: „in der Musik lägen verwirrendes Dunkel, müde Abspannung und fieberhafte Überreizung“¹⁴. Findet der Kritiker jedoch aus Wagnerkreisen stammende Programme vor¹⁵, so macht ihn dieser Umstand zum spöttelnden Beckmesser, „der nur die Übertragung von Wagners dramatischem Stil auf die Symphonie“¹⁶ erblickt, und „nur hinauf – und hinablamentierende Schusterflecken“¹⁷ hört. 1894 veranlaßt ihn der schon seit nahezu einem halben Jahrhundert währende Kampf seine durchaus positive Kritik über „die kunstvolle Kontrapunktik und Fugenarbeit“¹⁸ der f-moll Messe von 1872 in eine „Aufnahme, die doch stark nach Müdigkeit und Enttäuschung schmeckte“¹⁹ zu wenden.

Wenn auch vielleicht nicht von ihm eigenhändig, so bestimmt mit seinem Wissen verfaßt, mag der Nekrolog der „Neuen Freien Presse“ als abschließende eindeutige Stellungnahme für die Position Hanslicks gegenüber Bruckner gelten, heißt es doch darin: „... Die Wagner-Schule ... zog den bescheidenen Musiker ... aus seinem Dunkel hervor ... und auch solche Männer, welche seinen Kompositionen nicht unbedingt zustimmten, zollten seinem selbstlosen künstlerischen Streben vollen Beifall ... A. Bruckner hatte Gegner seiner musikalischen Richtung, aber keine Feinde.“

Von dem Bann der Parteizugehörigkeit betroffen waren auch die Interpreten, besonders natürlich die Dirigenten. Die Konservativen wie Hans von Bülow oder Joseph Hellmesberger hatten lange Zeit hindurch große Schwierigkeiten, das Werk Bruckners in dem ihm zukommenden Ausmaß ihren Denksystemen einzugliedern. Doch sollten ihren Äußerungen, wie des „musikalischen bzw. antimusikalischen Blödsinns des Querkopfes Bruckner“²⁰ oder dem „Bruckner öffentlich ins Gesicht Lachen Hellmesbergers“²¹ nicht allzu großes Gewicht beigemessen werden. Auch die Äußerungen der Freunde Bruckners, wie Nikischs „Verständnis durch mangelnde Architektonik erschwert ... mir rätselhaft“²², Levis „mit dem letzten Satz weiß ich bis jetzt noch gar nichts anzufangen“²³ oder Herbecks „die d-Moll Messe laß' ich mir gefallen, aber die Messe kann ich nicht aufführen, die ist zu lang und unsingbar“²⁴, zeigen manchmal wenig Verständnis für das Neue. Hier zeigt sich in allen Faktoren das Problem des praktischen Musikers überhaupt, äußert er sich doch, oft im Wirrwarr

11 H. Wolf, *Bruckners VII. Symphonie*, in: Wiener Salonblatt vom 28. 3. 1886.

12 E. Hanslick, *Geschichte des Wiener Konzertlebens*, Bd. 4, Wien 1885, S. 132 f.

13 Ders., *Kritik der VII. Symphonie*, in: Neue Freie Presse, 30. 3. 1886.

14 Ders., *Kritik der III. Symphonie*, in: Neue Freie Presse, 24. 12. 1890.

15 So das von Franz Schalk verfaßte zur VIII. Symphonie. Vgl. H. F. Redlich, *Das programmatische Element bei Bruckner*, in: *Bruckner Studien*, Wien 1964, S. 91 ff.

16 E. Hanslick, *Zur VIII. Symphonie*, in: Neue Freie Presse, 13. 12. 1892.

17 Ders., *Bruckners VIII. Symphonie*, in: Neue Freie Presse, 13. 12. 1892.

18 Ders., *f-Moll Messe*, in: Neue Freie Presse, 29. 6. 1872.

19 Ders., *f-Moll Messe*, in: Neue Freie Presse, 20. 3. 1893.

20 Hans v. Bülow in einem Brief an Wilhelm Zinne vom 13. 2. 1887. In: M. Auer, *Bruckner*, a. a. O., S. 451 f.

21 Vgl. M. Auer, *A. Bruckner. Sein Leben und Werk*, Zürich-Leipzig-Wien 1931, S. 292 ff.

22 A. Nikisch, *Über A. Bruckner. Interview*, in: Leipziger Neueste Nachrichten vom 8. 10. 1897.

23 H. Levi, Brief an F. Schalk vom 30. 9. 1897.

24 M. Auer, *Bruckner*, a. a. O., S. 223 ff.

musiktechnischer Probleme verstrickt, im fortwährenden Gegensatz zum Orchester²⁵, in der Angst vor übermächtigen Kritikern lebend, oder im Zeitdruck vor einer Aufführung stehend, nicht zuletzt von der Publikumsgunst abhängig, zu rasch, oftmals zu unüberlegt, seiner künstlerischen Natur entsprechend zu radikal. Fallen diese Begleiterscheinungen weg, was sich auch nach einem intensiven Studium des zu interpretierenden Werkes einstellen wird, so ergeben sich durchaus sachliche, zum Teil sogar überschwengliche Äußerungen, wie uns der Fall Bülow beweist.

Seit jenen Tagen hat vor allen anderen der praktische Musiker, dem Postulat Kurths entsprechend, die Popularität der Brucknerschen Werke gesteigert, und die Einhelligkeit der Auffassungen spiegelt sich in keiner anderen Autorengruppe deutlicher wider, als in den wenn auch nur spärlich auftretenden Publikationen interpretierender Künstler.

Ein weiterer Ansatzpunkt in einer soziologischen Reihung der Brucknerautoren mag in der Religiosität des Komponisten seine Begründung finden. Von Augenzeugenberichten oder was sich dafür ausgab²⁶ war die Kunde von der tiefen, nach innen reflektierenden Frömmigkeit Bruckners in die Öffentlichkeit getragen worden. Dieser Umstand fördert den Typ des katholischen Autors zutage, der vor allem in der Populärliteratur zu höchstem Ansehen kommt. Damit erfährt die „romantische“ Sicht²⁷ eine Ausweitung zur mythisch-mystischen Betrachtung. Schon die Titel vieler belletristischer Werke, und diese Literaturgattung erfreut sich mehr als bei anderen Komponisten im Bereich des St. Florianer Meisters großer Beliebtheit, zeigen jenen Schwerpunkt auf der Religiosität, der dazu beitrug, das Bild des Menschen Bruckner zu einem Abbild eines tölpischen Träumers zu wenden und die Werke als emotionale Ergüsse von vermeintlicher Formlosigkeit zu betrachten. Der „Ehrfürchtige“, der „Herrgottsymphonien“ und „göttliche Finali“ schreibt, der dem „Himmel voller Geigen“ „auf der Sonnseit'n“ angehört, vom „Gottesufer“ kommt und nach seinem „Gloria“ seine „Himmelfahrt“ erträumt, kurzum „Bruckner und der liebe Gott“ werden zu Romanfiguren, die in solcher Konstellation bis dahin nicht dagewesen²⁸. Inwieweit jenes religiöse Moment Bruckners auch in seine Symphonik hineinspielt, ist ein ganz anderes Problem. Auch bleibt unendlich, in welcher Weise das gläubige, speziell katholische Empfinden die wissenschaftliche Betrachtungsweise beeinflusst. Zumindest neu zu überprüfen ist die Aussage Karl Grunskys von den „Messen ohne Text“²⁹, die sich bei anderen Wissenschaftlern modifiziert ebenso verfolgen läßt. So spricht Theodor Bernhard Rehmann von einer „gut disponierten musikalischen Theologie“³⁰, Karl Jindracek vom „Verständnis des Gesamtwerkes nur von der Kirchenmusik her“³¹, schließlich auch Wilhelm Fischer von dem Begriff der „heiligen Symphonie“³². Ebenso fragwürdig scheint jene systematisierte hermeneutische Methode, die Ilmari Krohn in seinem erst vor kurzer Zeit erschienenen Werk vertritt³³. Die Assoziationsmethode ohne ausreichende Gestaltuntersuchung der Melodie ist doch allzu sehr von der persönlichen Einstellung des Beobachters abhängig³⁴.

25 Vgl. H. Levis Brief an A. Bruckner vom 4. 3. 1885: „Das Orchester hat natürlich gestutzt und gar nichts verstanden . . . Das macht nichts. Wenn sie nur gut spielen; und das werden sie.“ In: M. Auer, Bruckner, a. a. O., S. 382 ff.

26 Schon Haas versuchte, manche Äußerungen Kloses mit dessen Protestantismus zu erklären, dem „ein völliges Aufgehen in religiöser Schicksalsergebung“ naturgemäß fremd sein mußte. Vgl. R. Haas, A. Bruckner, Potsdam 1934, S. 22 ff.

27 Vgl. A. Schmitz, Das romantische Beethovenbild, Berlin-Bonn 1927.

28 Vgl. M. Wagner, Die Melodien Bruckners in systematischer Ordnung, 3 Bde., Diss. Wien 1970, Bd. 3: Bibliographie, Kap. „Bruckner in der Belletristik“.

29 In: K. Singer, Bruckners Chormusik, Stuttgart 1924, S. 54 ff.

30 Th. B. Rehmann, Messe in e-Moll, in: BB 1934/3, Wien 1934, S. 30 ff.

31 K. B. Jindracek, A. Bruckner als Kirchenkomponist, in: Festbuch des Wiener Brucknerfestes vom 10.-27. 10. 1946, Wien 1946, S. 9 ff.

32 W. Fischer, Die Heilige Symphonie, in: Wiener Brucknerfest 1947, S. 5 ff.

33 I. Krohn, A. Bruckners Symphonien. Untersuchungen über Formenbau und Stimmungsgelalt, Wiesbaden 1955-1957.

34 Vgl. Die Assoziationen, in: H. Rohracher, Einführung in die Psychologie, 9. Aufl., Wien-Innsbruck 1965, S. 260 ff.

Jenes oben angeführte Programm Franz Schalks zu Bruckners Achter Symphonie, das Hans Ferdinand Redlich eindeutig als „*Wagner und Lisztsche Phraseologie*“ ausweist, kann als Protobeispiel für das religiös-mystische Vokabular vieler Zeitgenossen Bruckners angesehen werden. Dieses geistert weniger in den Einzelheiten denn als Konzept einer Methode auch durch Auers Beschreibung der Sechsten Symphonie oder Kurths Besprechung der Vierten. Selbst Komponistenkollegen wie Wilhelm Kienzl, der bekennt, „*ein Thema von der Gläubigkeit und demutsvollen Ergebung in den Willen Gottes, . . . ist seit J. S. Bach keinem Komponisten mehr eingefallen*“³⁵, oder Richard Heuberger, der legitime Nachfolger Hanslicks bei der Neuen Freien Presse, der, konsequent seinem Vorgänger, Bruckner vorwirft, „*daß weniger der stille, stärkende, beglückende Glaube, wie ihn der vor dem Herrn demütige Mensch in seiner Kammer ubt, sondern die prunkende, äußerliche, öffentliche Betätigung des Glaubens, wie ihn die katholische Kirche liebt, seine Domäne wäre*“³⁶, verfallen dieser emphatisch-mystischen Ausdrucksweise. Solche vor allem unterschwellige Tendenzen könnten Wortfelduntersuchungen auch bei anderen Äußerungen der „Wagnerianer“, spezieller der „Brucknerpartei“³⁷ ohne nennenswerte Schwierigkeiten bloßstellen.

Derselbe emotionale Aufwand zeichnet auch den nationalistischen Autor aus. Besser definiert umfaßt dieser Aspekt bereits das breite Feld vom oberösterreichischen Lokalpatriotismus bis zum gesamtdeutschen „*nordischen Schicksalshelden*“. Der Komponist wäre „*besessen vom Daimonion der Landlererde*“³⁸, seine Neunte Symphonie wird zur „*geheimnisvollsten und mystischsten Erfassung des heißgeliebten Vaterlandes Oberosterreich*“³⁹ verfremdet. Daß die Ahnen Bruckners keine oberösterreichischen Bauern waren, wie lange Zeit behauptet, sondern niederösterreichische, wird erst 1933 geklärt⁴⁰, doch manchmal bis in jüngste Gegenwart nicht zur Kenntnis genommen⁴¹.

Die österreichisch-nationalistische Variante ist bescheidener, literarischer – wie: „*die Donau durch Bruckners Symphonien fließt, deren Felder hier duften, deren Wald hier rauscht, deren Klosterkirchen, Wirtshaus und Schulstube in der Brucknerschen Musik sich spiegeln*“, sie ist, wie Max Graf treffend formuliert, „*ausgedrückt in den drei großen Mächten*“ „*Natur, Religion und Liebe (= Bindung an das geistige All)*“⁴².

Weniger bescheiden ist die deutsch-nationalistische Variante, die „*seine kerngesunde, kraftstrotzende, männlich-deutsche Kunstlernatur*“⁴³ „*fremden Kunstelementen, . . . die mit unserer bisherigen Kultur kaum einen Faden gemeinsam haben*“⁴⁴ gegenüberstellt.

Undiskutabel wird die nationalsozialistische Variante. Schon die Titel zeigen jene willkürliche Tendenz, den Künstler in den Rahmen der Weltanschauung zu pressen, wie Klincks Aufsatz über die „*nordischen Schicksalsbilder*“ oder Schwerdtfegers *A. Bruckners Deutsche Wiedergeburt*⁴⁵. Ebenso findet sich jene „*nordische Spatrefe*“ bei Michael Alt oder Hellmuth Unger und vor allem in der langen Reihe der Reden zwischen 1933 und 1945.

Sicherlich könnte die Frage nach der soziologischen Position des Autors noch bereichert werden, doch scheinen die gewichtigen Schwerpunkte gesetzt.

35 W. Kienzl, *Meine Lebenswanderung*, Stuttgart 1926, S. 77 ff.

36 R. Heuberger, *Musikalische Skizzen*, Stuttgart 1926, S. 78 ff.

37 Vgl. W. F. Korte, *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963, S. 18 ff.

38 R. Holzer, *Der Genius Loci A. Bruckners*, in: K. Kobald, *In memoriam Anton Bruckner*, Wien 1924, S. 161 f.

39 Ders., S. 162 f.

40 E. Schwanzara, *A. Bruckners Urahnen – niederösterreichische Bauern*, in: BB 1933/2, Wien 1933, S. 13 ff.

41 Vgl. die Beschriftung des Bildes 2 in: J. Müller-Blattau, *Bruckner Bilder aus seinem Leben*, Stuttgart 1965.

42 Derselbe, S. 86 ff.

43 F. Müller, *Warum lieben wir Bruckner?*, in: K. Kobald, *In memoriam, a. a. O.*, S. 197 f.

44 Ders., S. 198 f.

45 In: Oberdonau 1, Linz 1938, S. 22 f.

II. Der inhaltliche Aspekt

Von musikwissenschaftlicher, im Sinne Schenks⁴⁶ vom Musikschritftum deutlich getrennter Seite her ließe sich zuerst jene historisch - biographische Richtung herausgreifen, die bei Bruckner infolge seines eigenen Auftrags⁴⁷ als erster August Göllerich übernahm. Ist sein Werk auch, vom Standpunkt des begeisterten Anhängers gesehen, oft zu sehr in Einzelheiten zergliedert und hinsichtlich der „Bruckneraussagen“ kritiklos und unreflektiert, so mag es als die bis heute einflußreichste Grundlage Brucknerscher Persönlichkeitsforschung gelten, wobei Kurths hymnischer Vergleich mit Stifter doch ein wenig übertrieben anmutet. Auch Max Auer, der nach Aufzeichnungen Göllerichs dessen begonnene Brucknerbiographie vollendete, änderte kaum etwas an den umstrittenen Aussagen.

Außer Schwanzaras verdienstvoller Ahnenforschung⁴⁸ fallen die historischen, meist topographisch orientierten Zusammenfassungen in den Raum der letzten zwanzig Jahre. Dazu zählen des Komponisten St. Florianer Jahre⁴⁹, sein wohl vollständig erschlossener Aufenthalt in Linz⁵⁰ und seine Beziehung zur Wiener Universität im Rahmen seiner Lehrtätigkeit⁵¹. Über „*Bruckner im Spiegel seiner Zeitgenossen*“ gibt es zwar übersichtliche, doch nur ausschnittsweise zitierte Publikationen. Eine komplexe Sichtung des Freundeskreises in Wien einerseits und eine fundierte Darstellung des Parteienhaders andererseits stehen noch aus, vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil, wie Furtwängler noch in den Vierziger Jahren feststellen mußte, „*immer noch die alte Feindschaft (zwischen Wagnerianern und Brahmsianern) in den Köpfen spukt*“.

Jene Richtung, die sich der philologischen Texterschließung widmet, nimmt bei Bruckner einen großen und breiten Raum der Literatur ein. Nicht erst seit den Dreißigerjahren, in denen Haas und Orel darangingen, die so notwendigen authentischen Fassungen in der Gesamtausgabe herauszugeben, beschäftigt diese Gretchenfrage Interpreten und Liebhaber, Wissenschaftler und Publikum gleichermaßen. Hatte schon Georg Göhler 1919 die Aufforderung zur Bereinigung dieses Problems an die Adresse der Musikwissenschaft gerichtet, so scheint sich die Frage nach der Originalfassung noch immer nicht ganz erledigt zu haben, wie ein erst vor kurzer Zeit erschienener Aufsatz beweist⁵². Bruckners „*Nachgiebigkeit*“ den Freunden gegenüber einerseits, sein „*fanatischer Fleiß*“ andererseits müßten zweifellos neuen Untersuchungen anheim gegeben werden, sei es um einen wichtigen Faktor seiner Persönlichkeit klarzustellen, von dem Adolf Weissmann meint, „*der befruchtende und quälende Zweifel, der das moderne Musikschaffen geleitet, ist ihm fremd*“, oder eine vielleicht ganz triviale Erklärung, etwa im Sinne eines musikalischen „Einrichtens“ zu finden, wie es heute noch an Provinztheatern gepflegt wird. Dann endlich könnte die Meinung, Bruckner habe die Bearbeitungen sanktioniert, so Gertrud Staub-Schlöpfer noch 1950⁵³, zum Irrtum gestempelt werden. Doch dürfte allmählich, durch die Schallplatte und die tatkräftige Unterstützung der Interpreten begünstigt, der Wille zur „Endfassung“ als gegeben angenommen werden, was bei Bruckner nicht die ursprünglichste, sondern von seiner Hand le t z t -autorisierte Fassung bedeutet. Diese Sicht, die sich hauptsächlich seit den Fünfzigerjahren mit dem „dornenvollen Weg“ der neuen Brucknergesamtausgabe unter Leopold Nowak abzeichnet, mag stilkritischen und kulturphilosophischen Bedenken ausgesetzt sein, philologisch betrachtet, weist diese Methode gegenwärtig den einzigen Weg.

46 Vgl. E. Schenk, *Musikwissenschaft und Öffentlichkeit*, in: ÖMZ 1,1, Wien 1946, S. 22 f.

47 Vgl. auch: E. Rabitsch-Göllerich, *Göllerichs Beziehung zu A. Bruckner*, in: *Brucknerland*, 1949/3, 4, Linz 1949.

48 E. Schwanzara, a. a. O.; ders., *A. Bruckners Stamm und Urheimat*, Regensburg 1937.

49 W. Schulten, *Anton Bruckners künstlerische Entwicklung in der St. Florianer Zeit*, Diss. Mainz 1956.

50 O. Wessely, *Anton Bruckner in Linz*, Diss. Wien 1947.

51 A. Bruckner, *Vorlesungen . . .*, hrsg. v. E. Schwanzara, Wien 1950.

52 J. Diether, *The strange case of Bruckner's Eighth – five recorded performances – of three different editions*, in: *The American Record Guide* 30, New York 1964, S. 488 f.

53 G. Staub-Schlöpfer, *Neue Glossen zu Bruckners Achter Symphonie*, in: *Schweizer Mus. Ztg.* 90, Zürich 1950.

Im Bereich der handschriftlichen Dokumente, die der Meister außerhalb seines musikalischen Schaffens hinterlassen hat, sei jene philologisch ausgezeichnete Arbeit Franz Koschs erwähnt, die zum ersten Mal in der Literatur ohne Pathos Bruckners religiöses Bekenntnis einwandfrei und mit größter Klarheit in seiner ganzen „*Schlichtheit und Echtheit*“ an Hand eines Partikularexamens nachweist⁵⁴. Eine ältere graphologische Studie von Margit Hartge⁵⁵ ist wegen des noch immer fragwürdigen Charakters der graphologischen Untersuchungen nicht von einschneidender Bedeutung.

Die Frage nach der Erkenntnis von Formstrukturen wurde bei Bruckner immer wieder von außerformalen Komponenten beeinflusst, wenn nicht verdrängt. Haben schon die Schüler Bruckners in ihrer Parteideterminiertheit von „*seiner Sprache, die er von niemandem zu erlernen brauchte*“, Rückschlüsse gezogen, so bleiben auch die großen Biographien Auers und Kurths nicht frei von der Absicht, den Komponisten als formal unabhängig zu betrachten. Erleichtert wurde diese Tendenz durch die „*kyklopische*“ Vergrößerung der Strukturen und die ungewohnte Instrumentation, vielleicht auch durch irreführende Programme, die den ohnehin nicht freundlich gesinnten Formalisten auf der „konservativen“ Seite Handhabe für ihre Angriffe boten. Darüber hinaus wirkten die Beurteilungen Riemanns über die „*Bühnenmusik ohne Handlung und Szene*“⁵⁶ oder Kretzschmars, „*daß der Entwurf (der VII. Symphonie) von der täglichen Arbeitslaune bestimmt zu sein scheint . . . , und das Scherzo fast immer eine Umschreibung des Walkürenritts sei*“⁵⁷ wie ein Bann über der Literatur dieser Zeit. So sollen Deszeys „*Ethoslehre*“ die „*künstlerische Verworrenheit*“ oder Halms Dualismus „*formale Schwächen*“ aus der Verteidigerposition heraus entschuldigen. Dies, obwohl Alfred Orel fast zur selben Zeit in einem „*rein formalen*“ Werk, – so bezeichnet es Haas zehn Jahre später –, bewies, daß Bruckner es nicht nötig habe, entschuldigt zu werden.

Die Literatur seit 1940 bringt dann in immer zunehmendem Maße Beweis auf Beweis für die formale Selbstverständlichkeit. Sind allgemeine, in den geistesgeschichtlichen Raum hineinragende Rückschlüsse zu ziehen, nehmen eher uneinellige Ansichten überhand, so die Frage einer „*barocken*“ oder „*gotischen Struktur*“, doch formal gesehen mit durchaus akzeptabler Beweiskraft.

In der Frage nach Klein- und Großform, wie Lorenz sie für Wagner zu lösen versuchte, lassen sich in der Brucknerforschung speziell für die erstere erst Ansätze erkennen. So deutete Abendroth „*Einteilungsmaßnahmen nach Wagnerscher Bar- und Bogenform*“ an⁵⁸, auch Wellesz⁵⁹ scheint in diese Richtung zu weisen, wenn er von „*musicians, who then exhaust all the possibilities which the development of the theme suggests*“ spricht. Hans Grunskys Festlegung der „*Anfangsthematik*“ im Sinne des Hegelschen „*wenn der Geist sich zu sich selbst entwickelt*“ oder Schwesbchs Bemerkung über die „*Orchesterfarbe, die nicht so sehr in der Klangfarbe der Instrumente beruht, als in der höheren Aufgabe der Erfüllung der Architektur*“ können in jenem Sinn vermutet werden. Die weitest gedehnte Spanne umgreift Alfred Lorenz in seinem Aufsatz von der *Wellenlinie in Bruckners Schaffenskraft*⁶⁰, die bei Krohns Untersuchung⁶¹ eine würdige Ergänzung findet. Detaillierte Lösungen von Formproblemen ergeben sich mit dem Erscheinen der Gesamtausgabe verständlicherweise in immer wachsender Zahl, zu verweisen sind auf Leopold Nowaks diverse Publikationen oder auch auf die methodisch äußerst interessanten Überlegungen der Konzeptionsforschung. Auch meine eigene Systematik der

54 F. Kosch, *Der Beter Bruckner*, in: *Bruckner Studien . . .*, Wien 1964, S. 67 ff.

55 M. Hartge, *Bruckner im Spiegel seiner Handschrift*, in: *Bundesblatt 5*, Baden-Baden 1938, S. 15 ff.

56 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 2, Leipzig 1913, S. 240 f.

57 H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. 2, Leipzig 1885, S. 300 f.

58 W. Abendroth, *Deutsche Musik der Zeitenwende*, Hamburg 1937, S. 151 f.

59 E. Wellesz, *Anton Bruckner and the Process of Musical Creation*, in: *MQ 24*, 3, New York 1938, S. 265 f.

60 In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 15, Regensburg 1930, S. 122 f.

61 I. Krohn, *Formelle und ideale Einheitlichkeit der Symphonien Anton Bruckners*, in: *Bericht über den internat. musikwiss. Kongr. Wien 1956*, S. 313 f.

Melodien Bruckners könnte durchaus dazu beitragen, Strukturprobleme, Struktur verstanden als Keimzelle der Kleinform, also als *Kleinform*, zu lösen.

Diese Gesichtspunkte bilden den fließenden Übergang zur *stilkritischen* Sicht in der Brucknerliteratur. Der früher meist vermuteten „Unitas“ von Messe und Symphonie, paradigmatisch steht dafür Wilhelm Fischers Arbeit *Die Heilige Symphonie*, folgen, von einigen Ausnahmen abgesehen, durchweg neuere, streng dem Thema verpflichtete wissenschaftliche Arbeiten, die zumeist in Dissertationen ihren Niederschlag gefunden haben. Diese „*verpflichtende Begrenzung*“ ergibt sich sowohl in zeitlicher Hinsicht, wie Walter Schultens oben erwähnte Arbeit oder sie trennt nach Gattungen. Dazu zählen auch Karl Schiskes *Dissonanzenverwendung bei Bruckner* und Wilhelm Waldsteins *Steigerungstechnik bei Wagner und Bruckner*⁶². Nicht vergessen werden darf Rudolf Ellers Artikel über *Bruckner und Bach*⁶³, der bis jetzt allzu leicht übersehen wurde, weist er doch Bruckners oft zitierte Fuge im Finale der Fünften Symphonie ausdrücklich nicht als solche aus, wohl aber als Beweis dafür, daß bei beiden Komponisten das „*Fugische als Verdichtung des Kontrapunktes*“ auftritt. Damit steht Eller wohl zu Recht im Widerspruch zu Schenkers Behauptung „*Wer Bruckners Kontrapunktik gutheißt, hat Bachs Kontrapunktik weder verstanden noch gefühlt*“⁶⁴. Diese Aussage ist typisch für den gegen Bruckner immer wieder erhobenen Vorwurf des Plagiiens. Ist es bei Hanslick Beethoven, so bei Heuberger Schubert, mindestens aber Wagner, der dem Komponisten zum Vorwurf gemacht wird. Auf jeden Fall wird versucht, Bruckners Kunst mit der anderer Komponisten zu messen, wobei er „natürlich“ immer unterliegt. Das Pendant hierzu bilden die recht ungeschickten Versuche der „Brucknerpartei“ ihren Heros entweder „*völlig aus der Geschichte zu lösen*“, oder – die anderen Komponisten an ihm zu messen. Beiden Aussagen gilt Eduard Kremers Feststellung „*Bruckner ist Wagnerianer, allerdings genauso wie Wagner ein Beethovenianer, wie Beethoven ein Mozartianer ist, in einem andern Sinn nicht*“, also einer der Forschungsgrundsätze des Musikhistorikers.

Im Übergang zur Inhaltsdeutung ist die Frage nach dem Brucknerschen „Choralthema“ zu finden. Dieser Begriff, von Bruckners eigener Hand geschaffen, wird nahezu quer durch die Literatur erwähnt, gedeutet, gedichtet, aber niemals so exakt definiert wie es Abendroth ausdrückt, wenn er sagt: „*Die Brucknerschen Choralthemen bilden eine Synthese zwischen den beiden gegensätzlichen Choralformen, nämlich der schweifenden Linearität der Gregorianik und der rhythmisch harmonischen Festigung im Lutherchoral*“⁶⁵.

Was der Belletristik unter anderem diese Popularität verleiht, ist in der Musikwissenschaft jenes Gebiet, „*auf dem selbstherrliche Forscherbegeisterung und unbekümmerter Amateurgeist Wege gegangen sind, die weitab von den Bezirken rationaler Überprüfbarkeit führen*“⁶⁶, die Frage der *Inhaltsdeutung*. Sie ist bei Bruckner nahezu unbeantwortet geblieben, sieht man von den Ansätzen im „Non confundar-Motiv“, der Bedeutung des Quint-Oktavsprunges, des „Bruckner-Rhythmus“ oder des „Tremolos“ ab. Die unvergleichlich größere Anzahl von „Ergebnissen“ kommt aus anderen Bereichen, die zum Teil sehr spekulative, zumindest aber rational schwer nachzuweisende Argumente ins Treffen führen. So könnten Auers Beschreibungen der Symphonien als „*klangassoziative Eindrücke*“, jetzt vom formalen Gefüge abstrahierend, verstanden werden. Kurths Einführungen kommen von einem mystischen „*Weltbild, bei dem sich Anfang und Ende, Werden und Erlösung zusammenwölben*“. Auch die überlieferten „*Programme*“ von Bruckner selbst sind maximal als sprachliche „*Kadenzen*“ anzusehen. „*Der Schöpfer ist nicht unbedingt der zuverlässigste Zeuge seiner Kunst*“⁶⁷. Das unterstreicht auch Bruckner in seinem berühmt gewordenen Ausspruch: „*... und im letzten Satz, ja, da weiß i selber nimmermehr, was i' dabei denkt hab*“. Die Artikulation des Künstlers ist eben seine Kunst, und Kommentare, Erläuterungen, Reden über

62 In: ÖMZ 3, 1, Wien 1948, S. 11 f.

63 In: Bericht über die wiss. Bachtagung der Ges. f. Bachforschung, Leipzig 1950, S. 355 f.

64 H. Schenker, *Über Anton Bruckner*, in: Der Dreiklang 7, Wien 1937, S. 168 f.

65 W. Abendroth, a. a. O., S. 152 f.

66 E. Schenk, *Musikwissenschaft und Öffentlichkeit*, in: ÖMZ 1, 1, Wien 1946, S. 14 f.

67 Vorlesungsthema des Kunsthistorikers Otto Pächt über die Skizzenbücher und Dokumente A. Dürers und ihre Glaubwürdigkeit.

... können die wertmäßig primäre Quelle des individuellen Ausdrucks niemals hintansetzen. Die Methode einer möglichst philologischen Genauigkeit, einer durchaus „rational überprüfbar“ Aussage soll ein Fernziel der Melodie- und Rhythmenuntersuchung sein, um aus dieser Sicht eine Antwort auf die Frage nach dem Inhalt zu finden, welchen Weg Schenk beispielhaft für die Zweite Symphonie von Brahms wies⁶⁸.

Der geistesgeschichtliche Bereich, der auch in der wissenschaftlichen Literatur über Bruckner den meisten Platz beansprucht, sucht von verschiedenen Standorten her, das „*Geheimnis Bruckner*“ zu erfassen. So hat ihn die kulturphilosophische Betrachtungsweise als den „*Ausschau haltenden Mystiker*“, „*den selbstleuchtenden Menschen*“⁶⁹ gesehen, dessen „*plans of symphonies we may compare to that of a Gothic cathedral*“⁷⁰, als den Seher, „*der mit dem anfängt, was geschehen mußte, damit es Geschichte gäbe*“⁷¹, als den „*kosmischen Musiker*“⁷², „*der sich nicht . . . titanenhaft gegenüberstellt, sondern im Einklang eine ruhevoll schöpferische Kraft in die Welt hineinsenkt*“. „*Aus der großen österreichischen Landschaft*“⁷³ sei er gewachsen, aus der „*Landschaft der Barockzeit, die das große Pathos der Barockmusik, ihren sinnlichen Klang, die Festpracht der Bläser, die breite Melodie hat*“⁷⁴, was ihn „*aber davon unterscheidet sei seine Innigkeit*“⁷⁵.

In einem „*Stammbaum in spiritualibus der österreichischen Musik*“⁷⁶ entspricht Bruckner dem spätbarocken Fux, er „*ist Mozart . . . seelisch musikalisch verwandt*“⁷⁷, nach dem „*Vollender der Beethovenschen Symphonik*“⁷⁸, wird er zum „*Zeitgemäßen*“⁷⁹ und „*Unzeitgemäßen seiner Epoche*“⁸⁰, „*das Vorbild für die Wiener Schule*“⁸¹, übrigens einer im Husmannschen Sinn durchaus romantischen Stilrichtung, bis er zum „*Bannerträger der Ultramoderne*“⁸² avanciert, womit sich der Kreis zum Begriff der „*Aufhebung der Musikgeschichte und Sinfonieggeschichte ins Absolute*“ schließt.

Die religionsphilosophische Schau hat ebenfalls, besonders in den Zwanzigerjahren, „*der Zeit der Besinnung auf das Humanum*“, und den späten Vierzigerjahren, einer ähnlichen Zeit, starke Spuren in der Literatur hinterlassen. Selbst sonst strenge Formalisten wie Guido Adler definierten „*das ganze Wirken Bruckners auf dem Fundament des religiösen Gefühls stehend*“ oder, Form und Inhalt verbindend, „*Ethos und Baßfundament blieben unentwegt die Stütze seiner Schöpfungen*“⁸³. Erich Schwebsch versuchte sogar eine Versöhnung mit Hanslicks zur „*Impulstheorie*“ umgedeutetem ästhetischen Leitsatz, indem er bei Bruckner einen „*Christusimpuls*“ zu erkennen glaubt. Jene „*Communio von Gott und der Welt*“ mag den Ausgangspunkt für die „*mystisch pantheistische Schau*“ gestellt haben, die sich später in eine „*dualistische*“ verwandeln sollte, für die Desceys Gedanke vom „*heidnischen Rest in Bruckner*“⁸⁴ die Basis bildete. Daran knüpfen sich Überlegungen der Funktion einer

68 E. Schenk, *Zur Inhaltsdeutung der Brahmschen Wörtherseesymphonie*, in: Musikverein f. Kärnten. Festliche Jahresschrift 1943, Klagenfurt 1943, S. 38 f.

69 E. Kurth, *Bruckner*, a. a. O., S. 5 f.

70 E. Wellesz, *Anton Bruckner and the Process*, a. a. O., S. 265 f.

71 A. Halm, *Die Symphonien Anton Bruckners*, München 1923, S. 58 f.

72 H. Preindl, *Anton Bruckners Kosmische Musik*, in: Hochland 17, 4, München 1920.

73 R. Holzer, *Der genius loci*, in: K. Kobald, *In memoriam*, a. a. O., S. 146 f.

74 E. Schwebsch, *Bruckner*, a. a. O., S. 109 f.

75 M. Graf, *Anton Bruckner und die österreichische Landschaft*, in: K. Kobald, a. a. O., S. 84 ff.

76 H. J. Moser, *Österreich auf der Musiklandkarte Europas*, in: Bericht über den internat. musikwiss. Kongr. Wien 1956, S. 425 f.

77 A. Halm, a. a. O., S. 81 f.

78 G. Engel, *The life of A. Bruckner*, New York 1931, S. 28 f.

79 E. Petsching, *Bruckner der Zeitgemäße*, in: N. Mus. ZTg. 42, 24.

80 M. Auer, a. a. O., S. 6 f.

81 E. Wellesz, *La jeune école viennoise (Imitations de Brahms, Bruckner et Mahler)*, in: Revue musicale mensuelle, Paris 1912.

82 D. Newlin, *Bruckner – Mahler – Schönberg*, New York 1947, S. 89 ff.

83 G. Adler, *Bruckners Stellung in der Musikgeschichte*, in: K. Kobald, a. a. O., S. 9 f.

84 E. Descey, *Bruckner. Versuch eines Lebens*, Berlin 1919, S. 152 f.

Dramatik aus jenem Dualismus und letztlich „des polyphonen Denkens infolge dieser Dramatik“. Aus religiöser Sicht wohlbekannte und ins Symbolische überhöhte Bilder, wie Oskar Langs „Sprachgewalt eines Tauler, Schaukraft eines Ekkehard und visionäre Glut eines Grünewald“⁸⁵, Vergleiche mit den „höchsten Lehrern des Mittelalters . . .“ und der „Raffaelischen Schönheit des göttlichen Kindes“ verdeutlichen jene Tendenz. Eine Projektion der mystischen Idee in die vom Pantheismus beherrschte Geisteshaltung des Wagnerschen Zeitalters⁸⁶ lassen die Äußerungen Abendroths „von jenem erdenentschwebenden, übersinnlichen, feierlichen Grundton, dem Priesterlichen in Wagner, seinem Willen zur kultischen Kunst, der es Bruckner antat“ erkennen, oder die Definition des „Religiösen Kult-Urerlebnisses“ im Gegensatz zu Liszts „religiösem Kulterlebnis“⁸⁷. Diese pantheistische Schau mußte zwangsläufig über Beethoven führen, was Descey noch nicht expressis verbis, wenn auch deutlich in diese Richtung strebend, artikuliert, August Halm aber vollendete mit der Aussage, daß das „Ethos Bruckners das Pathos Beethovens überwunden habe“.

Als letzte Gruppe des wissenschaftlichen Aspekts der Brucknerliteratur seien jene synthetischen Werke genannt, die, von Deutschland ausgehend, ihr Vorbild in Paul Bekkers *Wagner. Das Leben im Werke* (Bln.-Lpz. 1924) haben. In ihren Bereich fallen die großen Biographien von Orel, Kurth und Auer, um die bedeutsamsten im deutschen Sprachraum zu nennen, jene von Paap, Machabey, Doernberg, Engel und Loeser im fremdsprachigen Raum. Sie alle versuchen, der Persönlichkeit und dem Oeuvre Bruckners in mehr oder weniger knapper Form gerecht zu werden, wobei meistens diverse Unterdisziplinen der Musik- und Geisteswissenschaften vermengt werden. So gelten Zitate aus diesen Sammlungen nicht paradigmatisch für das umfassende Werk, sondern nur für den behandelten Abschnitt. Sicherlich gibt es manche nicht um jeden Preis zu akzeptierende Schwerpunkte, allerdings muß der Vorteil einer Gesamtdarstellung insbesondere für den Laien mit in die Wagschale geworfen werden.

III. Aspekte des Effekts

Die dritte aufgeworfene Frage nach dem „Wie“, dem Effekt und der Provokation des Effekts, schneidet in die vorher genannten Punkte fast immer ein. Dazu kommt, daß die Eingliederung der einzelnen Publikationen emotionsgeladen sein kann, da sie von der eingliedernden Person in äußerst subjektivem Maße abhängig ist, was sich bei sehr emotional bestimmten Artikeln doppelt stark auswirkt. Eine objektivere Sicht sei dahingehend versucht, daß nur jene eindeutig klassifizierbaren Äußerungen en détail behandelt werden, die ohne Zweifel als solche erkannt werden: die *Kritiken*; genauer jene oben erwähnten journalistischen Kritiken, wohl zu unterscheiden von Hanslicks musikästhetischer Haltung. Nietzsches Wort „. . . sie erbrechen ihre Galle und nennen es Zeitung“⁸⁸ wird fast zum Leitprogramm jener Journalistenclique, als deren Oberhaupt wohl Gustav Dömpke angesehen werden muß. Hier wird die Grenze von Gegnerschaft zu offener Feindschaft verwischt, wenn er sich in geradezu „unflätiger Weise“ über Bruckners Werk ausläßt. Genaue Analyse der Kritiken, wie „doch komponiert er nichts als Hochverrat und Tyrannenmord“, „. . . seine Musik duftet nach himmlischen Rosen und stinkt von höllischem Schwefel“, „Bruckner komponiert wie ein Betrunkener“ oder „wir schauern vor dem Modergeruch, der aus den Mißklängen dieses verwesungssüchtigen Kontrapunkts in unsere Nasen dringt“, ergibt ein nicht einmal geschickt gemachtes Bild von zusammengestellten Literarismen, anwendbar auf alle Bereiche des menschlichen Lebens, nichtssagend und nur jene pauschalen aggressiven Allgemeinplätze verstärkend, die Adorno so treffend „Geklöße“ nennt⁸⁹. Hier sollte die Kritik zum literarischen Förmchen erhoben werden; das verantwortungsvolle „kritein“ wurde zum bloßen „skribein“ degradiert.

85 O. Lang, *Anton Bruckner. Wesen und Bedeutung*, München 1924, S. 89 f.

86 Vgl. O. Karrer, *Meister Eckehart. Das System seiner religiösen Lehre u. Lebensweisheit*, München 1926.

87 E. Schwebsch, *Bruckner*, a. a. O., S. 175 f.

88 Fr. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Kap: „Vom neuen Götzen“, Köln o. J., S. 40 f.

89 Th. W. Adorno, *Öffentliche Meinung und Kritik*, in: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1962, S. 161 f.

Das Pendant dazu findet sich in einer Anzahl von Würdigungen, Bruckner-Gedichten und Geschichten, die zwar wohlgemeint, doch nichtsdestoweniger literarisch dilettantisch konzipiert wurden, und in ihrer Unglaubwürdigkeit, dem falschen Pathos, dem sprachlichen Krampf, der hohlen Gesinnung an Un-Qualität dem oben beschriebenen nicht nachstehen. Mit der heute schon relativ gesicherten Methode der Content Analysis könnte eine Sonderung hierin erfolgen. Es würde sich sehr wohl ein durchaus meßbarer Bereich unterschwelliger Tendenzen feststellen, außerdem eine Gefahr des allzu subjektiven Bildes, das sich aus dem historischen Aufbau so ergeben hat, bannen lassen in der Abstraktion. „Magische“ Qualitäten von dieser mathematischen Methode zu erwarten, wäre allerdings eine Übertreibung, denn „*you rarely get out of it more, than you put in, and sometimes you get less*“⁹⁰.

Hector Berlioz: Unbekannte Briefe an Peter Cornelius

von Magda Marx-Weber, Hamburg

Im Februar 1855 weilte Hector Berlioz in Weimar, wo Franz Liszt für ihn die Aufführung mehrerer Werke bei Hof und im Theater ermöglicht hatte. Dieser Besuch Berlioz' bei Liszt markiert den Höhepunkt der Freundschaft zwischen den beiden Komponisten. Er war für Berlioz ein großer Erfolg und für den Kreis der Schüler und Freunde Liszts ein Erlebnis, das sich in vielfältigen Äußerungen widerspiegelte¹. In diesen Tagen vertiefte sich auch die Bekanntschaft zwischen Berlioz und Peter Cornelius, der durch die Vermittlung Liszts schon seit dem Dezember 1853 für Berlioz als Übersetzer und Musikschriftsteller gearbeitet hatte.

Die Bedeutung dieser zweiten „Berlioz-Woche“ in Weimar ist von der Berlioz-Literatur ausführlich gewürdigt worden². Tiersot und Carl Maria Cornelius erwähnen auch einen Briefwechsel zwischen Berlioz und Cornelius aus dieser Zeit, haben aber nichts daraus veröffentlicht³. Während die Briefe von Cornelius an Berlioz wohl verloren sind, haben sich mindestens elf Briefe von Berlioz an Cornelius erhalten. Aus diesem Bestand sollen einige noch nicht veröffentlichte Briefe, die auf Cornelius' Tätigkeit für Berlioz Bezug nehmen, hier mitgeteilt werden⁴. Diese Briefe befinden sich im Nachlaß Peter Cornelius, der 1948 von der Familie Cornelius an die Stadtbibliothek Mainz übergang und von der Forschung bisher noch wenig beachtet wurde. Eine erste Bestandsaufnahme der in diesem Nachlaß erhaltenen Manuskripte und Gegenstände gab Gunther Stephenson in der Mainzer Zeitschrift⁵. Die

90 B. Berelson, *Content Analysis*, in: G. Lindsay, *Handbook of Social Psychology*, Cambridge USA 1954, S. 518 f.

1 Vgl. u. a. C. M. Cornelius, *Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter*, 2 Bde., Regensburg (1925), I, 189-193.

2 J. G. Prod'homme, *Hector Berlioz (1803-1869). Leben und Werke*, aut. Übersetzung von Ludwig Frankenstein, Leipzig 1906, 216 f. – J. Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, New York und London³ 1969, II, 88.

3 J. Tiersot, *Hector Berlioz et la société de son temps*, Paris 1904, 280. – C. M. Cornelius, loc. cit., I, 186.

4 Als Ergebnis der vielfältigen Bemühungen um eine Ausgabe der Briefe von Berlioz ist 1972 der erste Band der „Edition du Centenaire“ erschienen: Hector Berlioz, *Correspondance générale*, ed. sous la direction de P. Citron, I, 1803-1832 (= Nouvelle Bibliothèque Romantique 2).

5 *Zeugnisse aus dem Leben und Schaffen eines Mainzer Komponisten. Der Peter Cornelius-Nachlaß der Stadtbibliothek Mainz*, in: Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte, 59. Jg. (1964), 103 ff. – An dieser Stelle möchte ich Frau Oberarchivarin Dr. E. Darapsky meinen herzlichen Dank aussprechen für ihre entgegenkommende Hilfe bei der Durchsicht des Peter Cornelius-Nachlasses in Mainz.

umfangreiche Korrespondenz von Peter Cornelius und seiner Familie ist jedoch noch nicht katalogisiert. Carl Maria Cornelius und La Mara haben diesen Bestand für ihre Brief-Ausgaben benutzt, jedoch nur eine Auswahl veröffentlicht⁶.

Nach den bisherigen Veröffentlichungen und dem in Mainz vorgefundenen Bestand haben sich folgende Briefe von Berlioz an Cornelius erhalten:

- 1) Leipzig, 6. 12. 1853, veröffentlicht von Tiersot⁷
- 2) Paris, ohne Datum („between July 28 and November 14, 1854“), genannt von Barzun⁸
- 3) Paris, 8. 10. 1854, genannt von Barzun⁹
- 4) ohne Ort (Paris), 2. 1. 1855, veröffentlicht von La Mara¹⁰
- 5) Paris, 16. 1. 1855
- 6) ohne Ort und Datum, wohl Weimar zwischen dem 17. und 21. 2. 1855
- 7) ohne Ort und Datum (Paris, 5. 6. 1855)
- 8) Paris, 27. 11. 1860, veröffentlicht von C. M. Cornelius¹¹
- 9) Paris, 21. 3. 1861, veröffentlicht von C. M. Cornelius¹²
- 10) Paris, 9. 4. 1862, genannt von C. M. Cornelius¹³
- 11) Wien, 12. 12. 1866, veröffentlicht von C. M. Cornelius¹⁴.

Mit Ausnahme der ersten drei Briefe befinden sich alle hier genannten im Cornelius-Nachlaß in Mainz.

Ob der von Barzun¹⁵ erwähnte Berlioz-Brief an Cornelius gerichtet sein könnte, konnte ich nicht überprüfen. Das frühe Datum (Leipzig, 6. 12. 1850) spricht gegen eine solche Annahme. Bei der nun folgenden Wiedergabe der vier Briefe aus dem Jahre 1855 wurden Schreibweise und Zeichensetzung des Originals unverändert beibehalten. Unterstreichungen des Originals werden mit gesperrtem Druck angedeutet.

Erster Brief¹⁶:

Mon cher M Cornelius

Voici encore une traduction qui vous tombe sur la tête! C'est celle de mon Mélologue (Le Retour à la vie) que je veux faire exécuter dramatiquement à mon concert au théâtre de Weimar vers le 20 Février. Il n'y a que quatre morceaux de chant à traduire, les chœurs de la Tempête devant être chantés en Italien. Pour la première Ballade Le Pêcheur, veuillez essayer d'adapter à la musique les Vers originaux de Goëthe en faisant tous les changemens dans la mélodie que ces vers nécessiteront. Quant au texte en prose, pour l'acteur, veuillez l'écrire sur un livret à part et non sur ma partition; il n'y a point de place réservé pour cela.

6 P. Cornelius, *Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten*, hrsg. von C. M. Cornelius, 2 Bde., Leipzig 1904/05. – *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. von La Mara (= Marie Lipsius) I und II, Leipzig 1893.

7 *Au milieu du chemin (1852-1855)*, Paris 1930, 140.

8 *New Letters of Berlioz 1830-1868*, New York 1954, (289) Nr. 83.

9 *New Letters of Berlioz*, (289) Nr. 85.

10 *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten II*, Leipzig 1886, 167.

11 P. Cornelius, *Ausgewählte Briefe*, II, 756 f.

12 Ebenda, 758 f.

13 Loc. cit., II, 99.

14 P. Cornelius, *Ausgewählte Briefe*, II, 759.

15 *Berlioz and the Romantic Century*, II, 395 Nr. 137.

16 Der Anfang des Briefes ist gegeben in *Ausgewählte Briefe I*, 195. – In der deutschen Übersetzung dieses Briefes bei La Mara, *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, fehlte der Satz: „A mon arrivée à Weimar nous réglerons le compte“. Zu La Maras Neigung zu Auslassungen vgl. neuerdings E. N. Waters, *Franz Liszt to Richard Pohl*, in: *Studies in Romanticism VI* (1967), 193 ff. – Die entsprechenden Briefe von Berlioz an Liszt stehen bei La Mara, *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt II*, Leipzig 1895, 3 ff.

Aussitôt que votre texte des choeurs sera fait veuillez faire copier les parties des choristes (pour le chœur des Ombres et la chanson de Brigands, seulement.) J'ai les choeurs de la Tempête en nombre suffisant. A mon arrivée à Weimar nous réglerons le compte. Soyez assez bon pour m'écrire un mot quand le paquet vous sera parvenu.

Je ne sais pas à quel acteur du théâtre de Weimar on pourra confier le rôle de l'artiste; mais quand vous connaîtrez l'ouvrage et le genre de talent que le rôle réclame, vous voudrez bien l'indiquer à Liszt pour qu'il demande de ma part à cet artiste d'accepter la tâche assez difficile de représenter ce personnage. Il faut qu'il apprenne le texte par cœur. Dans ma lettre à Liszt je lui demandais un acteur chanteur; mais je me suis trompé, il faut un acteur parlant et agissant seulement. C'est difficile! il faut un homme d'un grand talent.

En attendant votre réponse je vous serre la main, sans vous envoyer des souhaits de bonne année à cause de l'aversion que j'ai pour cet usage.

Votre tout dévoué

H Berlioz

2 Janvier 1855

Zweiter Brief:

19 rue de Boursault Paris

16 Janvier 1855

Mon cher M^r Cornelius

Je vous envoyè le 4 Janvier un paquet contenant la partition et les parties de chant (choeurs et Roles) du Retour à la vie. Le 13 Janvier j'ai envoyé à Liszt un autre paquet contenant les parties d'orchestre de ce même ouvrage et les parties de choeurs, chant, et orchestre et partition de Piano de Faust. Veuillez me faire savoir si cette musique est arrivée à Weimar.

Je ne pourrai envoyer à Liszt les parties de chant de l'Enfance du Christ que le 30 de ce mois à cause du concert que je donne ici le 28, e de l'obligation où je suis d'en envoyer un assez grand nombre à Bruxelles où je dois trouver tout pret en revenant de Weimar.

Richaut, mon éditeur, a du vous adresser aussi par la Poste deux partitions de la Captive. J'ai une telle méfiance de l'ordre établi dans les chemins de fer que je serai un peu inquiet jusqu'à ce que vous m'annonciez l'arrivée de tout cela.

Si nous avions une Gretchen nous ferions bien chanter au concert de la cour La Romance du 4^{me} acte de Faust. Mais M^{me} Milde e g r a v i d a !!

Avouez que je vous cauchemarde cruellement!

Votre tout dévoué

H. Berlioz

Dritter Brief¹⁷:

Mon cher M^r Cornelius

[Weimar, Februar 1855]

N'oubliez pas d'écrire à Kistner pour l'édition allemande de l'Enfance du Christ. Veuillez aussi penser à me montrer une épreuve du livret du concert avant d'en ordonner l'impression. Enfin soyez assez bon pour veiller à ce qu'on me renvoie avant mercredi prochain (car je pars à 10 heures du matin) la Captive avec votre traduction et le r o l e a l l e m a n d du Retour à la vie,

¹⁷ Dieser nicht datierte Merkzettel ist wahrscheinlich während des Aufenthaltes von Berlioz in Weimar, wohl vor dem zweiten Konzert am 21. 2. 1855 entstanden. — Kistner hat nicht das ganze Oratorium, sondern nur den Teil „La Fuite en Egypte“ herausgegeben. Vgl. C. Hopkinson, *A Bibliography of the musical and literary works of Hector Berlioz 1803-1869*, Edinburgh 1951, 114 und 123.

qui est entre les mains de Mr Grans¹⁸. Je voudrais aussi connaître le plus tôt possible ce que je dois au copiste qui a redoublé les parties de chœur du monodrame. Et, pour achever de vous faire rire de ce memorandum, menez moi je vous prie chez un marchand de cordes, non pas que je veuille me pendre si le concert ne va pas bien, mais parce que je devrai passer une partie de la nuit de mardi prochain à mettre en ordre toute cette masse de musique et à l'empaqueter avant de partir pour Gotha.

Si je vous écrivais pas, j'oublierais de vous parler de tout cela.

Inde malorum labes.

Mille amitiés

H Berlioz

Vierter Brief¹⁹:

Mon cher Cornelius

[Paris, 5. 6. 1855]

Votre seconde lettre, ou plutôt la seconde partie de votre lettre a paru ce matin dans la Gazette musicale. J'ai été obligé d'y ajouter beaucoup de choses pour pouvoir faire comprendre au lecteur Français la nature du monodrame et son mode d'exécution. C'est le hasard qui m'a fait découvrir votre manuscrit.

Personne au Journal des Débats n'avait pu m'en donner des nouvelles; quand enfin, il y a quinze jours, M^r Casimirsky, celui de nos confrères qui traduit les journaux allemands, m'apprit qu'il avait traduit votre travail et que le rédacteur en chef en avait ensuite refusé l'insertion. Je le lui demandai; en le lisant je vis qu'en effet sa traduction n'était pas présentable et qu'on ne pourrait l'imprimer sans la récrire entièrement.

Après en avoir parlé au rédacteur en chef je vis aussi que, récite ou non, M^r de Sacy ne se souciait pas de publier la chose.

Alors je m'adressai à Brandus pour la Gazette musicale, et celui ci s'y prêta de très bonne grace. Mille remerciemens pour toutes les charmantes observations contenues dans votre analyse; celles sur la Captive surtout m'ont enchanté.

Je pars vendredi prochain pour Londres; les deux concerts que j'y vais diriger ayant été retardés. Si vous voulez bien me donner de vos nouvelles et celles de Raff et de Pohl, ce qui me ferait grand plaisir, écrivez moi toujours à Paris 19 rue de Boursault. J'ai envoyé bien de choses à Liszt, il y a trois semaines; comme il ne m'a pas écrit, je suppose qu'il est en Hongrie. Veuillez me faire savoir si, en effet, il est parti, et si mes envois sont arrivés. Je publie trois partitions en ce moment: La Trilogie, Le Te Deum et Le Monodrame. J'ai une peine infinie à faire corriger votre texte allemand, et pourtant je tiendrai bon jusqu'à ce que les épreuves soient sans fautes. J'aurais été trop heureux si vous aviez été à Paris dernièrement lors de l'exécution du Te Deum! . . . Il y a là dedans des choses d'une énorme dimension; le *Ju d e x* est un tremblement de terre où, pour employer l'expression de Victor Hugo,

«où les clochers géants chancelants sur leur base
sonnent d'eux-mêmes le Tocsin.»

mais non, cette image est fautive, en ce sens que la sonnerie de clocher que s'y trouve n'est point un Tocsin, au contraire, c'est le carillon festivaiesque d'une grande joie. C'est là le point non

18 Heinrich Grans, Hofschauspieler, sprach den Text bei der Aufführung des *Lélio*; vgl. *Jahrbuch des Großherzoglich Weimarischen Hof-Theaters und der Hof-Kapelle*, hrsg. von R. Pohl, Erster Jg. Saison 1854 und 1855, Weimar 1855, 58.

19 Abschnitte aus diesem Brief sind, ohne Bezeichnung der Auslassungen, wiedergegeben in *Ausgewählte Briefe I*, 199. – Die hier erwähnte Nummer der Revue et Gazette musicale de Paris, die den zweiten Teil von Cornelius' Feuilleton brachte, trägt das Datum des 5. Juni 1855, das auch für diesen Brief gelten wird. Prod'homme (loc. cit., 337 Anm. 606) hatte diesen Aufsatz von Cornelius gefunden und E. Istel brachte eine Rückübersetzung ins Deutsche in seinem Aufsatz *Hector Berlioz in Weimar*, in: *Die Musik IV* (1904/05), 159 ff.

terrible de la composition; quant au reste, au Non confondre surtout, tout chancelle en effet sur la base, et je vous avoue, qu'en dirigeant l'exécution j'ai senti un étrange retournement du coeur.

Hier on nous a donné à l'opéra comique un nouvel opéra d'Auber: Jenny Bell. La pièce est de Scribe. Il faut que je vous quitte pour commencer mon damné feuilleton.

Nous sommes sorti du théâtre à une heure du matin; et ce n'est qu'en trois actes. On chante là dedans le God save the King, le Rule Britannia, on y chante toutes sortes de choses. Dieu! que j'ai mal à la tête! . . . Et la Jaguarita d'Halévy au théâtre lyrique Heureusement je pars, et c'est bien le diable si de Londres j'entends encore quelque opéra Parisien nouveau.

J'ai rencontré dernièrement un Perroquet qui répondait invariablement à toutes les questions qu'on lui adressait, par ce seul mot: Cosson! (Cochon)

On lui eut demandé ce qu'il pensait des opéras nouveaux qu'il eut fait encore la même réponse. Il n'y a que ces oiseaux qui aient leur franc-parler. Adieu je vais à mon feuilleton.

H. Berlioz

Der letzte Brief beleuchtet deutlich Berlioz' Neigung, von der Wirkung seiner eigenen Werke mitgerissen zu werden und läßt sich in dieser Beziehung durchaus mit dem berühmten, an vielen Orten abgedruckten Brief von Berlioz an Liszt über sein *Te Deum* vergleichen²⁰. Im übrigen zeigen diese Briefe, welche vielfältigen Dienste Liszt und sein Kreis für die Aufführung einer ganzen Reihe von Werken des französischen Gastes geleistet haben. Es kamen zur Aufführung am 17. Februar 1855 bei Hofe: Auszüge aus *Roméo et Juliette*, aus *La Damnation de Faust*, aus *Benvenuto Cellini* sowie *La Captive*; am 21. Februar im Hof-Theater: *L'Enfance du Christ* sowie die *Symphonie Fantastique* mit *Lélio* als „Episode aus dem Leben eines Künstlers“.

Zu den umfangreichen Vorbereitungen dieser Konzerte gehörte neben der Erstellung eines deutschen Textes für die Vokalwerke auch ein entsprechender publizistischer Aufwand in den der „fortschrittlichen Musik“ geöffneten Zeitschriften. Der Verbreitung der Werke von Berlioz dienten ferner Klavierauszüge und Bearbeitungen für Klavier solo. Für alle diese Arbeiten standen Liszt Freunde und Schüler zur Verfügung; in dieser Zeit waren es vor allem Cornelius, Richard Pohl, Joachim Raff und Hans von Bülow. Der vierte hier abgedruckte Brief erlaubt einen Einblick in die publizistische Arbeitsweise des Kreises um Liszt, des „Weimar Laboratory“, wie Haraszti es genannt hat²¹. Viele aus dieser Werkstatt hervorgegangenen Aufsätze sind als Gemeinschaftsarbeit verschiedener Autoren unter der Regie Liszts entstanden. Cornelius' erster Berlioz-Aufsatz, *Eine Kunstfahrt nach Leipzig*, dürfte eine eigenständigere Arbeit sein²², ist aber gewiß, wie andere Aufsätze aus dieser Zeit, durch Liszts Hände gegangen²³.

Bedeutsamer noch als die publizistischen Arbeiten waren die Übersetzungsarbeiten, die Cornelius für Berlioz leistete. Nachdem er schon 1853/54 *L'Enfance du Christ* übersetzt hatte, folgten im Jahr 1855 drei weitere Werke: *Lélio*, *La Captive* und *Benvenuto Cellini*, wobei die genaue Entstehungszeit der deutschen Fassung des *Cellini* nicht bekannt ist²⁴; 1856 erschien dann noch eine Ausgabe der *Nuits d'été* mit deutschem Text von Cornelius²⁵.

Als Liszt seinen Sekretär an Berlioz als Übersetzer empfahl, hatte er ihn schon selbst in dieser Eigenschaft schätzen gelernt. Bis in seine späten Jahre hat Liszt Cornelius als den besten

20 Vgl. u. a. La Mara, *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt II*, 19 f. – Prod'homme, loc. cit., 219 und 337 Anm. 614 vergleicht den Brief an Liszt mit einem ähnlichen an Morel.

21 E. Haraszti, *Franz Liszt – Author despite himself*, in: MQ XXXIII (1947), 508.

22 P. Cornelius, *Aufsätze über Musik und Kunst*, hrsg. von E. Istel, Leipzig 1904, 29 ff.

23 Vgl. den Brief Liszts an Franz Brendel vom 12. August 1854 in *Franz Liszt's Briefe I*, 164.

24 Vgl. Hopkinson, loc. cit., 156.

25 Zu dieser Übersetzung schrieb die *Revue et Gazette musicale de Paris* 1857, 171: „. . . de même que P. Cornelius a su revêtir le texte français de formes poétiques allemandes, de même dans la musique de Berlioz nous retrouvons l'esprit artistique de l'Allemagne, revêtu de formes françaises.“

der in Frage kommenden Übersetzer angesehen. Bezüglich der deutschen Fassung von *L'Enfance du Christ* schreibt Liszt an die Fürstin Sayn-Wittgenstein: „*A propos de Cornelius, dites lui de ma part, que sa traduction vaut mieux que le texte original en beaucoup d'endroits*“²⁶. Und seine Bitte um eine Übersetzung eines eigenen Werkes begründet er: „*Sie allein können mir helfen und die ‚Hymne de l'enfant à son réveil‘ von Lamartine getreu, poetisch-musikalisch, deutsch dichten*“²⁷.

Wie sehr die Übersetzungsarbeiten Cornelius' eigene Projekte in den Hintergrund zu drängen drohten, davon geben die veröffentlichten Briefe und Tagebuchnotizen ein lebhaftes Zeugnis: „*Die letzten Tage war ich sehr fleißig – aber, ach daß ich's sagen muß – nur an den leidigen Übersetzungen für Liszt. Das muß aufhören! ich sehe aber, falls ich hier bleibe, kein Ende ab*“²⁸. Aufgrund seiner großen, dauernden und von den Meinungen Liszts und der Fürstin durchaus unabhängigen Begeisterung für Berlioz war Cornelius jedoch immer bereit, Übersetzungen für Berlioz zu übernehmen, während er solche Arbeiten für andere immer mehr einzuschränken trachtete. Hierbei spielte auch eine Rolle, daß Berlioz mit Honoraren großzügig war. „*Für Berlioz werde ich auch ähnliche Arbeiten immer übernehmen, selbst wenn ich ein anerkannter und geachteter Opernkomponist werden sollte, weil er ein großer, bedeutender Geist ist, dessen Freundschaft ich höher anschlage, als wenn ich das große Los gewänne, welches jeder Esel kann. Dabei ist er nobel wie jeder wirkliche Künstler . . .*“²⁹. Noch im Jahre 1862 bemühte sich Cornelius um die Übersetzung der *Trojaner* und der *Memoiren*, um, wie er an seine Braut schrieb, „*ein Geld zum Heiraten*“ zu haben³⁰. Zu diesen Arbeiten ist Cornelius nicht mehr gekommen, jedoch hat Berlioz in seinem Testament von 1867 ihn und seine Schwester zu Übersetzern dieser Werke bestimmt³¹.

Diese Tatsache und viele anerkennende Äußerungen in Briefen beweisen, wie sehr Berlioz mit Cornelius als Übersetzer zufrieden war, er, der auf diesem Gebiet kaum zufriedenzustellen war und äußerste Texttreue sowie genaueste Beachtung der Wortbetonung verlangte³². Die Ansprüche des Komponisten und der Rang seiner Musik waren eine Herausforderung für Cornelius, in den Übersetzungen für Berlioz sein Bestes zu geben. Spätere Übersetzungsarbeiten für andere Komponisten hat er nicht mehr so wichtig genommen³³.

26 *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, hrsg. von La Mara, Leipzig 1899, 366.

27 *Franz Liszt's Briefe* II, 202; vgl. auch dort S. 208.

28 Tagebuchnotiz vom 21. 12. 1854 in *Ausgewählte Briefe* I, 189; auch Freunde sahen die Gefahr. Hans von Bülow schrieb an Richard Pohl am 16. 4. 1855: „*Wie stehst Du mit Cornelius? Ist er beim Übersetzermetier stehn geblieben? Eigenes hat er noch nicht einmal musikliterarisch geleistet.*“ (Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1895, II, 365.)

29 Brief an die Mutter vom 23. 2. 1855 in *Ausgewählte Briefe*, I, 195.

30 Brief vom 22. 12. 1866 in *Ausgewählte Briefe* II, 463.

31 F. Lesure, *Le Testament d'Hector Berlioz*, in: *Revue de Musicologie* LV (1969), 222.

32 Von Berlioz' Mißtrauen gegenüber Übersetzungen zeugen seine Briefe an Liszt vom 10. Mai 1855 und vom Juni 1855, abgedruckt bei La Mara, *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt* II, 20 ff. und 24 ff.

33 Deutlich unterscheidet Cornelius zwischen seiner ersten Übersetzung der *Captive* von Victor Hugo für Berlioz und einer zweiten, die er später für den norwegischen Komponisten Johan Peter Selmer gemacht hat; vgl. den Brief an Carl Riedel vom 5. 2. 1874 in *Ausgewählte Briefe* II, 738 ff.

Anmerkung zur Stilanalyse

von Wolfgang-Andreas Schultz, Hamburg

Die Eigentümlichkeiten der Stilanalyse lassen sich am besten herausarbeiten, wenn man sie dem idiographischen Verfahren gegenüberstellt.

1.) Stilanalyse und idiographisches Verfahren unterscheiden sich im Verhältnis zu den Universalien:

a) Für die Stilanalyse sind die Universalien¹ der Zweck: es sollen gemeinsame, möglichst konstante Merkmale gefunden werden, Begriffe, mit denen das, was beim Werkstil den einzelnen Elementen des Werkes, beim Personalstil den Werken eines Komponisten und beim Zeitstil den Werken der Epoche gemeinsam ist, gekennzeichnet werden kann.

b) Für das idiographische Verfahren sind die Universalien nur Mittel, um das Einzelne (Individuum) möglichst genau zu erfassen. Es kann nicht dabei stehen bleiben, das Einzelne unter Begriffe zu subsumieren, sondern muß die Universalien in Konstellationen bringen, ihre Beziehungen zueinander analysieren, das Einzelne in seinem Verhältnis seiner Elemente zum Ganzen, als Prozeß, Problem und Lösungsversuch usw. darstellen².

2.) Die beiden Verfahren unterscheiden sich ferner in ihrem Erkenntnisinteresse.

a) Durch die Stilanalyse werden gemeinsame Merkmale von Werken herausgearbeitet, die deren Klassifikation erlauben. Mit ihrer Hilfe läßt sich die Musikgeschichte ordnen und einteilen³.

b) Das idiographische Verfahren trägt durch die Analyse der Einzelphänomene und deren Zusammenhang zum Verständnis der Objektivationen des Menschen bei: verstanden werden sie nur durch genaue Einzelanalyse, nicht durch Abstraktion gemeinsamer Merkmale. Wie bei allen Geisteswissenschaften ist hier das Interesse an „*handlungsorientierendem Verstehen*“⁴ leitend⁵.

3.) Gegenstand beider Verfahren können Individuen oder Klassen von Individuen⁶ sein, wobei die Ebene, auf der von Individuen gesprochen wird, dem Ziel der Untersuchung entsprechend wählbar ist:

a) Beim Werkstil sind die Elemente des Werkes⁷ (Themen, Formteile usw.) die Individuen, das Werk selbst eine Klasse von Individuen. Der Werkstil faßt die gemeinsamen Merkmale ihrer

1 Universalien sind alle musikalischen Begriffe, die ohne Verwendung von Individualien (Eigennamen) erklärt und definiert werden können, z. B. Fuge, Sonatensatz, Generalbaß, Ostinato, Dur-moll-Wechsel, komplementäre Rhythmik usw. Individualien sind Eigennamen und Begriffskomplexe, die nicht-eliminierbare Eigennamen enthalten (z. B.: der erste Satz aus der zweiten Symphonie von Beethoven), sie bezeichnen individuelle Elemente oder Klassen solcher Elemente (z. B.: die Symphonien von Beethoven). Ich beschränke mich hier auf die Ebenen Werk-, Personal- und Zeitstil; natürlich gibt es noch viele weitere, z. B. Gattungsstile, deren Problematik aber die gleiche ist.

2 Vgl. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt 1966, bes. S. 164 ff.

3 Gadamer (*Wahrheit und Methode*, 2. Aufl., Tübingen 1965, S. 468) schreibt: „*Das klassifikatorische Interesse, das durch die Stilgeschichte befriedigt wird, trifft nicht eigentlich das Künstlerische.*“

4 Vgl. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt 1968, S. 221 f.

5 Daß die Stilanalyse häufig so hoch eingeschätzt und sogar mit dem idiographischen Verfahren gleichgesetzt wurde, liegt m. E. an dem Glauben, die Universalien, die gemeinsamen Merkmale seien den Sachen selbst wesentlich, an einer Tendenz zum vornominalistischen Begriffsrealismus, den Popper (in: *Das Elend des Historizismus*, 2. Aufl., Tübingen 1969; *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, deutsche Ausgabe: 2. Aufl., Bern 1970) als „*Essentialismus*“ überzeugend kritisiert hat. Um Mißverständnisse zu vermeiden: das idiographische Verfahren bezieht sich nicht auf das Individuelle eines Werkes, um es von anderen abzugrenzen (das tut der Werkstil), sondern auf das Werk als Ganzes, als „*Individuum*“, einschließlich seiner konventionell-allgemeinen Elemente.

6 Vgl. Popper, *Logik der Forschung*, 4. Aufl., Tübingen 1971, Abschnitt 14.

7 Bei mehrsätzigen Werken sollte man für die Stilanalyse die einzelnen Sätze als „*Werke*“ zugrunde legen.

Elemente zusammen, während sich das idiographische Verfahren mehr für die Analyse der Individuen selbst, ihrer Beziehungen zueinander und ihrer Wechselwirkung mit und ihrer Funktion in dem Ganzen, dem Werk interessiert.

b) Beim Personalstil sind die Werke die Individuen, das Oeuvre die zu analysierende Klasse von Individuen. Die Stilanalyse sucht gemeinsame Kennzeichen, während das idiographische Verfahren, das bei der Analyse isolierter Einzelwerke nicht stehen bleiben kann, auf dieser Ebene die Entwicklung des Komponisten, also das Verhältnis der Werke zueinander zu erklären versucht, besonders mit Hilfe des Modells Problemstellung-Lösungsversuch.

c) Beim Zeitstil sind entweder ebenfalls die einzelnen Werke oder aber die Gesamtschaffen der Komponisten die Individuen, die zu analysierende Klasse die Summe aller Werke oder Oeuvres innerhalb eines gewählten Zeitraums. Die Verfahren sind die gleichen wie bei b). Dabei wird die Stilanalyse Zeitabschnitte erst als Hypothesen zugrunde legen und die Klassifikation dann nach dem günstigsten Ergebnis vornehmen: so hat sich z. B. das Vorhandensein des Generalbasses als Klassifikationskriterium bewährt.

Sowohl bei der Stilanalyse als auch beim idiographischen Verfahren sind bei der Analyse der höheren Ebenen die der niedrigeren jeweils vorausgesetzt; nur mit dem Unterschied, daß beim idiographischen Verfahren die Wechselwirkung der Ebenen im Sinne des hermeneutischen Zirkels zu reflektieren ist.

4.) Die Wahl der Universalien (Anzahl und Allgemeinheitsgrad) wird vom Ziel der Stilanalyse abhängen, je nach dem, ob ein Werk-, Personal- oder Zeitstil analysiert werden soll. Je niedriger die Ebene des zu analysierenden Stiles ist, desto größer dürfte die Zahl und desto geringer der Allgemeinheitsgrad der zu wählenden Universalien sein⁸. Wahrscheinlich ist es günstig, die Analyse auf jeder Ebene zur groben Orientierung erst mit Universalien größerer Allgemeinheit zu beginnen und erst dann durch solche von geringerer Allgemeinheit zu verfeinern.

5.) Stilanalyse ist ein abstrahierendes Verfahren wegen Vernachlässigung der individuellen Besonderheiten der Einzelphänomene zugunsten der allgemeinen, konstanten Merkmale. Vier Modelle lassen sich herausgreifen:

a) Der Fall, daß alle Elemente der zu analysierenden Klasse von Individuen sich gleichen, dürfte nicht vorkommen:

abc, abc, abc, . . .

c) Der Fall, daß einigen (nicht allen) Elementen der zu analysierenden Klasse eine oder mehrere Bestimmungen gemeinsam sind, ist die beste Voraussetzung für Stilanalyse: diese gemeinsamen Bestimmungen können als stilbestimmende Merkmale isoliert werden:

abcd, abce, abcf, . . . (stilbestimmend sind abc)

abc, abd, abe, . . . (stilbestimmend sind ab)

abc, acd, ade, . . . (stilbestimmend ist a)

c) Der Fall, daß einigen (nicht allein) Elementen der zu analysierenden Klasse eine oder mehrere Bestimmungen gemeinsam sind, dürfte der häufigste sein:

abc, acd, abe, afg, bhi, . . .

Hier muß die Häufigkeit der einzelnen Bestimmungen statistisch festgestellt werden (4 mal a, 3 mal b, 2 mal c, je 1 mal d, e, f, g, h, i)⁹. Wenn Stilanalyse nicht zur – tendenziell vollständigen – Aufzählung aller Bestimmungen werden soll (wobei dann das Allgemeine, der Stil, verloren ginge), müssen die am häufigsten auftretenden als stilbestimmend angesehen werden.

d) Der Fall, daß keine, wenigstens einigen Elementen gemeinsame Bestimmung zu finden ist, dürfte wie a) ebenfalls nicht vorkommen:

abc, def, ghi, . . .

Welches Modell vorliegt, zeigt natürlich erst die Durchführung der Stilanalyse.

⁸ Universalien größeren Allgemeinheitsgrades sind die von größerem Umfang (z. B. „Metall“ gegenüber „Eisen“); wie Popper gezeigt hat (Logik, 14. Abschnitt), können sowohl Universalien als auch Individualien als Klassen und als Elemente auftreten. So genügt vielleicht zur Analyse der Zeitstile der Begriff „Sonatenform“, dagegen muß bei der Analyse von Personalstilen wahrscheinlich durch Zusätze differenziert werden.

⁹ Das Verfahren scheitert allerdings beim theoretisch möglichen Grenzfall abc, bcd, cde, def, . . .

6.) Der Stilanalyse und dem idiographischen Verfahren liegen verschiedene Begriffe des Allgemeinen zugrunde:

a) Der Allgemeinheitsbegriff, der der Stilanalyse zugrunde liegt, entspricht der von Popper so genannten „numerischen“ Allgemeinheit¹⁰. Da alle möglichen Aussagen der Stilanalyse Individualien oder Klassen von Individualien enthalten, sind ihre allgemeinen Aussagen besonderen Sätzen oder Konjunktionen von besonderen Sätzen äquivalent¹¹; die Stilanalyse kennt keine (Naturgesetzen entsprechende) „spezifische“ Allgemeinheit wegen der zeitlichen und räumlichen (gesellschaftlich-kulturellen) Bezogenheit aller ihrer Aussagen.

b) Dem idiographischen Verfahren liegt ein Allgemeinheitsbegriff (wenn man hier vom Allgemeinen sprechen darf) zugrunde, der das Allgemeine (unter weitgehendem Verzicht auf allgemeine Sätze) als Konstellation besonderer Sätze, extremer Prägungen und exemplarischer Einzelanalysen, als Zusammenhang von Problem und Lösungsversuchen usw. bestimmt, wie Walter Benjamin ihn entfaltet hat¹². Eine Analyse des Allgemeinen in diesem Sinne steht nicht im Gegensatz zur idiographischen Einzelanalyse, sondern schließt sie ein.

Nachtrag zu Kaspar Sturm

von Alfred Müller, Zeitz und Raimund W. Sterl, Regensburg

Im Jahrgang XXII (1969) dieser Zeitschrift ist der Beitrag *Die Orgelbauer Eusebius Amerbach und Kaspar Sturm* abgedruckt, der Viten und Werke beider Meister kurz beleuchtet. Dank neu aufgefundener Quellen ist es jetzt möglich geworden, die Biographie Sturms doch noch etwas zu ergänzen und einiges, bisher nur als Vermutung Ausgesprochene zu verifizieren.

Kaspar Sturm ist jedenfalls – wie sich nun zeigt bzw. bereits richtig vermutet wurde – in Schneeberg, Bezirk Chemnitz, geboren. Als sein Vater kann der gleichnamige Kaspar Sturm ausfindig gemacht werden, der in Schneeberg an der Lateinschule als *Collega tertii* (vgl. Chr. Meltzer, *Historia Schnebergensis renovata*, Schneeberg 1716 und G. Sommerfeldt, *Erzgebirgische Forschungen zur Kulturgeschichte und Geschlechterkunde* 1929, S. 129) und 1541 als Vorsteher der Gemeinde fungiert. Die Türkensteuerregister 1558 in der Kämmererechnung des gleichen Jahres (Stadtarchiv Schneeberg, Sign. V 2, 21) weisen die Zahlungen eines Kaspar Sturm und eines Lorenz Sturm aus, der ein älterer Bruder des Orgelbauers gewesen sein könnte.

Während sich von 1564/65 an bis fast 1600 lückenlos die Lebensgeschichte des Orgelbauers verfolgen läßt (vgl. R. W. Sterl, *Der Orgelbauer Kaspar Sturm in Ulm [1576-1599]*, in: *Ulm und Oberschwaben* 38 [1967], 109-131, und *Leben und Werk Kaspar Sturms*, in: *Verhandlungen des Hist. Vereins für Oberpfalz und Regensburg* 107 [1967], 65-83), brechen die Quellen aus dem süddeutschen Raum um diese Zeit abrupt ab. Zwei Jahre später setzen sie – wie nunmehr festgestellt – in der Nähe des Ausgangspunktes Schneeberg erneut ein. Die am 18. 10. 1579 in Ulm getaufte Tochter Sabine schließt am 27. April 1604 in Eibenstock (Erzgebirge) mit dem Bergschreiber Zacharias Förster die Ehe (Trauregister Eibenstock). Dieses genealogische Ereignis allein wäre für die Musikforschung wohl kaum von Bedeutung, würde nicht dort Kaspar Sturm als Bürger und Orgelbauer von Regensburg in Erscheinung treten. Nach Gesprächen mit dem Pfarrer der Oswaldkirche sind ihm „1/4 Zter. Zinn“ laut Eibenstocker Kirchenrechnungen wohl zur Ausbesserung oder Erneuerung schadhafter Pfeifen der Oswaldorgel gegeben worden (O. Findeisen, *Entstehen und Vergehen der alten Oswaldkirche in Eibenstock*, Eibenstock o. J., S. 26). Freilich, wo der Meister verstorben ist, bleibt weiterhin ungeklärt. Die Sterbematrikeln der Orte Schneeberg und Eibenstock führen ihn nicht auf. Eine Rückkehr Sturms in den Raum Regensburg ist höchst unwahrscheinlich; in den Akten findet sich keine Verbindung mehr zu seiner 1622 verstorbenen Ehefrau; auch die Regensburger Kirchenbücher bleiben diesbezüglich unergiebig.

¹⁰ Popper, *Logik*, Abschnitt 13.

¹¹ Popper, *Logik*, Abschnitt 13; die Stilanalyse verwendet Sätze von der Form: „Für alle Werke Beethovens gilt . . .“, oder „Für alle Werke des Barock gilt . . .“.

¹² Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Erkenntniskritische Vorrede.

Zwei kleine Bemerkungen zum zweiten Band des Hoboken-Katalogs

von Jens Peter Larsen, Charlottenlund

Der zweite Band von A. van Hobokens Haydn-Katalog ist vor kurzem erschienen. Er enthält, wie der erste Band, eine Fülle von Informationen. Daß Dr. van Hoboken in seinem hohen Alter diese Arbeit durchführen konnte, ist zu bewundern, und das Werk wird zu den oft benutzten Nachschlagewerken gehören. Es wäre jedoch ein Wunder, wenn unter so vielen Informationen nicht auch einige dabei sein sollten, die einer kritischen Prüfung nicht standhalten. Es ist nicht meine Absicht, mich auf eine allgemeine Kritik des Bandes einzulassen. Ich möchte nur ein paar Kleinigkeiten erwähnen, die mir bei meiner ersten Durchsicht des Bandes aufgefallen sind, und die sich auf zwei Haydn-Probleme beziehen, mit deren Klärung ich zu tun hatte. Ich denke an die Wiederentdeckung des Autographs zur Oper *L'incontro improvviso* in Leningrad 1954 und an die Feststellung der Unechtheit der *King Lear*-Musik in meiner *Haydn-Überlieferung* 1939.

Über die Wiederauffindung des Autographs von *L'incontro improvviso* berichtet Dr. van Hoboken (S. 308 f.), wie er 1958 durch einen Brief von Moskau auf einen 1956 erschienenen Aufsatz in „Sovetskaja Muzyka“ aufmerksam gemacht wurde, in dem über das seit 1858 in Leningrad vorhandene Manuskript berichtet wird, und er fügt hinzu: „*Es ist dann mit einem Exemplar des Textbuches nach St. Petersburg . . . gekommen, wo Prof. J. P. Larsen es 1961 einsehen und zugleich von der Bibliothek einen Mikrofilm für das Joseph Haydn Institut erlangen konnte.*“

Wer die Ausgabe des Werks kennt, wird sich wundern, daß das Vorwort von Dr. Wirth „1959/1961“ datiert sein kann, obwohl die betreffende Kopie für das Joseph Haydn Institut erst 1961 erworben worden sein soll. Die Erklärung dieser Tatsache ist aber recht einfach. Mein Besuch in Leningrad fand nicht 1961, sondern 1954 statt. Zu meiner großen Überraschung und Freude fand ich hier das bis dahin als verschollen geltende Autograph der Oper fast vollständig erhalten vor. Selbstverständlich habe ich mich sofort um einen Mikrofilm bemüht, den ich mit etwas Verspätung im Februar 1956 erhielt. (Vermutlich hat die Auslieferung des Films zu dem Aufsatz in „Sovetskaja Muzyka“ Anlaß gegeben.) Im April 1956 war die erste Jahressitzung des Joseph Haydn Instituts in Köln, wo u. a. auch Dr. van Hoboken dabei war, und bei dieser Gelegenheit habe ich über meinen Fund in Leningrad berichtet. Im Laufe des folgenden Jahres wurde das Material für die Ausgabe bereitgestellt, und ab 1957 arbeitete Dr. Wirth an der Ausgabe. Daß Dr. van Hoboken vergessen hat, daß er auf diesem Weg schon 1956 auf das Manuskript aufmerksam gemacht wurde, ist wohl verständlich. Weniger verständlich erscheint es, wie er darauf gekommen ist, meine Leningrad-Reise von 1954 auf 1961 zu verlegen.

Auch die *King Lear*-Angelegenheit ist an sich recht einfach. Während der Arbeit an meiner *Haydn-Überlieferung* habe ich festgestellt, daß die bis dahin als Haydn-Werk geltende Bühnenmusik zu *King Lear* in der von Haydn selbst betreuten Sammlung, damals im Esterhazy-Archiv, anonym vorhanden ist, und noch zu Haydns Lebzeiten unter „*Incerti Autores*“ eingetragen wurde, und das weiter in Schwerin ein W. G. Stegmann als Komponist angeführt ist. Ich habe dies angegeben (S. 271 f.) und habe hinzugefügt: „*Es kann deshalb nicht wundern, wenn das Werk – einschließlich der folgenden Bühnenmusik – gelegentlich als etwas für Haydn außergewöhnliches hervorgehoben worden ist; denn mit Haydn hat es nach dem Vorliegenden gar nichts zu tun.*“ In einer Fußnote habe ich anschließend auf einen kleinen Aufsatz von Robert Heger verwiesen, der mit gutem Musiker-Instinkt das auffallende an dieser Musik hervorhebt – ohne jedoch mit einem Wort die Echtheit der von ihm für ein „Haydn-Ballett“ verwendeten Musik zu bezweifeln.

Ausgehend von meiner Fußnote – ohne sich auf den Aufsatz selbst zu berufen – läßt nun Dr. van Hoboken Heger in die Frontlinie rücken: „*Zu den ersten Zweiflern an der Echtheit gehört Robert Heger in seinem Aufsatz „Die Musik zum Trauerspiel König Lear“ . . . Geir⁴*

[Geiringer] folgt ihm, indem er auf S. 241, Fu. 172, die Echtheit nunmehr auch anzweifelt . . . Ldn MO 122 [Landon] meint, man könne das ganze Werk G. W. Stegmann zuschreiben, weil die Ouvertüre unter seinem Namen überliefert ist“. So sieht die Sache nach dem Hoboken-Katalog aus.

Es ist mir ganz klar, daß es sich hier um Detailfragen handelt, die die Benutzer im allgemeinen wenig interessieren können. Aber aus Rücksicht auf eine kommende Revision hat es vielleicht doch Sinn anzuzeigen, wenn sich die Darstellung, wie in diesen beiden Fällen, zu weit von der Wirklichkeit entfernt.

Vom guten und vom bösen Wagner

Zu drei Biographien*

von Egon Voss, München

Daß man nach Glasenapp, Ellis und Newman über Wagner noch ausführliche Biographien schreibt, ist symptomatisch für das Verhältnis, das die musikalische Welt zu dem Bayreuther Meister hat. Während sich bei anderen Komponisten das Interesse längst auf andere Bereiche verlagert hat, werden bei Wagner noch immer Leben und äußere Umstände, die das Werk begleiten, mehr erörtert als das Werk selbst. Das mag zusammenhängen mit der besonderen Verknüpfung von Leben und Werk, hat seine Gründe aber vor allem in der Exzeptionalität dieses Lebens, dessen Schilderung – auch jenseits der Werke, die Wagner geschaffen hat – ein umfassendes Bild des 19. Jahrhunderts zu vermitteln vermag und das paradigmatisch ist für die Situation des Künstlers in jener Zeit; darum können Biographien über Wagner Lesebücher über seine Epoche sein. Der Biograph indessen, der verständnisvoll wäre, ohne in Schönfärberei zu verfallen, der kritisch wäre, ohne das Bild zu verzerren, ist noch nicht erschienen. Newman scheint der bislang einzige Ansatz zu sein. Hüben wie drüben wird Wagner weniger als ein Mensch betrachtet, dessen Tun und Handeln es zu verstehen gilt, vielmehr wird er beurteilt nach Vorstellungen, die sich seine Biographen von ihm und vom Künstler allgemein machen. Der Künstler hat da das große Vorbild für die Menschheit abzugeben, und das nicht nur durch seine Werke, sondern ebenso durch sein Leben. Makellos vermag ein solches nun einmal nicht zu sein; wie unmenschlich sind also jene, die es einem Komponisten verwehren wollen, ein Mensch zu sein wie seine Zuhörer? Die Biographik, zumal die bürgerliche, hatte stets die Neigung, den Künstler zum Helden zu stilisieren, der gegen die mißlichen Umstände, die Philister und die „Bösen“ zu Felde zieht, und natürlich mußte er stets siegreich bleiben und allen Versuchungen widerstehen, d. h. alle Fehler, Schwächen, unliebsamen Eigenschaften etc. wurden meist nicht ihm selbst, sondern den Umständen zur Last gelegt, wenn sie nicht verschwiegen oder gar zu Gunsten des Dargestellten verändert wurden. Das Leben großer Künstler kritisch zu betrachten, setzte sich noch immer dem Verdacht aus, es solle einem Großen der Kultur, auf die man mit so großem Stolz blickt, etwas am Zeuge geflickt werden. Freilich sind im Falle Wagners die „kritischen“ Darstellungen bislang selten oder gar nicht in dem Versuch unternommen worden, die Wahrheit zu finden, sine ira et studio zu urteilen. Auch die „Kritiker“ folgten der Vorstellung vom Vorbild, das der bürgerliche Künstler zu sein habe, und so bestand ihre

* 1) Elaine Padmore: *Wagner*. London: Faber and Faber 1971. 100 S. (The great composers, ohne Bandzählung.)

2) Curt von Westernhagen: *Wagner*. Zürich: Atlantis-Verlag 1968. 572 S.

3) Robert Gutman: *Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*. München: Piper-Verlag 1970. 573 S.

Alle drei Bücher erörtern auch die Werke Wagners, doch steht in allen das Leben unverhohlen im Zentrum der Darstellung.

„Kritik“ nur darin, das tatsächliche oder angebliche Auseinanderklaffen von Werk und Leben zu tadeln. So verfährt auch Robert Gutman. In der Ausgangsposition erscheinen diese „Kritiker“ von den heroisierenden und schönfärbenden Biographen nicht unterschieden.

Im Falle Wagners fällt es besonders schwer, die Rücksichtslosigkeiten gegenüber einzelnen Mitmenschen und das oft herausfordernde Verhalten der Gesellschaft gegenüber zu übersehen, auszuklammern oder umzuformen. Nach Art der Beweisführung Figaros: „*und der ist mein Vater, er sagt es ja selbst*“ pflegen „wohlmeinende“ Biographen sich Wagners autobiographischen Schriften und Briefen sowie Äußerungen wohlwollender bis lobsprechender Zweitpersonen anzuvertrauen. So verfahren auch die ersten beiden der genannten Bücher, von denen vor allem das von Padmore Wagner bedingungslos glaubt. Die andere Seite ist bei Padmore stets im Unrecht. Der Versuch, die Wahrheit zu finden, wird nicht unternommen. Padmores Darstellung ist über weite Strecken lediglich eine Paraphrasierung von *Mein Leben*, nimmt es aber nicht einmal dabei mit der Wahrheit sehr genau, wie das Buch überhaupt seine Leser nicht sehr ernst zu nehmen scheint; denn es bietet eine recht willkürliche Auswahl von Fakten und enthält zahlreiche gravierende Fehler (u. a. erscheint der *Holländer* als erstes von Wagner als solches bezeichnetes „*Musikdrama*“). Bildunterschriften sind falsch, ein Porträt Wagners ist unecht. Die Volkstümlichkeit, der das Buch offensichtlich zustrebt, zeigt sich besonders deutlich in der Auswahl der Musikbeispiele, die durchweg in Klaviernotation gehalten sind, damit der musizierende Liebhaber sie am Klavier sich und anderen vorführen kann. Aus dem *Fliegenden Holländer* ist der Matrosenchor fast vollständig wiedergegeben, so als wäre er allein Inhalt und Zentrum der Oper. Während der *Lohengrin* unter den Beispielen gar nicht vertreten ist, wird eines der bedeutungslosen *Albumblätter* vollständig abgedruckt. Höhepunkt ist das *Siegfried-Idyll* in einem Kurz-Arrangement für Violine und Klavier!

Solche Unzulänglichkeit ist der seriösen Darstellung Westernhagens fremd. Der Autor ist ein hervorragender Kenner der Biographie Wagners, und so ist es eine Selbstverständlichkeit, daß nicht nur die allgemein geläufigen Fakten berichtet werden. Während Wagner gewöhnlich pauschal als monströses „*Pumpgenie*“ apostrophiert wird und Gutman in nebulöser Übersteigerung geradezu so tut, als hätten Wagners permanente Geldnot und seine ständigen Anleihen eine europäische Wirtschaftskrise heraufbeschworen, nennt Westernhagen nüchterne Zahlen (Kapitel „*Geldsorgen*“). Auch zahlreiche Zusammenhänge deckt er auf. Daß der Komponist Wagner an der Berliner Hofoper einen so schweren Stand hatte, erklärt sich beispielsweise aus der persönlichen Ablehnung Wagners durch den Intendanten Botho von Hülsen, der in dem Komponisten stets den Revolutionär von 1849 sah, dessen Gegner er als ehemaliger preußischer Grenadierleutnant sein mußte. Über die literarischen Grundlagen der Schriften und Dramentexte zeigt sich Westernhagen in einem Maße informiert, das gewiß selten ist, so daß das Buch für Wagner-Forscher wie -Liebhaber unentbehrlich sein dürfte. Die Vorzüge des Buches liegen also auf der Hand, und doch wird man bei der Lektüre nicht froh. Westernhagen meint, Wagner verteidigen zu müssen. Auch er glaubt Wagner zu sehr. Auch er heroisiert ihn. Daß Wagner eventuell der Sohn Geyers und nicht des Aktuaris Wagner war, eine Möglichkeit, die Wagner selbst zeitweise nicht ausgeschlossen hat, wird selbstverständlich energisch bestritten; der große Dichterkomponist darf keine die sittlichen Normen durchkreuzende Herkunft haben. Es versteht sich, daß Wagner selbst durchwegs als moralisch-sittlich integer dargestellt wird. Dazu gehört auch, daß Wagners revolutionäre Gedanken und seine Verbindung zum Dresdner Aufstand von 1849 verharmlost werden. Es mag sein, daß Wagner der dilettantische Phantast gewesen ist, als den ihn Bakunin gesehen hat, daß es ihm mehr um Kunst als um Politik ging, doch Westernhagen beweist das nicht, sondern er hat eine vorgefaßte Meinung. Bakunins Ansicht über Wagner ist ihm Beweis genug. Nichtsdestoweniger ist Westernhagens Biographie ein empfehlenswertes Buch, sofern man es kritisch und skeptisch liest.

Die Darstellung Gutmans hingegen ist von solcher Unverschämtheit, daß alle Rücksichtslosigkeiten Wagners, die der Autor so gnadenlos brandmarkt, davor erblassen. Zunächst scheint es, als sei Gutman ungewöhnlich informiert. Da er seine oft außerordentlich kühnen Behauptungen aber selten oder gar nicht beweist, wird der Leser bald skeptisch, zumal ihm die rüde Ausdrucksweise des Autors schnell deutlich macht, daß nicht sine ira et studio geurteilt wird. So behauptet Gutman, Wagner habe es nicht ertragen, Bach, „*dessen vernachlässigte Altäre der Jude Mendelssohn neu geweiht hatte*“ (S. 50), zu preisen. Einzig aber die Verblendung durch

seine fixe Idee von Wagners totalem Antisemitismus kann Gutman diese These eingegeben haben, da ihr fast alle Äußerungen Wagners über Bach widersprechen. Aus welcher Quelle schöpft Gutman, wenn er behauptet, Wagner sei im Frühjahr 1833 nur deshalb nach Würzburg übergesiedelt, um sich der Wehrpflicht in Sachsen zu entziehen (S. 61)? Welcher Überlieferung folgt er, wenn er mitteilt, daß bei der Uraufführung des *Tannhäuser* das Publikum während des Sängerkriegs „schlief“ (S. 131)? Daß Gutman es mit der Wahrheit nicht so genau nimmt, zeigt sich etwa an seiner Behauptung, Wagner sei im Sommer 1832 mit „seiner bislang unvollendeten *Symphonie*“ (S. 56) nach Wien gereist, obwohl Wagner selbst in seiner *Autobiographischen Skizze* mitgeteilt hat: „mit der fertigen *Symphonie* machte ich mich im Sommer 1832 auf zu einer Reise nach Wien . . .“; und diese Angabe überdies durch einen Brief an Theodor Apel bestätigt wird. Woher Gutman seine „fabelhaften“ Kenntnisse nimmt, bleibt ein Geheimnis; oft allerdings geht man nicht fehl, wenn man seine Fantasie als Quelle annimmt. Woher sollte er sonst wissen, „daß es mehr als eines Mannes bedurfte, um sie[Cosima] sexuell zu befriedigen“ (S. 245)! Gutman liebt es, die erotisch-sexuelle Sphäre in Wagners Leben ans Licht zu zerren, gleichsam durchs Schlüsselloch in Wagners Schlafzimmer zu blicken und das, was er sieht, in oft zweideutigen Formulierungen zu schildern. Er sagt dabei freilich weniger über Wagner aus als über sich selbst; denn was bedeuten uns Wagners erotische Abenteuer, wenn sie nur um ihrer selbst willen erzählt werden oder um zu beweisen, daß Wagner unmoralisch war! Gutman will Wagner-Legenden zerstören; dennoch übernimmt er Wagners eigene Darstellungen von Sachverhalten kritiklos, wenn sie in seine Sicht der Dinge hineinpassen, so z. B. bei der Wiedergabe des Urteils, das Rochlitz über Wagners *Symphonie* gefällt haben soll. Gutman ärgert sich permanent über die Unangepaßtheit Wagners, darüber, daß Wagner es wagte, auszubrechen, sich Dinge herauszunehmen, die der gewöhnliche Bürger sich nicht zutraut. Verständnis bringt er für Wagner nicht auf. Das Buch führt den Untertitel: „*Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*“, gibt also vor, Zeit und Umwelt Wagners miteinzubeziehen, was aber nicht geschieht; denn ein tatsächliches Einbeziehen der Zeit hätte gezeigt, daß nicht nur Wagner Schulden hatte, daß nicht nur Wagner hier und dort eine Geliebte besaß und in Ehen einbrach, daß nicht nur Wagner zum Schaffen Samt und Atlas brauchte usw., und daß Wagner in so manche Situation hineingedrängt worden ist, für die Gutman allein ihn selbst verantwortlich macht. Was das Werk angeht, das ebenso zu kurz kommt, erweist sich Gutman als Verfechter einer klassizistisch orientierten Ästhetik, wenn man zu einer so „hohen“ Vokabel überhaupt greifen kann. Der 2. Akt der *Walküre* „wirke unförmig“, während der 1. „vollkommen proportioniert“ sei (S. 200), erklärt uns Gutman und fährt schulmeisternd fort, Wagner hätte Wotans langen Monolog im 2. Aufzug „als Rezitativ fein säuberlich erledigen können“ (S. 201). Vordergründig und philiströs wie hier zeigt sich Gutman auch bei der Deutung der Dramen insgesamt und, was die Musik betrifft, ist er ein krasser Dilettant. Daß das Vorspiel zum 3. Aufzug des *Parsifal* „impressionistisch“ sei (S. 422), wird man nicht einmal in dürftigen Opernführern lesen können. Den umgearbeiteten Schluß der *Holländer*-Ouvertüre charakterisiert Gutman als „neugeschaffene Coda im *Tristan*-Stil“ (S. 227), was sich anhört, als habe ein Fachmann gesprochen, aber nur Unkenntnis kaschiert. Im übrigen schwärmt Gutman für Wagners Musik, die er immer wieder mit so prägnanten Attributen wie „herrlich“, „wunderschön“, „unvergleichlich“ usw. belegt. Hier steht Gutman in einer Linie mit den unreflektierten Lobsprüchen begeisterter Wagnerianer alten Schlages. Er selbst bietet das Bild eines Wagnerianers, der durch die Unstimmigkeiten im Leben Wagners und vor allem durch dessen Antisemitismus im Glauben an sein Idol erschüttert worden ist und nun rigoros die Spreu vom Weizen zu trennen versucht. „Weizen“ ist allein die „wunderschöne“ Musik, während alles andere zur Spreu erklärt wird. Wagner selbst erscheint als „charakterloses Ungeheuer“ (S. 116), seine Anschauungen und Schriften stehen dem Unsinn nahe und die Dramen werden als unbeholfen hingestellt. Der Verleger dieses Buches muß sich die Frage gefallen lassen, ob er keine Lektoren hat, die tatsächlich lesen können.

Bemerkungen zu Jean-Jacques Eigeldingers Chopin-Buch* von Zofia Lissa, Warszawa

Das Buch Jean-Jacques Eigeldingers bereichert die Chopin-Literatur um ein wichtiges und wertvolles Werk, das einem deutlich fühlbaren Mangel in der ganzen „chopinologischen“ Problematik abhilft. Das Thema hing sozusagen seit langem in der Luft, und es ist erstaunlich, daß sich bisher niemand – besonders unter den polnischen Chopinforschern – seiner angenommen hat. Nun haben wir eine Sammlung von Aussagen unmittelbarer und mittelbarer Schüler (d. h. der Schüler seiner Schüler) Chopins über den großen polnischen Komponisten als Klavierpädagogen erhalten, Aussagen, die, vortrefflich kommentiert und mit reichem Quellenmaterial untermauert, dem westeuropäischen Leser zum ersten Mal in französischer Sprache vorgelegt werden. Chopin wurde hier von einer neuen Seite gezeigt, als Pädagoge der Pianistik, was bisher in größeren Monographien nur beiläufig, am Rande, behandelt, in stilkritischen Arbeiten dagegen vollkommen übergangen oder auch fragmentarisch und rein faktographisch berührt wurde; so zum Beispiel im Artikel von L. Bronarski¹.

Eigeldinger beginnt mit einem ausführlichen Kapitel, das auf die eigentliche Problematik des Buches vorbereitet, aber schon das Ergebnis von Überlegungen darstellt, zu denen der Autor bei der Arbeit am weiteren Teil gelangte; dieser setzt sich aus einer großen Anzahl von Zitaten aus den Äußerungen, Briefen, Artikeln und anderen Schriften sowie Erinnerungen vieler Schüler Chopins zusammen. Das einleitende und zugleich synthetische Kapitel ist vorerst den Anschauungen Chopins über die Klaviertechnik im allgemeinen gewidmet, wie sie uns aus den Berichten seiner Schüler entgegentreten, sowie der didaktischen Arbeit des Komponisten. Nachfolgend beschreibt der Autor in demselben einleitenden Kapitel jene Neuerungen der von Chopin postulierten pianistischen Technik, die dieser in den Klaviersatz (Faktur) seiner eigenen Werke eingeführt hat. In seiner Untersuchung der Ästhetik – sowohl in bezug auf Komposition als auch Interpretation – des Romantikers Chopin weist Eigeldinger, gestützt auf eine eindringliche Analyse und solide Quellendokumentation, nach, wie weit sich Chopins Pianistik von den Normen der Klaviertechnik seiner Zeitgenossen (Liszt, Moscheles, Kalkbrenner u. a. m.) entfernte und jene Eigenheiten der Pianistik vorwegnahm, die später für Fauré, Granados, vor allem aber für Debussy kennzeichnend waren. Die Ausführungen des Autors basieren auf einer gründlichen Kenntnis der Geschichte der Pianistik vor und nach Chopin, einer Kenntnis, die ihm erlaubt, nebst treffenden komparatistischen Beobachtungen, die Eigenart der neuen pianistischen Ideen und Methoden im Schaffen Chopins zu präzisieren.

Der Autor ist mit Recht bemüht, den Mythos zu zerstreuen, demzufolge Chopin in seiner didaktischen Tätigkeit nur einen lästigen Broterwerb gesehen hätte; die reichliche Zusammenstellung von Zitaten ermächtigt unzweifelhaft zum Schluß, daß ihm diese Arbeit Vergnügen bereitete und er sich ihr mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit hingab, wobei er in der Einstellung zu den unterschiedlichen Individualitäten seiner Schüler eine sehr feine Intuition bewies.

Der weitere Teil des besprochenen Buches besteht aus zwei umfangreichen Kapiteln, die systematisch nach Problemgruppen gegliedert sind. Hier hat der Autor eine Menge Äußerungen der Schüler Chopins zusammengetragen (ebenso, wie schon gesagt, der Enkelschüler, wie A. Cortot, R. Koczalski u. a. m.). Man könnte dem Autor vorwerfen, daß er von den 120 Schülern Chopins, die Bronarski im vorher erwähnten Buch anführt, nur eine geringe Anzahl zitiert, viele andere aber, nicht minder wichtige Zeugnisse, unberücksichtigt läßt. Zwar ist es Eigeldinger als Verdienst anzurechnen, daß er dem europäischen Leser eine ganze Reihe polnischer,

* Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel: Edition de la Baconnière 1970.
1 L. Bronarski, *Les élèves de Chopin*, in: *Annales Chopin*, Bd. 6 (1961-64).

ihm bisher unzugänglicher Texte (Karasowski u. a.) vorstellt, nichtsdestoweniger bewirkt der Mangel der vollen Kenntnis der polnischen Chopinbibliographie, daß er seine Thesen auf nur fragmentarisches Material stützt, wodurch seine ansonsten wirklich interessante und wertvolle Arbeit durch gewisse Unzulänglichkeiten beeinträchtigt wird.

So etwa ist es auf die Unkenntnis der dreibändigen Chopinmonographie von F. Hoesick² – der umfangreichsten von allen existierenden – und anderer Werke desselben Autors³ zurückzuführen, daß Emilia Borzęcka-Hoffmannowa gänzlich unerwähnt bleibt, jene Schülerin Chopins, der Hoesick das meiste Wissenswerte verdankte; mehr noch, die Unkenntnis dieses Werkes führt dazu, daß Eigeldinger die Monographie von Fr. Niecks⁴ in den Vordergrund stellt, die an stofflichem Reichtum von Hoesick weit übertroffen wird. Ebenso kennt der Autor das Buch von A. Czartkowski und Z. Jeżewska⁵ nicht, und daher entgehen ihm viele Informationen über den Pädagogen Chopin, die diese Autoren in zwei, derselben Problematik, die Eigeldinger interessiert, gewidmeten Kapiteln dargelegt haben. Dem polnischen Leser fällt insbesondere das Fehlen der Informationen über Chopin als Lehrer auf, die von Fürstin Marcelina Czartoryska stammen; dabei war gerade sie die wichtigste Informantin von J. Kleczyński, dessen Arbeiten (übrigens nicht alle) der Autor auswertet. Eine flüchtige Bemerkung über M. Czartoryska erschöpft keineswegs ihre Rolle als wichtiges Kettenglied in der Tradition des Chopinschen Stils in der polnischen Pianistik. Zwar hinterließ Fürstin Czartoryska kein schriftliches Credo im Zusammenhang mit dieser Tradition, aber ihre Schülerin Cecylia Działyńska formulierte es im Artikel *Wie sollte Chopin gespielt werden*⁶ und bekräftigte damit die Rolle von M. Czartoryska bei der Herausbildung einer „polnischen Schule“ der Interpretation Chopins.

Wie schon erwähnt, sieht der Autor die Monographie von Niecks als reichste Quelle des Wissens über Chopin an. Warum ließ er sich also nicht von den Personen belehren (O'Meara-Dubois u. a.), von deren Mitteilungen Niecks Gebrauch gemacht hatte? Auch hätte er für seinen Zweck den Briefwechsel der Brüder Filtsch, von A. Hedley⁷ in englischer Sprache veröffentlicht, besser ausnützen können. Man könnte hier viel mehr polnische Arbeiten und Essays über den Pianisten Chopin und den Aufführungsstil seiner Werke aufzählen, die der Autor – vielleicht wegen Sprachschwierigkeiten – nicht verwertete, was seiner ausgezeichneten Arbeit leider zum Schaden gereicht.

Dem Mangel einer näheren Kenntnis der polnischen Chopinliteratur und der polnischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts ist es wohl zuzuschreiben, daß Eigeldinger Karasowski für „einen der bedeutendsten Musikkritiker Polens“ hält, was im Vergleich mit Mochnacki, Sygietyński, Sikorski u. a. mitnichten dessen Rolle entspricht. Aber der Autor ist nicht einmal, wie aus der Bibliographie ersichtlich, zu allen ausländischen Quellen über die Schüler Chopins gedrungen, zu den Artikeln von E. Ganche, R. Koczalski und vielen anderen⁸. Von besonderer Bedeutung ist hier der Fall Ganche: Man hätte vom Autor erwarten können, daß er, bevor er

2 F. Hoesick, *Fryderyk Chopin, życie i twórczość, Monografia*, 3 tomy (F. Ch., Leben und Werk, Monographie in 3 Bänden), Warschau 1904-1911.

3 F. Hoesick, *Juliusz Stowacki i Fryderyk Chopin, Z zagadnień twórczości*, 2 tomy (J. S. u. F. Ch., Zu Problemen des Schaffens, 2 Bände), Warschau 1928; ders., *Chopiniana*, Warschau 1912.

4 Fr. Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, 2 Bände, London 1888, 2. Auflage 1890.

5 A. Czartkowski und Z. Jeżewska, *Chopin – Żywy* (Der lebendige Chopin), Warschau 1958, 2. Auflage 1960; die Kapitel „Chopin als Pädagoge“ und „Chopin in den Erinnerungen seiner Schüler“.

6 C. Działyńska, *Jak grać Chopina?* (Wie sollte Chopin gespielt werden?), *Dziennik Poznański*, 28. 5. 1899, abgedruckt in „Przegląd Muzyczny“ Nr. 10, 1926.

7 A. Hedley, *Selected Correspondence of Frederic Chopin*, London 1962.

8 E. Ganche, *Un élève inconnu de Fréd. Chopin*, in: *La Pologne*, 15. 3. 1927; X. Y.: *La dernière élève de Chopin. Le Guide de concert*, Paris, 11. 3. 1921. Im ersten Artikel handelt es sich um Mme Ernest Martin, im zweiten um Mme Robaud de Courmande. R. Koczalski, *Frédéric Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln 1963; der dort enthaltene Aufsatz „Über die Aufführung Chopinscher Werke“ (nach Hinweisen Mikulis) wurde in viele Sprachen übersetzt.

an sein Vorhaben herantrat, zu den sieben Bänden Chopinscher Werke (französische Ausgabe) gegriffen hätte, die sich seinerzeit im Besitz von Jane Stirling, der Lieblingsschülerin Chopins, befanden. Später gingen sie dann in die Hände des französischen Chopinforschers E. Ganche über, dem sie als Grundlage für die Bearbeitung der sogenannten Oxford-Ausgabe der Werke Chopins dienten. Diese Bände, bis heute im Besitz der Familie des verstorbenen E. Ganche, waren mit einer großen Anzahl Randbemerkungen versehen, mit Fingersatz- und Phrasierungszeichen direkt aus Chopins Feder. Wie die polnische Chopinforscherin K. Kobylańska⁹, die Zutritt zu ihnen hatte, feststellt, hätten sie die vom Komponisten beabsichtigte Herausgabe seiner Werke vorbereiten sollen. Ganche – was schon Hedley bemerkt¹⁰ – hat nicht alle Chopinschen Bezeichnungen ausgenutzt, wie K. Kobylańska bestätigt. Diese Bände hätten für Eigeldinger eine Fundgrube sein können, besonders der zweite Teil seines einleitenden Kapitels über Chopins Forderungen bezüglich der Aufführung seiner Werke hätte dadurch bedeutend erweitert und vertieft werden können.

Schließlich könnte man auch vom Autor die Kenntnis der deutsch geschriebenen Arbeit des tschechischen Chopinforschers J. Prohaska¹¹ erwarten, der in seinem neuen Buch zum ersten Mal den Briefwechsel des Chopinschülers Fürst Thun-Hohenstein mit seiner Familie veröffentlicht, in dem wir Beschreibungen seiner Lektionen bei Chopin und vieles andere finden.

Zusammenfassend: trotz des reichen Quellenmaterials, das dem Autor zur Verfügung stand, ließ er viele unschätzbare Quellen völlig außer acht, was Probleme der Aufführung sowohl der Chopinschen Werke betrifft als auch des anderweitigen Repertoires, das die Schüler bei ihrem Meister spielten. Am Rande sei bemerkt, daß der Autor recht daran tut, dieses Repertoire aufzuzählen, sich aber wieder nur auf Teilangaben stützt, die von J. Stirling stammen, während viele andere seiner Aufmerksamkeit entgehen. Und dabei wäre es doch ungemein interessant, auf Grund einer maximal weitgefächerten Information zu erfahren, was Chopin neben seinen eigenen Werken seine Schüler spielen ließ.

Zu den Pluspunkten der Arbeit gehört die übersichtliche Organisation beider aus Zitaten bestehenden Partien des Buches: die erste ist nach Problemen der pianistischen Technik aufgeteilt, die zweite nach den Kompositionen Chopins. Das Buch wird durch Anmerkungen über die Schüler Chopins (wieder nicht alle) ergänzt. Leider fehlt ein Index.

Vervollständigt wird es durch zahlreiche faksimilierte Notenbeispiele, Illustrationen, Fotos von den Klavieren, die Chopin benützte, sowie durch eine Bibliographie, deren Erweiterung in der nächsten Ausgabe im Interesse des Autors höchst wünschenswert wäre. So eine Erweiterung ist unabdingbar, besonders aus dem Bereich der Chopinforschung in Polen, dem Land, das Chopins Heimat war und das seinem Schaffen und Erbe das größte Augenmerk schenkt.

9 K. Kobylańska, *Prace Chopina nad zbiorowym wydaniem dzieł własnych* (Die Arbeiten Chopins an der Sammelausgabe seiner Werke), *Ruch Muzyczny*, 1968, Nr. 14. Aus den Ausführungen der Verfasserin geht hervor, daß Chopin diese Ausgabe auf die 7 Bände zu stützen beabsichtigte, die im Besitz von Jane Stirling waren und die er selbst mit Bezeichnungen aus ihren Lektionen bei ihm versehen hatte.

10 A. Hedley, *Chopin. Monographie*, London 1947; die sechste Auflage London 1966.

11 J. Prohaska, *Chopin und Böhmen*, Prag 1968.

DISSERTATIONEN

DOROTHEA BECKMANN: *Sprache und Musik im Vokalwerk Anton Weberns. Die Konstruktion des Ausdrucks. Diss. phil. Köln 1970.*

Die Beziehungen zwischen Sprache (Form, Inhalt, Klang, Stil) und Musik in ihrem Zusammenhang mit dem Strukturtyp und dessen Entwicklung sind Gegenstand der Arbeit. Analysen, die den Vokalpart der Opera 3-31 im Hinblick auf Deklamation und Ausdeutung in Melodik, Rhythmus, Metrum und Dynamik wie Reflexion des Sprachklangs untersuchen und den Instrumentalpart in seinen Relationen zum Text wie zur Singstimme, widerlegen mit ihrem Ergebnis die bisher vorgebrachten Hypothesen:

Von einer Verselbständigung der phonetischen Sprachkomponente bei Webern kann höchstens insofern die Rede sein, als Vokale überhaupt als Konstruktionsfaktoren in Betracht kommen. Aber ihre Verknüpfung mit einigen Spiegelungen signalisiert stets deren ausdeutende Funktion. Erst recht also läßt sich die Behauptung, der Textinhalt sei zurückgestellt oder gar ausgeschaltet, nicht aufrechterhalten. Vielmehr erweist er sich gerade bei Webern in exemplarischer Deutlichkeit als wesentliche Voraussetzung für Entstehung und Entfaltung des Konstruktivismus. Aus dem Inhalt gewinnt Webern strukturellen Zusammenhang, indem er eine hochkomplexe Figuren- und Assoziationstechnik anwendet, die unter Einbeziehung aller kompositorischer Faktoren sich zunehmend verdichtet und via Reihenformung ausdehnt, bis schließlich in den symbolisch bedingten Konstruktionen der beiden Kantaten Inhalt und Form total kongruieren.

Nicht nur indirekt beeinflusst die der Textausdeutung zugrundeliegende bildhafte Strukturkonzeption auch die Wiedergabe der Deklamation durch die Melodik, da Webern 1. den Duktus an der Akzentsetzung bzw. Skansion orientiert und 2. die daraus resultierenden Verlaufsformen thematisiert. Ist das zweite Phänomen durchgehend und prinzipiell unverändert zu beobachten, so führt die Steigerung des Ausdrucks, verbunden mit extremer Ausweitung der Intervalle und forcierter Beanspruchung von Hochakzenten, in den Liedern der mittleren Periode zu einem deklamatorisch-melodischen Akzentverhältnis, das prinzipiell verändert ist. An die Stelle des noch der tonalen Strukturierung verpflichteten Melodieaufbaus von unten nach oben tritt die Projektion der Akzente aus einer idealen Mitte heraus sowohl in die Höhe wie in die Tiefe des Tonraums. Aus der deklamatorischen erwächst eine skandierende Melodik, die durch Richtungswechsel, in Hoch- und Tiefakzenten alternierend, betont, – die, mit anderen Worten, spiegel förmig strukturiert ist.

Auch der formale Zusammenhang, der sich solcherart auf der Basis von Versform und -metrum herstellt, fungiert jedoch in den frühen und in den späten Werken unter verändertem Aspekt. Während Webern zunächst die klar faßlichen Gestalteinheiten der Verlaufsformen bzw. Zeilen dem tonalen System und seinen Modalitäten systematisch desintegriert, zielt er in der dodekaphonischen Phase auf eine immer weiterreichende und genauere Übereinstimmung von Verszeilen und Reihenformen hin.

Der Intensivierung von Deklamation und Ausdeutung im Vokalpart bis zum Umschlag in neue Qualitäten entsprechen im Instrumentalpart Verlagerungen in der Art der Textreflexion bzw. Veränderungen des Strukturtyps. Wiedergabe von Stimmung und Tonmalerei im vorwiegend homophonen Satz der frühen Zyklen schrumpfen zu dicht verzahnten Figuren im polyphonen Satz der mittleren Opera, dessen einheitlicher Stimmduktus wiederum die Grundlage zur Entfaltung von Spiegelstrukturen bildet. In ihrer Synthese von homophoner und polyphoner Satzweise signalisieren Tonmalerei und Figuren Spezifika der Konstruktionen, während diese selbst ebenso wie spezifische Satzweisen den Prinzipien der Figuren- und Assoziationstechnik folgen.

Die Arbeit erschien 1970 als Band LVII der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Verlag Bosse, Regensburg.

Im Jahre 1972 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

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

*

Nachtrag für das Jahr 1970

München. Michael KUGLER: Die Tastenmusik im Codex Faenza.

Nachtrag für das Jahr 1971

Zürich. Peter KELLER: Die Oper „Seelewig“ von S. Th. Staden und G. Ph. Harsdoerffer.

*

Bern. Luise MARRETTA-SCHÄR: Raffaele d'Alessandro. Leben und Werk.

Bonn. Raimund KEUSEN: Die Orgel- und Vokalwerke Hermann Schroeders.

Erlangen. Dagmar SCHENK-GÜLLICH: Die Anfänge der Musikkritik im 18. Jahrhundert. – Richard TAUBALD: Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock. Die enkulturierende Wirkung einer Kunstpflege.

Frankfurt a. M. Reinhardt MENGER: Das Regal.

Freiburg i. Br. Peter ANDRASCHKE: Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozeß und Analyse. – Wolfgang Martin STROH: Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem.

Fribourg i. Ue. Angelika WEBER: Die Lautentabulatur des Ludwig Iselin (mit Edition).

Göttingen. Mathias THOMAS. Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys. Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie.

Graz. Edeltraud BENCZIK: Aegidius Schenk als Messenkomponist. Ein Beitrag zur Musikpflege der steirischen Minoriten. Bd. 1, 2, 3.

Hamburg. Gisa HINTZE: Das byzantinische Prokeimena-Repertoire. Untersuchungen und kritische Edition.

Köln. Werner-Joachim DÜRING: Erbkönig-Vertonungen – Eine historische und systematische Untersuchung. – Zdenka KAPKO-FORETIĆ: Carl von Turányi (1805-1873) – Eine Monographie. – Brigitte PETROVITSCH: Studien zur Musik für Violine solo 1945-1970. – Heinz Julius SCHOLZ: Das Registerproblem in der deutschen Gesangspädagogik von Johann Friedrich Agricola bis Friedrich Schmitt. – Josef SCHUH: Johann Michael Sailer und die Erneuerung der Kirchenmusik. Zur Vorgeschichte der caecilianischen Reformbewegung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. – Monica STEEGMANN: Das Solistenkonzert – Eine musiksoziologische Untersuchung zum rheinischen Konzertwesen der Gegenwart. – Hans-Jürgen WINTERHOFF: Analytische Untersuchungen zu Puccinis „Tosca“.

Mainz. Klaus FINKEL: Musikerziehung und Musikpflege an den gelehrten Schulen in Speyer vom Mittelalter bis zum Ende der freien Reichsstadt. – Ada KADELBACH: Die Hymnodie der Mennoniten in Nordamerika (1742-1860): Eine Studie zur Verpflanzung, Bewahrung und Umformung europäischer Kirchenliedtradition.

München. Jutta DRONKE: Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten.

Münster. Hubert VOGT: Die Sequenzen des Graduale Abdinghofs aus Paderborn.

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

Regensburg. Henning MÜLLER-BUSCHER: Studien zu den Choralbearbeitungen Georg Böhms (1661-1733).

Salzburg. Ernst HINTERMEIER: Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal. – Karl WAGNER: Abbé Maximilian Stadler: Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten. Ein Beitrag zum musikalischen Historismus im vormärzlichen Wien.

Tübingen. Thomas KOHLHASE: Johann Sebastian Bachs Kompositionen für Lauteninstrumente: Kritische Edition mit Untersuchungen zur Überlieferung, Besetzung und Spieltechnik.

Wien. Manfred MARCK: Franz Clement (1780-1842).

Zürich. Maria PORTEN: Zum Problem der „Form“ bei Debussy. Untersuchungen am Beispiel der Klavierwerke.

BESPRECHUNGEN

SYMBOLAE HISTORIAE MUSICAE. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL und Hubert UNVERRICHT. Mainz: B. Schott's Söhne 1971. 289 S., mit Porträt des Geehrten, Notenbeispielen und Abbildungen.

Die durchschnittlichen Lateinkenntnisse reichen vielleicht nicht ganz aus, um den Titel der Federhofer-Festschrift richtig zu deuten; vielleicht ist nicht einmal gleichgültig, welches Lateinlexikon man zu Rate zieht (O. Kreußler, 1872, ist sicher falsch), ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis des Buches (S. 5) schränkt nur die Anzahl der Möglichkeiten ein – die Spannung bleibt also bis zum Schluß der Lektüre, da man die kulinarische Seite der Auskunft *Beiträge zu einem gemeinsamen Essen* (Kreußler) nochmals ausscheidet (es nicht zu tun, wäre allzu frivol!) und der Sinn endgültig klar wird: eine „ganz gewöhnliche“ Festschrift.

Freunde, Kollegen und Schüler stellen sich ein mit ihrem Beitrag. Sie können sich wohl aussuchen, zu welcher dieser drei Kategorien sie sich gezählt wünschen, einzig WELLEK deklariert sich mit seinem sehr persönlichen *Grußwort* (S. 7-9). Das offizielle, das von W. SUPPAN zusammengestellte Verzeichnis der Veröffentlichungen von Hellmut Federhofer (S. 11-18) spiegelt deutlich dessen Weg von Wien und Graz nach Mainz, seine Tätigkeit in der Lokalgeschichtsforschung und in der internationalen Musikwissenschaft wider. Danach allerdings bleiben die Gäste, nach der Chronologie des Mitbringens in Sitzordnung gebracht (warum hat man nur diese Gastmahl-Assoziationen geweckt? !), ziemlich unter sich:

A. LIESS möchte (S. 19-27) *Zum Ursprung der Orchestra* über die alten Dreschplätze gelangen, die sich heute noch auf Kreta beobachten lassen – ein nicht nur den Volkskundler und Theaterhistoriker interessierender „hypothetischer Entwurf“, der sich wohl nur in größerem ethnologischem Zusammenhang weiter untermauern ließe.

Spezialistenkenntnisse und -interessen setzt hingegen G. P. KÖLLNER, *Die Opus pacis Handschriften und ihre Zusätze* (S. 28-38) voraus. Der bekannte Volksliedforscher W. SUPPAN weist auf den sonst wohl nur dem Fachmann bewußten und auch von diesem nicht immer beherrigten Unterschied zwischen *Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift* (S. 39-46) hin. H. HÜSCHEN regt über *Nikolaus von Kues und sein Musikdenken* (S. 47-67) umfassendere Untersuchungen an, zeigt aber hier selbst bereits sehr überzeugend, wie dieses voll in dessen philosophisch-theologisches Denken integriert ist. E. HILMAR und O. WESSELY machen auf *Die Musikdrucke im Dom von Faenza* (S. 68-80) bzw. auf bisher Unbekanntes oder Unbeachtetes *Aus römischen Bibliotheken und Archiven* (S. 81-102) aufmerksam; W. SENN berichtet (S. 103-118) über *Ein Musikalienverzeichnis der Pfarrkirche St. Nikolaus zu Meran aus dem Jahre 1682* (und entwertet damit ziemlich den seinerzeitigen Beitrag von Lunelli zur Schenk-Fs). F. W. RIEDEL deutet (S. 117-121) die *Missa SSmae Trinitatis von Johann Joseph Fux* als musikalisches Gegenstück zu den Dreifaltigkeitssäulen und als ein bedeutendes Dokument der „Pietas Austriae“, doch müssen die daran geknüpften biographischen Folgerungen Vermutung bleiben. J. RACEK demonstriert ein weiteres Mal den interessanten Filiationsprozeß, der *Das tschechische Volkslied und die italienische Barockmusik des 17. und 18. Jahrhunderts* (S. 122-130) miteinander verbindet und regt die Anlage eines zentralen Katalogs von Melodietypen der europäischen Volksmusik durch das „International Folk Music Council“ an. Über *Böhmische Musiker des 18. Jahrhunderts am Mittelrhein* (wohl als Gegenstück zu den sog. „Mannheimern“) handelt (S. 131-136) A. GOTTRON (†) allerdings ohne substantiell allzuviel Neues zu bringen; hingegen stellt F. BÖSKEN (S. 137-159) vier *Orgelbauer aus Österreich am Mittelrhein in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (den Tiroler Elias Salvianer, die Niederösterreicher (!) Jakob Irrlacher und Johannes Mayer sowie den

Oberösterreichischer Karl Joseph Großwaldt) weitgehend erstmals vor. R. WALTER berichtet, wie sich *Johann Andreas Silbermann* über den *Bau der Chororgel in Zwiefalten* ausläßt (S. 160-169). Interessant als Zeitercheinung und nicht nur für die Havnforschung sind A. VAN HOBOKEN's Ausführungen *Nunziato Porta und der Text von Joseph Haydns Oper Orlando Paladino* (S. 170-179). Bei demselben Komponisten verweilt H. UNVERRICHT, der die Frage *Zur Chronologie der Barytontrios von Joseph Haydn* (S. 180-189) nochmals anhand neuer Anhaltspunkte aufrollt. E. LAFF berichtet nach inzwischen verloren gegangenen Quellen von einem *Prozeß um Mozarts „Entführung“* (S. 190-193), den der Vater Leopold mit den Verlegern Goetz/Mannheim und Schott/Mainz wegen eines vermeintlichen Raubdruckes des Klavierauszugs führte, wobei ein bezeichnendes Licht auf den Komponisten, ein zu Unrecht zwiespältiges auf den Vater, aber ein umso eindeutigeres auf den Vermittler Abbé Starck fällt. Auf ein Kernthema seines Lebenswerkes kommt auch diesmal J. P. LARSEN zurück: *Traditionelle Vorurteile bei der Betrachtung der Wiener klassischen Musik* (S. 194-203); diese Kritik, nicht von einem jungen Stürmer und Dränger, sondern von einem vorbildlichen Forscher, stellt zudem möglicherweise auch das Zentrum der vorliegenden Publikation dar. D. CVETKO legt (allerdings drucktechnisch nicht sehr günstig) eine interessante *Instruktion für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach (1805)* vor (S. 204-209). Eher nur skizzenhaft beschäftigt sich D. BARTHA mit *Drei Finale-Themen von Beethoven* (S. 210-216). E. SEIDEL's Arbeit über *Eine Wiener Harmonie- und Generalbaßlehre der Beethoven- und Schubertzeit* (nämlich diejenige von Joseph Drechsler, S. 217-228) hätte durch einen Blick in die Wiener Dissertation von Ulf Thomson wesentlich gewinnen können. Einen Vorgriff auf eine im Entstehen begriffene eigene Arbeit bringt dafür K. G. FELLNER (S. 229-247) mit *Mozarts Zaubrerflöte als Elfenoper* (Zuccalmaglio's *Der Kederich*, 1834, von dem zwar keine Aufführung bekannt ist, welche Umschrift aber längst echt historisches Verständnis anstatt abwertendes Urteil verlangt hätte). F. RACEK berichtet *Einiges über Lortzings Tätigkeit am Theater an der Wien* (S. 248-259), L. NOWAK über *Ein Doppelauto-*

graph Sechter-Bruckner (zwei Blätter Harmonielehrestudien des 40jährigen, die zu älteren bekannten Fragmenten in der Österreichischen Nationalbibliothek bzw. der Wiener Stadtbibliothek gehören): hier liegt auf einigen wenigen Seiten (S. 252-259) ein kleiner Vortrag über Sechters Unterrichtsart ebenso vor wie über beider Schreibgewohnheiten. G. RECH bringt eine Biographie des vielseitigen *Ludwig Alois Friedrich Ritter von Köchel* (S. 260-262). A. MEIER möchte *Die Kammermusik Friedrich Gernsheims* (S. 263-271) vom Geruch eines akademischen Epigonentums (insbes. nach Brahms) befreien und auch weitergehende Einflüsse (von Beethoven bis Reger) nachweisen, wobei allerdings die Gefahr eines reinen „Stilkonglomerats“ bestehen bleibt. G. GRUBER versucht mit seinem Beitrag *Zur Funktion der „primären Klangformen“ in der Musik Debussys* (S. 272-282) das notwendig „Verschwommene“ von Debussys Kunstanschauung mit Hilfe von R. v. Fickers bekanntem Begriff greifbar zu machen und rührt damit an das prinzipielle Problem musikalischer Analyse. Mit dieser Arbeit und mit K. v. FISCHER's *Bemerkungen zu den zwei Ausgaben von Debussys Ariettes oubliées* der Jahre 1888 bzw. 1903 (welche allerdings nur geringfügige Änderungen zur Vervollkommnung der „inneren Correspondance von Text, Textsinn und Musik“ ergeben, S. 283-289) ist das 20. Jahrhundert erreicht, der bunte Reigen schließt.

Wäre es nun zulässig, Gastgeschenke zu kritisieren, gilt hier nicht der „Wille für's Werk“? Der Jubilar hat sich wohl mehr über den Festakt selbst gefreut, als den Gabentisch gemustert. Und daß Festschriften seit jeher meist Besseres, Ehrliches, Persönliches mit weniger Wichtigem oder gar mit „Ladenhütern“ mischten, weiß man. Auch nehmen sich gute, prinzipielle Arbeiten (hier neben Larsen, Hüsch etwa Suppan, aber gewiß auch andere) in mittelmäßiger Umgebung noch besser aus. Trotzdem wird man einen Wunsch nicht los: hätte man sich weniger Gedanken über den Titel (der hier letztlich doch „ins Auge ging“), als über eine bessere Konzeption der Festschrift (gelegentlich auch über eine weitere Textkorrektur) gemacht – unserer Wissenschaft hätte man einen größeren Dienst erwiesen, auch den Widmungsträger damit noch mehr geehrt.

Rudolf Flotzinger, Graz

WALTER WIORA: *Historische und systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Hellmut KÜHN und Christoph-Hellmut MAHLING. Tutzing: Hans Schneider 1972. 480 S.*

1937, beim Pariser Ästhetik-Kongreß, sagte Walter Wiora: „*Die Musikgeschichte schließlich ist ohne Systematik blind, wie diese ohne die Fülle historischen Wissens leer*“ (446). Der Satz umschreibt ein wissenschaftliches Programm, an dem Wiora dreieinhalb Jahrzehnte lang, unabhängig vom Wechsel des „Zeitgeistes“ (oder „Zeitungeistes“), festgehalten hat. Und für eine Sammlung Wiorascher Aufsätze und Abhandlungen konnten die Herausgeber, Hellmut Kühn und Christoph-Hellmut Mahling, keinen triftigeren Titel wählen als *Historische und systematische Musikwissenschaft*. (Die Forschungen zum Volkslied treten in dem Band zurück, sind aber gleichfalls durch einige Beiträge repräsentiert).

Der Gedanke einer Vermittlung und Wechselwirkung zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft bildet den gemeinsamen Zug, durch den Aufsätze mit so divergierenden Themen wie *Herders Ideen zur Geschichte der Musik*, *Der tonale Logos* und der Entwurf einer Theorie der musikalischen Gattungen miteinander verknüpft sind (so daß der Sammelband nicht nur bündelt, was zuvor verstreut publiziert wurde, sondern zugleich den inneren Zusammenhalt eines wissenschaftlichen Gesamtwerkes sichtbar werden läßt). In dem zitatenreichen Herder-Aufsatz sucht sich Wiora der eigenen, gegenwärtigen wissenschaftlichen Fragestellung dadurch zu vergewissern, daß er über fremde, frühere Ausprägungen des Problems reflektiert. *Der tonale Logos*, eine Auseinandersetzung mit Jacques Handschins *Toncharakter* (einem Buch, dessen innere Struktur Wiora in seiner Rezension deutlicher machen möchte, als es durch die äußere Gliederung, die Handschin wählte, geschah) zielt auf eine genaue Abgrenzung konstanter, in der Natur des Menschen begründeter Momente und Kategorien der Musik von veränderlichen, geschichtlichen Merkmalen. (Die Problemstellung hat, unabhängig davon, ob man Wioras Thesen im einzelnen immer zustimmt oder nicht, von ihrer Aktualität nichts eingebüßt.) Eine Theorie der musikalischen Gattungen, wie sie Wiora 1965 entwarf

(in Umrissen bereits 1962 beim Kasseler Kongreß), stellt die systematische Musikwissenschaft insofern auf eine harte Probe, als sie sich gegenüber dem Mißtrauen mancher Historiker behaupten muß, daß eine Systematik der musikalischen Gattungen nichts als eine oberflächliche Kategorisierung von Phänomenen sein könne, die durch und durch geschichtlich sind.

Nimmt man das Kant-Zitat, das in dem erwähnten programmatischen Satz steckt („*Die Musikgeschichte schließlich ist ohne Systematik blind, wie diese ohne die Fülle historischen Wissens leer*“), beim Wort, so entspricht der Systematik der „Begriff“ und der Historie die „Anschauung“. Historiker neigen zwar im allgemeinen dazu, in einer durch systematische Erwägungen möglichst „unbelasteten“ Umgangssprache zu schreiben. Daß sich aber in einer scheinbar unbefangenen Deskription eines Stücks Vergangenheit, wie es „wirklich gewesen ist“, immer schon Theorie verbirgt, leugnet heute, in einer Epoche der „Ideologiekritik“ (die manchmal geradezu terroristische Züge annimmt), niemand mehr. Und man kann Wioras Programm, zwischen systematischer und historischer Musikwissenschaft zu vermitteln, als Versuch verstehen, die Historiker zum sowohl genaueren als auch weiter ausgreifenden Nachdenken über die Sprache, die sie alltäglich benutzen, herauszufordern. Wiora ist als Musikwissenschaftler – als Volksliedforscher, Ethnologe, Universalhistoriker und Ästhetiker – immer zugleich Soziologe und Philosoph von Metier, und zwar, aus der Sicherheit des Wissens heraus, in unauffälliger, niemals auftrumpfender Weise.

Carl Dahlhaus, Berlin

MUSICA DISCIPLINA. A Yearbook of the History of Music. Armen CARAPETYAN, Editor; Gilbert REANEY, Assistant Editor. Vol. XXV. Rome: American Institute of Musicology 1971. 251 S.

Zum 25. Male legt Armen Carapetyan seine „Musica disciplina“ vor: weniger mit berechtigtem Stolz, als belastet mit den wohl allseits bekannten Herausgeber-Sorgen (ein beigelegtes Blatt kündigt eine notwendig gewordene Preiserhöhung ab dem nächsten Jahrgang an). Tatsächlich spiegelt dieses bewährte Organ ein Stück Geschichte einer Disziplin wider. Deshalb hält auch der Her-

ausgeber sein „Editorial“ diesmal umfangreicher als sonst und beginnt es: „*Times have changed – happily and unhappily*“. An der Spitze stehen *Some Remarks on Current Performance of Early Music* (S. 5-13), ein unerschöpfliches, brennendes und nicht einmal noch an-diskutiertes Thema, da offenbar nicht nur in Europa die Kluft zwischen dem sog. Praktiker und dem (wohl nicht zufällig von diesem als „Theoretiker“ apostrophierten) Wissenschaftler größer ist denn je und da fast überall, selbst bei anspruchsvollen Unternehmen dieser Art, eine höchst gefährliche Halb-Bildung zu regieren scheint. Carapetyan kennt die Situation genau und er kann es sich leisten, hier einige Dinge beim Namen zu nennen. Ebenso ehrlich ist er in den folgenden Seiten *A note to the list of AIM publications* (S. 13-16).

Diese Liste war seinerzeit mit der MD begonnen worden, die jedoch auch heute keinerlei Sorgen mit Autoren erkennen läßt und sich erstaunlich treu geblieben ist. Wiederum spannen die zehn Beiträge einen weiten Bogen vom Mittelalter bis zum Barock: Der Bearbeiter von Regino v. Prüm für CSM, Calvin M. BOWER, weist in seinem ersten Beitrag *Natural and Artificial Music: the Origins and Development of an Aesthetic Concept* (S. 17-33) die bisher Regino zugeschriebene Klassifikation *musica naturalis/artificialis* bereits im philosophischen System des Johannes Scotus Eriugena, jedoch auch trotz mancher Anklänge an Boethius als von diesem weitgehend unabhängig nach. Gordon A. ANDERSON legt eine weitere Arbeit aus seinem Spezialgebiet vor: *Notre Dame latin Double Motets ca. 1215-1250* (S. 35-92): eine kommentierte Aufzählung des gesamten bekannten Repertoires (66 lat. Doppelmotetten in 75 Versionen nach 22 Hss.; die bisher nicht in Transkription zugänglichen werden S. 76-90 vorgelegt), aufgeschlüsselt nach ihrer Herkunft: a) bekannte Clauseln (16), b) Conductmotetten (5), c) ältere französische (15), d) neukomponierte gemischtsprachige (5) und e) neukomponierte lateinische Doppelmotetten (25). Vielleicht am überraschendsten ist dabei, daß die letztgenannte Gruppe in zentralen Quellen sehr selten aufscheint; beinahe wohlthuend ist, wie vorsichtig Anderson bei der Herkunftsfrage mit den Worten „English“ bzw. „peripher“ umgeht (daß DA deutscher Provenienz sei, wagte ich in der Husmann-Fs.

allerdings zu bezweifeln). Insgesamt liegt hier ein guter Überblick über die Gattung vor. – Eine der bekanntesten Motetten der Zeit, *Alle-psallite cum -luya/Alleluya*, an deren Tenor schon einiges herumgerätselt wurde, identifiziert Elizabeth L. BOOS als recte ein „*Psallite cum alleluja*“ (die Überschrift *Alleluia cum psallite* S. 93-97 ist wohl Irrtum?) und als ein Gegenstück zu einem weiteren Beispiel aus den sog. Worcester-Fragmenten: der Tenor ist eine mehrfach tropierte und paraphrasierte, einfache Kadenzformel, die Oberstimmen sind der Antiphon *Psallite Deo nostro* entnommen. – Auch der dritte Beitrag bleibt bei diesem Themenkreis: Denis HARBINSON beschäftigt sich mit *The Hocket Motets in the Old Corpus of the Montpellier Motet Manuscript* (S. 99-112). Von diesen 7 3-4st. Stücken gehen 4 auf ein- und dieselbe musikalische Struktur zurück, die weitgehend in Nr. 2 vorliegt (Nr. 3 vor allem rhythmisch reduziert, Nr. 73 ohne deren Quadruplum, Nr. 137 ohne Triplum). Im übrigen unterscheiden sie sich außer der Tatsache, daß die Oberstimmen (nicht der Tenor) ganz (5) oder teilweise (2) in Hocketusmanier geschrieben sind, nicht vom üblichen Motettentyp der Zeit. Harbinson beschäftigt sich daher vorwiegend mit der Hocketustechnik, wobei sich wieder einmal herausstellt, daß mittelalterliche Autoren keineswegs wörtlich zu nehmen sind, sondern einer genauen Interpretation anhand der Beispiele selbst bedürfen. Inzwischen war in einer anderen amerikanischen Zs. ein weiterer Aufsatz zu diesem Thema erschienen; trotzdem haben wir das letzte Wort dazu wohl aus Freiburg/Br. zu erwarten. – Um eine brauchbare Übertragung und Analyse eines der bekanntesten, in mehrfacher Hinsicht interessantesten, aber auch typischen Beispiele der „ars subtilior“ bemüht sich Nors S. JOSEPHSON: *Rodericus, Angelorum psallat* (S. 113-126). – Einen weitgehend Unbekannten stellt sodann Caroline M. CUNNINGHAM in einem Auszug aus ihrer Dissertation vor: *Estienne du Tetre and the mid-sixteenth Century Parisian Chanson* (S. 127-170, mit Verzeichnis der Chansons und 6 Beispielen in extenso). Die Gruppe Janequin, Gervais, Symon ist um Du Tetre, wahrscheinlich sein eigener Textdichter und weniger an der „hohen Kunst“ als am Tanz geschult, zu erweitern. – Ein interessantes interdisziplinäres Untersuchungsgebiet greift Jean-Marc

BONHÔTE auf: *Resonance musicale d'une villa de Palladio* (S. 171-176, mit 2 Bildtafeln). Der naheliegende Pythagoräismus, Gebäudeproportionen etwa analog zu Intervallverhältnissen zu gestalten, ist zweifellos häufiger wirksam, als er auch in der Theorie (sicherlich nicht zufällig in „Renaissancen“!) auftaucht und – wie dieses Beispiel zeigt – wohl wert, gesucht zu werden. – Eine wertvolle bibliographische Arbeit gehört fast zum Charakteristikum eines MD-Bandes, hier: Roger BRAY, *The Partbooks Oxford, Christ Church, Mss 979-983: An Index and Commentary* (S. 179-197). – Nach P. Nettl, A. Moser, O. Gombosi und J. Ward, deren Ergebnisse jeweils den verschiedenen Ansatzpunkt erkennen lassen, widmet auch Richard HUDSON mit *The Folia dance and the Folia formula in 17th Century Guitar Music* (S. 199-221) einem bestimmten Ausschnitt aus der vielschichtigen Problematik eine ausgiebige Studie, wobei er bereits mit dem Titel den springenden Punkt andeutet. Seit seiner Dissertation mit dem Problem vertraut, führt er die Notwendigkeit der Unterscheidung von Folia als Tanz und als barocker Gerüsttypus, beide mit charakteristischen Harmoniefolgen und formalen, schließlich sogar melodischen Strukturen vor Augen. Und so weist dieser Beitrag auch wieder weit über die angegebene Thematik hinaus. (Im übrigen scheint mir der vom Autor bedauerte Fall, daß erst die Musikologen ein abstraktes Harmonieschema als „Folia“ bezeichnet hätten, auch bei seiner „Romanesca“ vorzuliegen.) – Eine Ergänzung zu MD XVI bzw. einem Bd. von MSD bringt schließlich Peter KELLER in *New light on the Tugendsterne of Harsdörffer and Staden* (S. 223-227), indem er zeigt, wie Staden, obwohl nie Mitglied des „Pegnitz-Ordens“, für dessen Mitglieder doch die unumstrittene musikalische Autorität gewesen zu sein scheint.

Abgeschlossen wird der Band, der in Umfang und Ausstattung wie bisher vorliegt, ausnahmsweise nicht durch die übliche Bibliographie (sie wird gemäß einer Fußnote S. 3 im nächsten Bd. nachgetragen), sondern durch die diesmal etwas ausführlicher gehaltene, wahrhaft imponierende Liste sämtlicher gegenwärtig vorliegender und geplanter Publikationen des AIM, eine Liste, der die „Europäer“ nichts an die Seite zu stellen haben, und in die sich daher schon seit langem viele von

ihnen geflüchtet haben. Doch nicht diese Tatsache, sondern die unbestreitbare Leistung soll der Grund dafür sein, Carapetyan und seinen Mitarbeitern zum „25er“ zu gratulieren und für das nächste Vierteljahrhundert Glück zu wünschen.

Rudolf Flotzinger, Graz

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1970. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Verlag Merseburger 1971. 156 S.

Zum dritten Mal erscheint ein Jahrbuch des genannten Instituts. Die Themen seiner sieben Beiträge stammen aus unterschiedlichen Bereichen musikwissenschaftlicher Forschung.

Eröffnet wird der Band mit einem Vortrag, den Wolfgang OSTHOFF zum 200. Geburtstag Beethovens unter den wenig treffenden Titel *Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit* stellte. Er spannt einen Bogen vom Schüler Haydns und Mozarts über Schiller als Aesthetiker und Goethes Faust zum Ethos in *Fidelio*, Neunter und *Missa solemnis*; einen zu weit gespannten Bogen, als daß die knappe Darstellung nicht des öfteren Widerspruch provozierte, etwa in bezug auf die gewiß schon bei Mozart begegnende Verdichtung von Gegensätzen in einem einzigen Thema oder in bezug auf Deutungen, die sich einer ihnen dienlichen Werkauswahl verdanken.

Miszellen zur Musiktheorie des 15. Jahrhunderts von Carl DAHLHAUS betreffen an Hand eines umstrittenen Satzes des Guilielmus Monachus Fragen der Fauxbourdon-Satztechnik sowie den Zusammenhang von Tactus und Dissonanz bei Tinctoris und Gafurius.

Hans EPPSTEIN (*Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Tripelkonzert a-moll*) macht Gründe dafür geltend, daß Präludium und Fuge a-moll (BWV 894) nicht in der erhaltenen Form Vorlage der Ecksätze des Tripelkonzerts waren, sondern den Klavierauszug oder die Solostimme eines in der Originalgestalt verloren gegangenen Klavierkonzertes darstellen; auch habe nicht der Mittelsatz der Orgeltriosonate d-moll die Vorlage für denjenigen des Tripelkonzertes gebildet, sondern eine frühere, verlorene Fassung für Instrumentaltrio. Die bisherige Annahme, das Tripelkonzert sei in Leipzig entstanden, verlöre damit an Sicherheit.

Der mit 55 Seiten umfangreichste Beitrag stammt von Reinhard GERLACH und befaßt sich mit den im Nachlaß Anton Weberns aufgefundenen, zwischen 1906 und 1908 entstandenen fünf *Dehmel*-Liedern in Form einer textlich wie musikalisch gleichermaßen gründlichen Analyse. Die angewandte Analyse-Technik kann hier nicht diskutiert werden. Es ergibt sich, daß die fünf Lieder, in zyklischem Zusammenhang stehend, eine wichtige Etappe im Übergang von der erweiterten Tonalität zur Atonalität darstellen und in manchen Zügen auf Weberns spätere Liedkompositionen vorausweisen.

Zwei Autoren befassen sich mit hörpsychologischen Fragen. Helga DE LA MOTTE-HABER schreibt über *Konsonanz und Dissonanz als Kriterien der Beschreibung von Akkorden*. In der Zusammenfassung heißt es: „Neben dem Eindruck von ‚Konsonanz‘ und ‚Dissonanz‘ ist auch bei isolierter Darbietung der ‚Harmoniecharakter‘ . . . für die Beurteilung eines Akkordes wichtig, weiterhin seine Helligkeit und Terzhaltigkeit. Diese vierfaktorielle Auffächerung des Urteils erfährt eine Reduktion, wenn man die Eigenschaften von Akkorden sprachlich charakterisieren läßt. Verbalisierung von Eindrücken ist mit Einengung verbunden . . . Die Beurteilung von Akkorden ist . . . nicht nur von ihrem Intervallaufbau abhängig, sondern auch von der Erfahrung und vom Wissen der Beobachter, in denen sich die Geschichte eines Mehrklanges widerspiegeln kann“ (S. 126). – So einleuchtend die Ergebnisse sind (auch ohne die scharfsinnig angelegten Hör- und Beurteilungsversuche studiert zu haben), so fällt dem Nicht-Experten auf diesem Gebiet doch auf, daß die Ausklammerung einfacher musikalischer Sachverhalte (hier vor allem in bezug auf tonale und melodische Aspekte) die Scharfsinnigkeiten erheblich relativiert.

Horst-Peter HESSE schreibt über *Die Tonhöhenwahrnehmung und die neurophysiologischen Bedingungen des Gehörsinnes*. Er vermag nachzuweisen, „daß die Tonhöhenwahrnehmung nicht durch die Grundfrequenz des Schallsignals bestimmt wird“ und „daß ein Schallreiz im Innenohr nicht sofort in Frequenzkomponenten aufgelöst wird, sondern daß die zeitliche Gliederung einer komplexen Schallwelle sich auch weitgehend im Nervenimpulsmuster spiegelt. Daher wird die Hypothese aufgestellt, daß die

Tonhöhenwahrnehmung auf der Bewertung bestimmter, durch ausgeprägte Wellenfronten abgegrenzter Zeitstrecken in der Schallwelle basiert“ (S. 142). Mögliche Folgerungen aus dieser Hypothese könnten noch zu höchst bedeutsamen Ergebnissen, die nicht nur die Hörphysiologie betreffen, führen.

Den Abschluß des Jahrbuches bildet ein Beitrag von Hans-Peter REINECKE über *Musikwissenschaft und Musikerziehung*. Ihm liegt ein Vortrag zugrunde, der auf der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung, Augsburg 1969, verlesen wurde. Reinecke geht vom überkommenen Selbstverständnis der Musikwissenschaft in ihren historischen, systematischen und pädagogischen Teilgebieten aus, um dann sowohl das quantitativ wie qualitativ ungenügende Zusammenspiel von Musikwissenschaft und Musikpädagogik als auch die vielerorts mangelnde Informiertheit über den heutigen Stand der naturwissenschaftlichen Forschung kritisch zu beleuchten. Zweifellos ist die Zielsetzung dieser Kritik berechtigt und richtig; nur stehen ihr eigene Einseitigkeiten im Wege.

Peter Benary, Luzern

The ORGAN YEARBOOK. Vol. II. Hrsg. von Peter WILLIAMS. Amsterdam: Verlag Frits Knuf 1971. 123 S., 1 Faks.

Das vorliegende „*journal for the players & historians of keyboard instruments*“ entspricht an Umfang, Gehalt und Aufmachung etwa zwei Heften von „Musik und Kirche“ – von diesem Periodikon lediglich durch die speziellere Thematik unterschieden.

Drei der sieben Aufsätze verdienen besondere Beachtung: J. CALDWELLS Abhandlung über *The Organ in the British Isles until 1600* bringt manches Interessante wie z. B. das erstaunlich frühe Auftreten der Orgel in England (675 n. Chr.) oder andererseits das zähe Festhalten an konservativen Bau- und Dispositionsgrundsätzen, bedingt durch den Verlust kontinentaler Bindungen im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert. – J. T. FESPERMAN's Artikel *Three Snetzler Organs in the United States* erhellt einige orgelbauliche Beziehungen zwischen dem britischen Mutterland und dem amerikanischen Kolonialgebiet: Snetzler, um die Mitte des 18. Jahrhunderts einer der angesehensten englischen Orgelbauer, lieferte nachweislich acht (mit großer Wahrscheinlichkeit aber weit

mehr) Werke, von denen noch drei (eine Kirchen- und zwei Hausorgeln) erhalten sind. – Fesperman gibt eine genaue Beschreibung der Instrumente, ihrer Umbauten und Restaurationen. Die Dispositionen dieser einmanualigen pedallosen Orgeln sind charakteristisch für den engl. Orgelbau jener Zeit: Außer zwei Achtfüßen (open and stopped Diapason) finden sich je ein Vier- und Zweifußregister, dazu eine kornettartige Stimme; selten eine Klangkrone im Sinne der deutschen Mixtur.

Schlick, Praetorius and the history of Organ-Pitch ist ein überaus bedeutsamer Essay von W. R. THOMAS und J. J. K. RHODES (Edinburgh). Es ist hier nicht möglich, diese umfangliche Abhandlung (18 Seiten mit 95 Fußnoten, 3 Appendices) zu skizzieren; nur soviel sei gesagt: wer sich mit der Problematik von „Chorton“, „Kammerton“ etc. etc. befaßt, darf diesen Aufsatz nicht unbeachtet lassen. Auch der weniger speziell interessierte Leser wird beeindruckt sein von der (im Grunde so selbstverständlichen) Art und Weise, die Quellen (Schlicks *Spiegel* . . . und Praetorius' *Sciagraphia in Syntagma musicum*) zum Sprechen zu bringen und von daher zu klaren und schlüssigen Ergebnissen zu kommen. Zugleich aber ist diese Studie der beiden Autoren auch ein Musterbeispiel für Fairneß in wissenschaftlichen Gegendarstellungen und Berichtigungen: Nicht wenige von A. Mendels Berechnungen zu gleichen Fragestellungen werden (soweit wir sehen können, unwiderlegbar) als Fehlschlüsse entlarvt – und dennoch: mit einer Würdigung seiner Verdienste um diese Thematik und einem liebenswürdig modifizierten Shakespeare-Zitat endet der Aufsatz.

Nichts eigentlich Neues bringen die Artikel über *Organs in Freiberg* (P. WILLIAMS; Beschreibung der bekannten Silbermann-Organen), *The Organs in the Northern Netherlands* (H. S. J. ZANDT; die Orgellandschaften der Provinzen Groningen, Friesland und Drente werden chronologisch durchstreift) und C. CLUTTONS Bericht über (exemplarisch gedachte) Modernisierungen viktorianischer, grundtönig disponierter Orgeln. – „Aus der Jugendzeit“ plaudert W. L. SUMMER in *some reminiscences*, über Organisten und Orgeln aus dem Paris der zwanziger Jahre: Musikgeschichtlich Aufschlußreiches ist zusammen mit Anekdotischem zu unterhaltsamer Lektüre aufbereitet worden.

Der Beschreibung und Würdigung einiger neuer und restaurierter Orgeln (Italien, USA und zweimal Deutschland) folgen 30 Seiten Rezensionen – interessant zu lesen, weil meist recht engagiert geschrieben: Befremdlich der „Verriß“ von H. Klotz' *Buch von der Orgel* (Neuaufgabe 1969) durch N. Mander (für 1972 ist eine Entgegnung vorgesehen); bemerkenswert P. Williams' Einschätzung der Reprints von Mahrenholz' „. . . *Orgelregister* . . .“; beherzigenswert schließlich die Anm. desselben Rezensenten in seiner Besprechung einer 1150-seitigen (!) amerikanischen Dissertation über die Praetorius-Organ: „*Es ist ein Fehler bei Dissertationen, daß sie hauptsächlich für ihren Verfasser geschrieben sind.*“

To be recommended!

Martin Weyer, Marburg/L.

The ORGAN YEARBOOK. Vol. III. Hrsg. von Peter WILLIAMS. Amsterdam: Frits Knuf (1972). 118 S.

Das Jahrbuch, das nun bereits zum dritten Male erscheint, wird immer mehr zu einem wichtigen Publikationsorgan für neue, meist wissenschaftliche Arbeiten auf den Gebieten Orgelmusik und Orgelbau. Die Koalition der beiden Sparten führt zwar nicht zum Proporz, da sich die Beiträge aus der Feder west- und osteuropäischer und amerikanischer Forscher in der Mehrzahl mit der Organologie befassen, stellt aber das Jahrbuch inhaltlich auf eine breitere Basis und sichert ihm damit einen größeren Leserkreis.

Am Anfang stellt Hans-Joachim SCHULZE (Leipzig) angesichts der älteren und neueren Quellenforschung, speziell der Vivaldi-Forschung, die Frage, ob *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen für Orgel Studien- oder Auftragswerke?* sind. Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696-1715), selbst Komponist – verschiedene seiner Konzerte sind in Bachs Transkriptionen vertreten –, könnte nach einer Studienreise zwischen Februar 1711 und Juli 1713 nach Utrecht, Düsseldorf und Amsterdam, wo Jan Jacob de Graaf (ca. 1672-1738) nachweislich italienische Sonaten und Konzerte auf der Orgel spielte, seinen Hoforganisten Bach zu den Übertragungen angeregt haben. Schulze erhärtet seine These durch die Hofkammerrechnungen, denen zufolge zwischen Juli 1713 und Juli 1714, dem mutmaßlichen Entstehungszeitraum von

BWV 592-6, 972-987, das Weimarer Musikleben nennenswert belebt worden ist. Eine zuverlässige Klärung der Frage wird zunächst unterbleiben müssen, da unsere Kenntnisse über Bachs Weimarer Orgel zu gering sind, ja sich die Schloßkirchenorgel zur fraglichen Zeit im Umbau befunden und womöglich die im Autograph von BWV 596 geforderte Dreiteilung von Oberwerk, Brustpositiv und Rückpositiv und den 32'-Pedal-Subbaß gar nicht aufgewiesen hat.

Roger FISKE (Oxford) bringt Händels zwölf Orgelkonzerte Opus IV 1-6 und Opus VII 1-6, die wir als *Concerti grossi* mit der Orgel als *primus inter pares* kennen und die außerdem für ein Miniaturinstrument ohne Pedal geschrieben sind, mit den Händelschen Oratorien in Verbindung und kommt aufgrund verschiedener Fakten (Tonartenvergleich, Entstehungszeit u. a.) zur begründeten Annahme, daß die besagten Konzerte als Vorspiele und Zwischenmusiken bei Aufführungen folgender Oratorien gedient haben: *Athalia, Esther, Deborah, Alexanderfest, Israel in Ägypten, L'Allegro, Samson, Belsazar, Theodora und Herkules*.

Uwe PAPE (Berlin) widmet seinen Bericht *Jürgen Ahrend und Gerhard Brunzema* zwei jungen deutschen Orgelbaumeistern, die ausweislich ihrer Werkliste in den Jahren 1954 bis 1970 im In- und Ausland 63 Orgeln neugebaut oder fachgerecht restauriert haben. Bereits 1962 ist ihnen der Staatspreis für das niedersächsische Kunsthandwerk zuerkannt worden. Zwölf Dispositionsbeispiele ein- bis dreimanualiger Instrumente sind beigegeben. Über *Tragbare Orgeln in Polen*, die mit zwei Ausnahmen alle aus der Zeit von 1610-1754 stammen und genau zur Hälfte verschollen sind, berichtet Jerzy GOŁOS (Warschau). Den *Orgeln des Johann Georg Eisl in Kroatien* spürt Ladislav ŠABAN (Zagreb) nach. Der gebürtige Salzburger, später in Laibach ansässige Meister (um 1708-1780) muß seinen Werken nach dem Egedacher-Kreis zugerechnet werden. Eisl baute Orgeln in Marija Gorica und Svetice (Kroatien), Novo Mesto (Slowenien), für den Gurker Dom und ein Hornwerk für Laibach. Die abgedruckte Disposition mit den Mensurangaben für C bis c''' ist nachahmenswert exakt. John T. FESPERMAN und David W. HINSHAW (Washington) untersuchen den historischen *mexikanischen Orgelbau*, der aus Spanien seine Impulse empfangen hat, im 17.

Jahrhundert ganz seinem europäischen Vorbild gleicht und daran sogar bis in das 19. und 20. Jahrhundert hinein festhält.

W. H. WHEELER (London) schwelgt in Erinnerungen an bereits jahrzehntelang zurückliegende *Londoner Orgelkonzerte* und deren Interpretieren.

Gilbert HUYBENS (Löwen) beschäftigt sich mit *Orgelpfeifenversuchen Cavillé-Colls*. Abgedruckt wird ein bisher unveröffentlichtes Manuskript des Orgelbauers vom 21. März 1860, das er der Akademie der Wissenschaften in Paris als *De la détermination des dimensions des tuyaux en rapport avec l'intonation des mêmes tuyaux* vorgelegt hat, eine Art Fortsetzung einer bereits 1840 in Paris vorgebrachten und dort 1849 veröffentlichten Spezialstudie.

Die kleinen Beiträge eröffnet der Herausgeber des Jahrbuchs Peter WILLIAMS, der sich zusätzlich als Übersetzer Verdienste erwirbt, mit *Ein holländisches Tasteninstrumentenverzeichnis von 1759*. Berichte über neue und restaurierte Orgeln stammen von Ulrich J. J. VERGEER CRSA (*Die Freundt-Orgel in der Klosterkirche von Ardagger*), P. Williams (*Die Orgel von St. Georges, Sarre-Union*) und Karl SCHUKE (*Die wieder aufgebaute Orgel der Eosanderkapelle im Schloß Charlottenburg, Berlin*). Briefe an den Herausgeber und ein umfangreicher Noten-, Bücher- und Schallplattenrezensionsteil beschließen den Band.

Fast alle Artikel sind gut bebildert. Allerdings sollten die beiden zum Artikel von Gołos (S. 36 ff.) gehörenden Fotos nicht schon unmittelbar an Fiskes Händelaufsatz (S. 14-22) angereiht werden. Auf S. 70 vermißt man bei der Abbildung des Cavillé-Coll'schen Autographs die entsprechende Beschreibung. Als störend, zumindest das Lesen erschwerend, empfindet man den Abdruck des Anmerkungsapparates am Ende der einzelnen Aufsätze. Es dürfte drucktechnisch sicherlich keine Schwierigkeiten bereiten, die Fußnoten künftig jeweils auf der Textseite unterzubringen. Insgesamt gesehen beeinträchtigen diese äußeren kleinen Schönheitsfehler freilich nicht den positiven Eindruck, den das Jahrbuch hinterläßt.

Raimund W. Sterl, Regensburg

DER JUNGE HAYDN. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und

Klassik. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1972. 264 S., Abb., zahlreiche Notenbeispiele. (Beiträge zur Aufführungspraxis (BZA). Bd. 1.)

Die verbindliche Bibliographierung dieses Buches ist nicht ganz einfach: Außentitel, Reihentitel, Bandtitel weichen jeweils voneinander ab; zu viel wollte man offensichtlich auf einmal, ein für allemal oder zur Einführung angeben – beim Publikationserstling eines neuen Institutes mag dies verständlich und verzeihlich sein. Jedenfalls liegt hier der erste Band der Schriftenreihe des 1970 an der Grazer Musikakademie (inzwischen Musikhochschule) gegründeten und von Vera Schwarz geleiteten Instituts für Aufführungspraxis vor. Das Institut hat sich zur Aufgabe gemacht, Musik-Interpreten und -Wissenschaftler an einen Tisch zu bringen, um sie voneinander profitieren zu lassen: eine höchst notwendige, eine höchst schwierige, eine schöne Aufgabe. Die erste Arbeitstagung befaßte sich unter dem Generalthema *Der junge Haydn* mit dem Wandel zwischen Barock und Klassik und vereinigte vor nunmehr zwei Jahren mehrere Dutzend Interessierte um 19 Vortragende aus dem In- und Ausland. Hier liegen nun deren Texte in extenso und Kurzberichte über die anschließenden „Diskussionen“ vor. Nach altem Brauch derartiger Kongreß-Berichte werden auch die (übrigens beachtenswerte) *Eröffnungsansprache von Präsident o. Prof. Dr. Erich Marckhl* und die *Begrüßung durch den Vorstand des Instituts für Aufführungspraxis Prof. Vera Schwarz* abgedruckt (S. 9-13, 15-17). Zu Beginn der Referat-Texte exponiert Jens Peter LARSEN die Tagungsproblematik (*Der Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik*, S. 18-30) und führt in bekannt klarer und überlegter Weise die „Stilwandlungen“ zwischen der „*Fux-Caldara-Epoche bis um 1740*“ und der „*Haydn-Mozart-Epoche, in reiferer Ausprägung ab etwa 1770*“ (S. 19) vor Augen: hier müßte die Forschung gezielter als bisher einsetzen, um über Einzelaspekte hinauskommen und alte Klischees durch wissenschaftliche Erkenntnisse ersetzen zu können. – Zu demselben Schluß kommt Rudolf PEČMAN mit seinen *Randbemerkungen zu einer umfangreichen Problematik* unter dem Titel *Der junge Haydn und die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts*

(S. 31-37): bei unvoreingenommener Prüfung werden die meisten angeblichen direkten Beziehungen nicht faßbar. – Noch deutlicher wird Walter WÜNSCH (*Das Volkslied als Thema der Zeit von Joseph Haydn*, S. 38-40), der die Suche nach „*Anlehnungen an das sogenannte echte Volkslied*“ bei einem Zeitgenossen von Rousseau und Herder wohl mit Recht als „*eigentlich sinnlos*“ bezeichnet. – In *Nicola Antonio Porpora und der junge Haydn* faßt Akio MAYEDA (S. 41-58) die diesbezüglichen Erkenntnisse aus seiner Wiener Dissertation von 1967 zusammen und erläutert sie mit zahlreichen (hier vielleicht allzu stark reduzierten) Notenbeispielen. – Eva BADURA-SKODA's Ausführungen (*Teutsche Comoedie-Arien und Joseph Haydn*, S. 59-73) sind inzwischen durch die Vervollständigung der von Robert Haas begonnenen Edition der erhaltenen Musik zu den umfangreichen Textsammlungen in DTÖ Bd. 121 auf eine neue Basis gestellt worden. Trotzdem ist es noch immer nicht möglich, die Zuschreibung auch nur einzelner Stücke durch Haas an den jungen Haydn exakt zu stützen oder zu verwerfen. – *Die Kirchenmusik des jungen Haydn* ist durch einen Auszug aus ihren „*Neuen Forschungen*“ von Irmgard BECKER-GLAUCH (S. 74-85) vertreten. Dies hätte eigentlich eine der zentralen Fragen des Generalthemas sein müssen, doch sind die Voraussetzungen hierzu besonders schlecht. (Nicht zufällig entzündet sich die anschließende Diskussion an der sog. „*Rorate-Messe*“, übrigens wiederum ergebnislos; vgl. jedoch E. Schenk in StzMw XXIV. Auch stehen die Aussagen bezüglich Porpora in gewissem Widerspruch zu den von wissenschaftlichem Ernst und Vorsicht gleichermaßen geprägten von Mayeda. Nur nebenbei zu S. 78: bei Fronleichnamsprozessionen wurde früher meist ein Positiv mitgetragen.) – Erstmals dem eigentlichen Tagungsthema widmet sich Laszlo SOMFAI: *Zur Aufführungspraxis der frühen Streichquartett-Divertimenti Haydns* (S. 86-97). Die Schwierigkeiten mit dieser Gruppe, die man auch terminologisch von den eigentlichen Streichquartetten unterscheiden sollte, beruht allerdings weitgehend auf einer Reihe von „*verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten*“ (die es eben wieder zu entdecken gilt). – Als allgemeine Information über die Situation darf Christoph-Hellmut MAHLING's *Orchester, Orchesterpraxis und Or-*

chestermusiker zur Zeit des jungen Haydn (1740-1770) (S. 98-113) gelten. – Auch praktisch verwertbar dürften hingegen die Ausführungen von Dimitri THEMELIS über *Die Violintechnik in Österreich und Italien um die Mitte des 18. Jahrhunderts* (S. 114-125) sein. – Ebenfalls allgemein wird *Der Wandel des Streichinstrumentariums zwischen Barock und Klassik* durch Friedemann HELLWIG (S. 126-140, mit Abb.) umrissen. – Jane GARTNER weist auf *Die Gesangsschule G. B. Mancinis* hin (S. 141-146). – Unmittelbar daran schließt Eduard MELKUS, der in seinem Beitrag *Die Entwicklung der freien Auszierung im 18. Jahrhundert* (S. 147-167) einen eigenen älteren Aufsatz (Mozart-Jb. 1968/70) paraphrasiert. – Gernot GRUBER jedoch stellt den Problemkreis *Musikalische Rhetorik und barocke Bildlichkeit in Kompositionen des jungen Haydn* (S. 168-191) wieder in der ganzen Tragweite, den Möglichkeiten und Grenzen vor. – Orientierungshilfen und Anregungen will Georg FEDER geben und er betitelt seine Relativierung des reinen Entwicklungsdenkens (durch einen wiederholten Hinweis auf die schon früher mehrmals betonten Eigen-Tendenzen der einzelnen Gattungen und Formen) bewußt und in Anspielung an unser heutiges „U“ und „E“ etwas plakativ: *Die beiden Pole im Instrumentalschaffen des jungen Haydn* (S. 192-201). Die damit verbundene Aufforderung, den Blick nicht nur auf die Haupt-, sondern auch auf die sog. Nebengattungen zu lenken, könnte nicht nur sowohl die Wissenschaft als auch die Praxis entscheidend befruchten, sondern diese Forderung ließe sich verallgemeinern. – *Die Verwendung der Blasinstrumente im Orchester bei Haydn und seinen Zeitgenossen* schildert John Henry VAN DER MEER (S. 202-220), Horace FITZPATRICK die *Waldhorntechnik um die Jahrhundertmitte* (S. 221-230), Bernhard KLEBEL demonstriert *Oboe und Oboespiel zur Zeit des jungen Haydn* (S. 231-236). – In der Instrumententechnik sucht im Anschluß an Feder Horst WALTER (*Das Tasteninstrument beim jungen Haydn*, S. 237-248) „ein objektives Kriterium der Unterscheidbarkeit von Klavier- und Orgelwerken . . . , das auf dem Wege des Klangexperiments oder der Stilkritik nicht zu erbringen war.“ – Mit einer Studie über *Die Rolle des Cembalos in Österreich nach 1760* von Vera SCHWARZ

(S. 249-258) und einem Bericht über die Schlußdiskussion (S. 259-264) schließt der Band ab.

Wie man sieht, ist die Veröffentlichung der Beiträge ungefähr systematisch geordnet (in der Diktion aber völlig belassen) worden und kommt die Aufführungspraxis nur in etwa deren einer Hälfte auf ihre Rechnung. Andererseits sind es kaum Beiträge, welche die Forschung wirklich vorantreiben, vielmehr deren Ergebnisse zusammenfassen, erläutern, promulgieren. Aber genau dies ist es ja auch, was man sich wie gesagt in dem Grazer Institut vorgenommen hat. Dabei ist sehr ernst zu nehmen ein Satz aus Larsens Einleitungsreferat, es käme ihm „gelegentlich vor, als ob die Musiker heute bisweilen dazu neigen können, von den Musikforschern das Historisieren in weniger gutem Sinn zu übernehmen.“ Diese Kritik trifft jedoch nicht nur „die Musiker“, sondern auch ein wenig „die Wissenschaft“. Larsen fährt daher fort: „Wir brauchen eine gegenseitige Kontrolle – und eine Selbstkontrolle – unserer Auffassung dieser Probleme“ (S. 29). Zweifellos können diese durch gemeinsame Symposien gefördert werden. Man darf nur nicht in den Fehler verfallen, natürliche Aufgabenbereiche zu verkennen, historische Forschung als Hobby zu betreiben und das Heil in der Vermengung von „forschendem Musiker“ und „musizierendem Wissenschaftler“ suchen zu wollen – das Ergebnis müßte zwangsläufig noch weniger als Mediokrität sein. In diesem Sinne: „Auf gute Zusammenarbeit aller Interessenten!“

Rudolf Flotzinger, Graz

Bildungsziele und Bildungsinhalte des Faches Musik. Vorträge der achten Bundesschulmusikwoche Saarbrücken 1970. Hrsg. im Auftrage des Verbandes Deutscher Schulmusikerzieher von Egon KRAUS. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 324 S.

So verschieden die in diesem Band veröffentlichten Beiträge sind, so läßt sich dennoch ein gemeinsamer Nenner ohne Schwierigkeit finden: Die musische Ideologie ist überwunden. Es wird den Realitäten Rechnung getragen: Wir leben nicht mehr in einer „heilen Welt“! So soll der Musikunterricht in der künftigen Wissenschaftsschule nicht mehr Literatur vermitteln oder die

Selbsttätigkeit des Kindes im Rahmen einer Ausgleichsfunktion zu den sog. Hauptfächern anregen, sondern den Emanzipationsprozeß zum mündigen Menschen initiieren, der gegen Gefühlsmanipulationen der Musikkonsum-Industrie immun werden soll. Um das zu erreichen, müssen zuerst bewußte Hörerfahrungen gesammelt werden, die zur Reflexion und Kritik provozieren. Nur so läßt sich der junge Mensch zu einer kreativen Haltung insgesamt oder für Einzelprobleme wie Harmonielehre und Kontrapunkt motivieren.

Freilich ist die Diskrepanz zwischen den im großen und ganzen auf hohem Niveau liegenden Ausführungen der hier zu Wort kommenden Pädagogen und der schulischen Wirklichkeit nicht zu übersehen. Der vielfach beklagten Schwäche vieler Schulpädagogen, sich neuen Ideen gegenüber abzukapseln, könnten die Forscher ein wenig Rechnung tragen durch Abbau der allzu elitären Fachsprache, in der sie ihre neuen Ideen formulieren.

Der Band gliedert sich in vier ungleich lange Teile: Plenumsvorträge, Referate der Arbeitskreise, zusammenfassende Berichte und Diskussionsergebnisse der Arbeitskreise, die gründliche von Egon Kraus zusammengestellte Bibliographie.

In einem programmatischen Geleitwort zu Beginn betont Egon KRAUS, daß das Ziel der Saarbrücker Tagung sei, die Grundlagen für eine Reform des Musikcurriculum zu erarbeiten als mögliches Korrektiv bestehender Mängel des herkömmlichen Musikunterrichtes. Anschließend im ersten Plenumsvortrag *Bildungsziele und Bildungsinhalte des Faches Musik*, gibt er eine Übersicht der Curriculumentwicklungen ausgehend von Saul B. Robinsohn und Wolfgang Klafki. Er versucht mit Erfolg die Bemühungen der Kunsterzieher um eine Lehrplanrevision für das Fach Musik zu nutzen. In seinem Vortrag *Die Mitsprache der Pädagogik bei der Zielproblematik des Musikunterrichtes* begründet Michael ALT den postulierten Zwang zur Reform der Musikpädagogik, wenn das Fach Musik durch Wahrnehmung von Gruppeninteressen (= Vorbildung für den Berufsmusiker) oder im Sinne einer „Ausgleichs-Theorie“ zu den sog. wissenschaftlichen Fächern nicht „geradezu aus dem Schulganzen herausgesprengt“ werden soll.

Nur durch das „Erlernen der Fähigkeit rationaler Werkinterpretation“ und durch die Schulung der „konstruktiven Phantasie und die Kreativität des Menschen“, die in Wissenschaft und Kunst gleichermaßen zu innovatorischen Folgen führen, kann Musik sich als Fach in der Wissenschaftsschule behaupten bzw. einen neuen Stellenwert beanspruchen. Wohltuend ist die schonungslose Deutlichkeit, mit der hier gegen „stummes Staunen vor dem Kunstwerk“ und gegen das „künstlerische Vorfeld“ schulischen Musizierens argumentiert wird.

Hans-Peter REINECKES Ausführungen über *Psychologische Aspekte der Bildungsziele und -inhalte des Faches Musik* weisen nach Klärung des Begriffspaares Kunst und Genie nach, daß „der Begriff der Musikbegabung äußerst problematisch, ja sogar gefährlich und für die kritische Reflexion der Gegebenheiten hinderlich ist, . . . weil sein Gebrauch stabile Fähigkeiten suggeriert, wo im Lern- oder Handlungsprozeß musikalisch-künstlerischer Betätigung zumindest doch offengelassen werden muß, ob sich nicht Fähigkeiten entwickeln lassen.“ Viele Probleme der Musikerziehung haben nach Reinecke keinen spezifisch musikalischen Charakter, sondern sind zunächst allgemein sozial-psychologischer Art.

Ausgehend von allgemein soziologischen Denkmodellen legt Kurt BLAUKOPF in seinem Vortrag *Soziologische Aspekte der Curriculumentwicklung* einige Arbeitshypothesen vor, „einen gesamt-gesellschaftlichen Bezugsrahmen für den Bildungsbedarf schematisch zu entwerfen“. Der Zusammenhang zwischen Kommerzbedarf und gesellschaftlichem Bedarf wird knapp aber treffend skizziert. Daß Pädagogik Bedürfnisse wecken kann, die sich gewichtig in der Wirtschaft niederschlagen, sollte sich der nach wie vor häufig zu einem idealistisch-weltfremden Berufsethos neigende Musiker bzw. Musikpädagoge vor Augen halten. Daraus ergibt sich die Forderung, man möge „pressure groups“ aufbauen, um „die Bedeutung der musikalischen Bildung <dem Staate> transparent zu machen.“

Rudolf STEPHAN betont in seinem Beitrag *der Musikwissenschaft zur Curriculumentwicklung* ausgehend von einem kurzen historischen Exkurs über die sich wandelnden Aufgaben des Musikunterrichtes vom Mittelalter bis zur Gegenwart u. a. die Bedeutung

der Schulung zur Kritikfähigkeit, „im abstumpfenden Einerlei Unterschiede erkennbar zu machen, was Einsicht in die derzeitige Situation“ voraussetze. Diese dürfe nicht „schlechthin als Übelstand beschrieben werden, sondern als eine Fülle von Chancen für jedermann“.

Von den zahlreichen Referaten der einzelnen Arbeitskreise für Grundstufe, Sekundarstufe und Studienstufe scheinen dem Rezensenten besonders interessant: Eberhard KÖTTER (*Musikpsychologische Aspekte zur Lehrplanrevision für den Musikunterricht auf der Sekundarstufe*), da hier u. a. mit gewichtigen Beweisen aufgezeigt wird, warum fakultativer Unterricht keine Lösung für das Problem „Musikunterricht“ bedeuten kann, ferner die Beiträge von Kurt-Erich EICKE (*Erfolgsmessung im Musikunterricht*), Ulrich GÜNTHER (*Musikunterricht in der Gesamtschule - Prinzipien, Ziele, Aufgaben*), Michael ALT (*Unterrichtsziele der Gymnasial-Oberstufe*), Manfred HUG (*Entwurf eines Musikcurriculums für die Studienstufe in Themenkreisen und Übungsmodellen*), Heinz-Albert HEINDRICHS (*Die Musik der Gegenwart als neues Studienfeld*) und Werner PÜTZ (*Neue Musik in kategorialen und exemplarischen Unterrichtssequenzen*), da sie unmittelbare Arbeitspapiere für die Musiklehrer an der „pädagogischen Front“ an den Schulen darstellen können. Notwendige Mosaiksteine für die fällige Lehrplanrevision des Faches Musik bilden neben den bereits erwähnten Referaten auch die fundierten Beiträge von Michael JENNE, Sigrid ABEL-STRUTH, Erna WOLL, Hermann REGNER, Werner BRECKOFF, Werner D. FREITAG, Wilhelm HIMMERICH, Gerwin SCHEFER, Gisela DISTLER-BRENDEL, Peter BRÖMSE, Heinz ANTHOLZ, Hermann RAUHE, Gerhard KIRCHNER, Richard JAKOBY und Bernhard BINKOWSKI.

Sie bestätigen ebenso wie die zusammenfassenden Berichte und Diskussionsergebnisse der Arbeitskreise von Sigrid ABEL-STRUTH (*Grundstufe, Klasse 1-4*), Peter BRÖMSE (*Sekundarstufe, Klasse 5-6*), Heinz ANTHOLZ (*Sekundarstufe, Klasse 7-10*) und Michael ALT (*Studienstufe, Klasse 11-13*), daß auf dem Wege zum eingangs von Egon Kraus postulierten Ziel des Saarbrücker Kongresses ein großer Schritt vorwärts getan wurde. Möge dieses Buch bei Pädagogen, ausübenden Musikern und Wissen-

schaftlern die Beachtung finden, die es verdient.

Roderich Fuhrmann, Bremen

Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Verzeichnis. Autographe, Abschriften, Dokumente, Briefe, aufgenommen und zusammengestellt von Eveline BARTLITZ. Berlin: Deutsche Staatsbibliothek (1970). 229 S., 2 Anhänge: 3 und 25 S.

Bereits die Wiener Beethoven-Ausstellung zum Jubiläumsjahr des Komponisten zeigte 1970, wie groß der Anteil der Beethovenquellen in der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin, Unter den Linden, trotz der im Zweiten Weltkrieg vorgenommenen Auslagerungen ist (vgl. den Katalog der Beethoven-Ausstellung der Stadt Wien. Rathaus, Volkshalle, 26. Mai bis 30. August 1970). Dankenswerterweise hat es Frau Eveline Bartlitz, welche die Handschriftenabteilung innerhalb der Musiksammlung der Deutschen Staatsbibliothek betreut, mit einigen Mitarbeitern unternommen, den noch jetzt in dieser – international sehr bedeutenden – Berliner Musiksammlung vorhandenen Gesamtbestand an Beethoven-Quellen (Skizzen, Notenautographe, Briefe von und an Beethoven, Abschriften, Original- und Frühdrucke sowie faksimilierte Autographe) samt den durch den Schindler-Nachlaß in diese Bibliothek übergegangenen Teil an Büchern und Noten aus dem Besitz Beethovens nach gründlich durchgearbeiteten Titelaufnahmen in diesem mit einem gedruckten Vorwort und Vorspann versehenen, ansonsten im photomechanischen Druckverfahren vervielfältigten Katalog vorzulegen. Drei Register ermöglichen es, die vorrangigen Quellen schnell und übersichtlich zu erfassen; sicherlich wäre es darüber hinaus nützlich und verdienstvoll gewesen, auch für den zweiten Teil dieses Kataloges samt seinem Anhang dem Benutzer einen ausführlichen Gesamtindex an die Hand zu geben. Eine Sucharbeit in diesem Teil, der unter anderem etliche, bisher nicht voll ausgewertete Verleger-Briefe (z. B. von Schott in Mainz) an Beethoven anführt, lohnt sich auf jeden Fall. Dieser Katalog enthält einen imponierenden Reichtum an Beethoveniana, die er teilweise erst jetzt richtig zu erschließen hilft. Für jeden Beethovenfor-

scher dürfte dieser Katalog, der die Bestände entsprechend den geschlossen aufgestellten Sammlungen anführt, eine unentbehrliche Bibliographie werden. Als eine kleine, allerdings unbedeutende sachliche Ergänzung wäre hier lediglich vorzuschlagen, daß bei dem Skizzenbuch auf Seite 2 des Anhangs wohl ein Hinweis auf den Verleger Wilhelm Engelmann (Leipzig und Berlin) eine bessere und leichtere Identifizierung ermöglichen würde, da es in der Literatur allgemein als das „Engelmann-Skizzenbuch“ zitiert wird (vgl. u. a. Hans Schmidt, *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*, in: *Beethoven-Jahrbuch 1965/68*, Nr. 107).

Hubert Unverricht, Mainz

Die Tonkünstler-Porträts der Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs. Unter Benutzung der Originalkataloge bearbeitet von Richard SCHAAL. Mit einem Anhang von 178 Abbildungen. Wilhelmshaven: 1970. 126 S. (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte. Band 3.)

Bilder von Komponisten, Musikgelehrten und ausübenden Musikern pflegen in der Musikwissenschaft keine große Rolle zu spielen. Man konzentriert sich da auf Partituren, Traktate und Berichte, und zieht solche Bilder heran, die es ermöglichen, aufführungspraktische Fragen zu klären. Porträts, Medaillons und Büsten hingegen bleiben weitgehend unbeachtet. Sie werden gewöhnlich zur Zierde von Büchern und Lexika verwendet, im übrigen aber überläßt man sie der Kunstwissenschaft. Bezeichnend, daß die jüngst erschienene Sammlung sämtlicher authentischer *Bildnisse Richard Wagners*, obwohl von einem Musikwissenschaftler vorgelegt, in der Reihe „Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts“ und nicht in der parallelen musikgeschichtlichen Serie publiziert worden ist. Die Betrachtung der bildlichen Darstellungen von Komponisten, Sängern, Instrumentalisten, Theoretikern usw. könnte indessen viel beitragen zur Kenntnis vom sozialen Rang der Porträtierten, vom künstlerischen Ansehen, das sie genossen, von der Art, wie sie selbst gesehen werden wollten und wie die Gesellschaft sie betrachtete etc. etc., kunsthistorische und sozialgeschichtliche Kenntnisse freilich vorausgesetzt. Die Sammlung des Wieners Aloys

Fuchs (1799-1853) – Porträts von Pietro Aaron bis Zwingli, von Aristoteles bis Richard Wagner, von Aristoxenos bis zu Joseph Tichatschek, insgesamt 2100 Bilder (laut Fuchs' eigenem Katalog) – ist für Musik-Ikonographen das, was man eine Fundgrube nennt. Der vorliegende Katalog verzeichnet die Dargestellten in alphabetischer Reihenfolge mit Angabe ihrer Lebensdaten sowie Format, Technik, Entstehungszeit, -ort, und Autor des jeweiligen Bildes, sofern bestimmbar. Neben der Porträtsammlung bestehen noch drei kleinere von Tableaux, Medaillen und Büsten. Außer geläufigen Darstellungen der Großmeister finden sich weniger oder gar nicht bekannte Bilder, vornehmlich von unbedeutenderen Komponisten, Theoretikern und ausübenden Künstlern. Gerade in Bezug auf letztere ist die Sammlung besonders ergiebig. Schmuckstück des Katalogs ist der Anhang mit seinen 178 Schwarzweiß-Abbildungen aus der Fuchs'schen Sammlung, die in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin aufbewahrt wird. So ermöglicht bereits das Verzeichnis der Bilder die oben umrissene Art der Bildbetrachtung, die allein dem Katalog letztlich Sinn und Wert verleiht.

Egon Voss, München

GERHARD EIMER: La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Bauherren, Architekten und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus. I. Band. Mit einem Beitrag von Hans Joachim MARX: Carlo Rainaldi als Komponist. Stockholm: 1970. 392 S., 112 Tafeln, 13 S. Notenbeilage und eine Schallplatte im Anhang (Acta Universitatis Stockholmiensis, Bd. 17.)

Dieser erste Band der Baugeschichte der bekannten Kirche S. Agnese in Rom stellt zweifellos ein Standardwerk zur römischen Architekturgeschichte des 17. Jahrhunderts dar. Die technische Ausführung eines damaligen Kirchenbaues wird hier in allen Einzelheiten der Vorgeschichte und Durchführung an Hand des gesamten Quellenmaterials von Akten, Plänen, Entwürfen und anderer Werke der beteiligten Architekten sowie durch Nachweise von deren Vorbildern anschaulich geschildert und durch eine Fülle von Abbildungen belegt. Für die architektonischen Entwürfe von S. Agnese waren die römischen

Architekten Girolamo Rainaldi und sein Sohn Carlo Rainaldi bestimmend. Anfangs arbeiteten beide gemeinsam, wobei die Entwürfe von Vater und Sohn nicht zu trennen sind. 1653 wurde Carlo die Ausführung allein übertragen, da der Vater aus Altersgründen zurücktreten mußte. Auf Carlo Rainaldi ist vor allem die Veränderung des ursprünglichen Fassadenentwurfs in eine geschwungene Form zurückzuführen, bei welcher die Figur der Ellipse als Grundriß diente, ein Stil, der „ovigato“ bezeichnet wurde. Dies hatte mannigfache bauliche Änderungen des bereits ausgeführten ersten Entwurfs zur Folge, so daß es zu Differenzen mit Papst Innozenz X. kam, der S. Agnese als private Kirche seines Hauses Pamphilj und als seine eigene Grabkirche errichtete. Carlo wurde abgesetzt und Francesco Borromini trat an seine Stelle, dessen Anteil an diesem Bau bisher jedoch überschätzt wurde. Gerade die geschwungenen Formen gingen auf Carlo Rainaldi zurück, wie hier erstmals nachgewiesen wird. Dies ist wegen dessen Beziehungen zur Musik nicht unwesentlich.

Carlo Rainaldi war auch ein hervorragender Musiker und Komponist. Er spielte Cembalo, Orgel, Doppelharfe, Lira da braccio und Laute. Seine Kompositionen waren auch außerhalb von Rom zusammen mit Werken von Carissimi, Frescobaldi, Foggia abschriftlich verbreitet, dreizehn monodische Kompositionen Carlo Rainaldis aus der Zeit nach 1640 sind auf diese Weise erhalten. Hans Joachim Marx hat Quellen und Stil dieser Gesangswerke eingehend beschrieben, zwei davon vollständig in Noten mitgeteilt und in einer praktischen Aufführung auf einer Schallplatte beigefügt. Was hierbei besonders interessiert, ist die Frage, ob es Zusammenhänge zwischen dem Stil dieser Kompositionen und den architektonischen Arbeiten Carlo Rainaldis gibt. Marx macht den Versuch, in der „affektiven Spannung“ der Kompositionen ein „Analogon zu dem monumentalen Schwung von S. Agnese“ zu sehen, wobei auch Symmetriebildung und Variation in beiden Künsten zu finden sind. Die geschwungenen Bauformen Rainaldis waren damals absolut neuartig und es liegt nahe, Anregungen bei der Musik zu suchen, welche einen affekthaften, äußerst gesteigerten Ausdruck hatte. Die expressive Betonung einzelner Worte, das Einschalten von Ausrufen, der schnelle Harmoniewechsel, die

Verwendung ungewöhnlicher Dissonanzen, kleiner Sekunden, Nonen, übermäßiger Sekunden in den Monodien Rainaldis war freilich Allgemeingut jener Zeit. Die Suche nach dem Ungewöhnlichen, Überraschenden, Mitreißenden in der Musik dieses Zeitalters ist in der Architektur von S. Agnese wiederzufinden – es sind hier überraschende Richtungswechsel und Durchblicke, Licht- und Farbwirkungen, die man als letzte Ausläufer eines gesteigerten Manierismus ansehen kann. Leider ist dieser Stilbegriff von Gerhard Eimer nicht einbezogen oder diskutiert worden, obwohl er für die Beziehung zur Musik vielleicht wesentlich ist. Der auf S. 166 abgebildete Fassadengrundriß Rainaldis hat fast die Form eines Violin-Umrisses. Jedenfalls hat Rainaldi bestimmt durch die Musik wesentliche Anregungen erhalten. Er leitete über zwanzig Jahre lang das Geläut des kapitolinischen Palastes (1638-1660) und wurde zu öffentlichen Festveranstaltungen in Rom wie der Ausgestaltung eines Feuerwerksfestes mit Musik 1650 herangezogen. Ob er bei der Aufführung der geistlichen Oper *Dramma di S. Agnese* 1651 im Palazzo Pamphilj mitwirkte, ist nicht feststellbar, die Pamphilj waren jedoch seine Auftraggeber für die Kirche S. Agnese, welche direkt neben deren Palazzo erbaut wurde.

Die Übertragung der vollständigen beiden Monodien Rainaldis, einer *Lamentatio Jeremiae* sowie der Solo-Kantate *Pallido, muto, e solo* ist durch eine zugesetzte Bezifferung ergänzt, so daß man diese Stücke praktisch ausführen kann, wie es in vorbildlicher Weise durch Elisabeth Speiser (Sopran) und Rudolf Everhart (Orgel u. Spinettino) unter Mitwirkung von Johannes Koch (Gambe) auf der beigefügten Platte zu hören ist. Besonders stilecht und überzeugend sind die hier zugesetzten Verzierungen, Vorhalte und Triller der Singstimme.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

MARTIN STAEHELIN: *Der Grüne Codex der Viadrina. Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts in Deutschland. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH. Wiesbaden (1971). 68 S. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1970. Nr. 10.)*

Die Handschrift I F 428 der Biblioteka Uniwersytecka zu Wrocław verdankt ihren farbigen, klangvollen Namen einmal dem grünen Einband, zum andern ihrer Herkunft aus dem Bestand der Universität Frankfurt/Oder – der Viadrina –, der 1811 u. a. in den Besitz der Breslauer Bibliothek übergang. Der Codex ist, obwohl nicht unbekannt, „eine wenig beachtete Quelle“ geblieben, da der ungedruckte Dissertation Ria Feldmanns (*Der Codex I. F. 408 [428!] in der Staats- und Universitätsbibliothek Breslau*, Breslau 1944) in den Kriegs- und Nachkriegsjahren ein Echo versagt war. Diese Arbeit ist zwar inzwischen wieder erreichbar (s. S. 12, Anm. 2); dennoch ist es willkommen, wenn die Quelle nun nochmals vorgestellt und ihr Inhalt in einem ausführlichen Verzeichnis, begleitet von musikalischen Initien und einem alphabetischen Textregister, erschlossen wird; denn in den letzten dreißig Jahren haben sich gerade für das frühe 16. Jahrhundert die Möglichkeiten des Quellen- und Werkvergleichs derart erweitert, daß auch für diesen Codex neue Erkenntnisse, d. h. vor allem Konkordanz und Zuschreibungen, zu erwarten waren.

Das Chorbuch besteht aus 251 Papierblättern im Format von 40 x 28 cm und ist etwa im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angelegt. Sein Inhalt berührt sich vornehmlich mit der Überlieferung der Annaberger Chorbücher. Unter den ausschließlich anonymen und titellosen Werken dominieren die liturgisch gebundenen: Ordinarien, Proprien, Hymnen und Magnificat-Kompositionen. Dabei sind Ordinarien und Proprien mehrfach zu Plenar-Messen zusammengestellt. Die vergleichsweise hohe Zahl von 140 Nummern ergibt sich zum Teil aus dem Verfahren, jeden in sich abgeschlossenen Satz eigens zu zählen. Das erscheint wohlüberlegt, da etwa eine Plenar-Messe aus heterogenen Bestandteilen zusammengesetzt sein kann und besser nicht von vornherein als Einheit betrachtet wird. Einen Ordinariuszyklus (Nr. 19-23) konnte Staehelin an Hand der Konkordanz des Osanna I mit der Chanson *Cela sans plus* (RISM 1502², fol. 16v-17) als von Obrecht nachweisen. Für die *Missa N'aray-je jamais* (Nr. 14-18) vermutet er den gleichen Komponisten. (Der Rezensent hat unabhängig davon, im Rahmen seiner Arbeit über den Codex Berlin 40021, die Autorschaft Ob-

rechts eingehend geprüft und hofft, die Studie demnächst vorlegen zu können.) An sonstigen Autoren hat Staehelin Adam von Fulda (1), Brumel (1), Compère (3), Isaac (7), Josquin (1) und Senfl (1) eruieren können.

Die Aufschlüsselung des Repertoires besteht notwendigerweise zum größeren Teil aus Verzeichnissen. Dennoch bietet sie dem Interessenten anregende Lektüre, da er Neuentdeckungen in übersichtlicher und faßlicher Form aufnehmen kann. Es ist zu begrüßen, daß Staehelin plant, „dieser ersten Studie noch weitere folgen zu lassen“.

Martin Just, Würzburg

THOMAS D. CULLEY, S. J.: *Jesuits and Music I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe. Sources and Studies for the History of the Jesuits. Volume II. Rome: Jesuit Historical Institute – St. Louis Mo.: St. Louis University 1970. 401 S.*

Die Jesuiten gelten als ein amüsischer Orden. Ignatius von Loyola war der Meinung, daß Gott seiner Gründung andere Aufgaben zgedacht hätte, als den feierlichen Gottesdienst und die Kirchenmusik zu pflegen. In den Ordenssatzungen von 1558 wird den Jesuiten der gottesdienstliche Chorgesang ausdrücklich verboten, damit nicht die seelsorglichen Aufgaben darunter leiden, und Musikinstrumente werden aus den Residenzen des Ordens verbannt. In der Generation nach Ignatius wurden die Ordensgesetze gegen die Musik rigoros interpretiert und noch verschärft: Es gab Verbote gegen Musikunterricht an Ordenszöglinge, den Novizen wurde sogar das Singen verboten. Eine weitere Generation später ragte der Jesuitenorden unter allen Ordensgemeinschaften der katholischen Kirche durch seine musikalische Aktivität hervor, und kein anderer Orden spielt in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts eine so bedeutsame Rolle. Im 18. Jahrhundert ging die musikalische Bedeutung der Jesuiten zurück, und zwar längst vor der zeitweiligen Aufhebung des Ordens im Jahre 1773.

Die Hochburg, wahrscheinlich das wichtigste Zentrum der Musikpflege des Jesuitenordens, war das zur Ausbildung von Priestern für die deutschen Länder 1552 gegründete

Collegium Germanicum in Rom. Namhafte Komponisten wie Vittoria, Agazzari, Carissimi, Pitoni sind Kapellmeister des Germanicum gewesen, und die Kirchenmusik am Kolleg rechnete zu den Attraktionen Roms im Barock. Für Informationen über die Musik im Collegium Germanicum war man bislang auf die *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom* des Altgermanikers Kardinal Andreas Steinhuber angewiesen, die in 2. Auflage 1906 erschienen ist. Eine musikhistorische Arbeit, eine systematische Durchsicht der erhaltenen Quellen für die Musik am Collegium Germanicum war seit langem überfällig. Das vorliegende Buch eines amerikanischen Jesuiten, das auf eine bei Nino Pirotta in Harvard geschriebene Dissertation zurückgeht, füllt diese Lücke bis zum Jahre 1674, und das ist die interessanteste Periode. Denn das Buch ist, ungeachtet des umständlichen und eher verwirrenden Titels, zunächst eine Geschichte der Musik am Collegium Germanicum. Diese Geschichte ist aufs engste mit der römischen Musikgeschichte und mit der Geschichte der katholischen Kirchenmusik verwoben. Da die Quellen noch ergiebiger sind, als man nach Steinhubers Darstellung erwarten konnte, und da sie es erlauben, ein lebendiges Bild von einer der hervorragenden Institutionen der Musikgeschichte des Barock zu zeichnen, hat die Darstellung exemplarischen Charakter.

In den von Ignatius selber festgelegten Regeln für das Kolleg war von Musik mit keinem Wort die Rede. Neben den künftigen Theologen wurden jedoch seit 1556, um die finanzielle Situation des Kollegs zu verbessern, auch „Convittori“ aufgenommen, die lediglich eine gute Erziehung erhalten sollten. Zu dieser Erziehung gehörte die Musik, und auf solche Weise fand sie Eingang in das Collegium Germanicum. Mit dem Amtsantritt des Rektors Michael Lauretano im Jahre 1573 begann die Entfaltung der Kirchenmusik. Sie mußte in der Folge von den Rektoren immer wieder gegenüber dem Orden und der römischen Kurie verteidigt werden. Bereits um 1584 gutachtete ein einflußreiches Ordensmitglied, die viele Musik im Kolleg werde den Studenten, wenn sie nach Deutschland kommen, eher zum Saufen als zur Feier des Offiziums nütze sein. Das beständige Singen mache die Studenten dumm und halte sie vom Studium ab. In Rom beruhe das ganze Ansehen des Kollegs auf

dem Gesang und dem feierlichen Gottesdienst. Wie solle das aber zur Bekehrung Deutschlands führen? Später gaben nicht zuletzt die finanziellen Aufwendungen für die Musik Anlaß zur Beanstandung, und schließlich geriet die Kirchenmusik am Germanicum in Gegensatz zu kirchenmusikalischen Reformbestrebungen der Kurie; das Collegium Germanicum wurde zu einem kirchenmusikalischen Gegenpol der Sixtinischen Kapelle.

Die Rektoren des Kollegs verstanden es immer wieder, Beschränkungen der Kirchenmusik abzuwehren. Auch ihre Argumente gleichen sich. Bei Lauretano lauten sie so: Die Studenten sollen in die Feier des Gottesdienstes eingeübt werden. Die Musik erfreut den Hörer, sie fördert den Gottesdienstbesuch und erregt fromme Affekte. Der Gregorianische Gesang hat den Vorzug, daß er dem Sinn der Worte wenig Abtrag tut. Aber er ist nicht so süß, daß er weltliche Menschen und weniger fromme Kleriker dazu bewegen würde, den Gottesdienst auf die Dauer häufiger zu besuchen. Darum wird in den Gottesdiensten des Collegium Germanicum auch von Instrumentalmusik und Cantus figuratus Gebrauch gemacht. Zu solchen Argumenten tritt später das der inzwischen begründeten Tradition.

1583 werden zum ersten Male Chorknaben im Collegium Germanicum erwähnt. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts mehren sich die Klagen, daß nicht genügend musikalisch begabte Studenten aus Deutschland kommen und das Engagement von Berufssängern zusätzliche Kosten verursacht. Erst 1645 ist ausdrücklich, aber wie selbstverständlich von Kastraten die Rede. Unter Carissimi war das Collegium Germanicum nebenbei zur musikalischen Ausbildungsstätte geworden: Es nahm, genau wie andere italienische „Konservatorien“, Zöglinge zur musikalischen Ausbildung beim Kapellmeister als Convittori und mit der Verpflichtung zur musikalischen Dienstleistung auf. Seit 1652 waren die musikalischen Convittori verpflichtet, keine andere Kleidung als den roten Talar der übrigen Zöglinge zu tragen, 1657 wurde die Aufnahme weltlicher Musiker, insbesondere von Kastraten auf Veranlassung irgendwelcher Fürstlichkeiten, verboten. Und es wurde verordnet, daß der Kapellmeister die Studenten den Gregorianischen Gesang lehren solle, daß ferner an Sonn- und Feiertagen nur noch eine Orgel zu spielen sei, es sei denn,

daß ein Angehöriger des Hauses eine zweite Orgel bedienen könne. Die Maßnahme ist Teil der kirchenmusikalischen Reformbestrebungen Papst Alexander' VII. (1655 bis 1667). Und in ihrem Zusammenhang wird deutlich, daß aus der vornehmlich von den Zöglingen selbst getragenen Kirchenmusik des Kollegs unter dem Rektor Lauretano 80 Jahre später eine von Berufsmusikern ausgeführte Kirchenmusik geworden war. Während Rektor Lauretano das den *canto fermo*, *canto figurato* und *contrappunto* umfassende musikalische Bildungsprogramm seiner Studenten verteidigte, muß nunmehr die Unterweisung der Studenten im *cantus planus* von außen eingeschärft werden. Über die Wirkung der Bestimmungen von 1657 kann Culley anhand seiner Dokumente einstweilen wenig sagen. Es ist zu hoffen, daß die Fortsetzung der Arbeit einigen Aufschluß über das musikalische Repertoire des Kollegs unter Pitoni und darüber bieten wird, wer dieses Repertoire gesungen hat.

Die Arbeit Culleys bietet, über die Geschichte der Musik am Collegium Germanicum hinaus, reiches und zum großen Teil neues Material über die mit dem Kolleg verbundenen Musiker, insbesondere seine Kapellmeister. Dabei ergeben sich Informationen beispielsweise auch über Monteverdis Arbeitsbedingungen an S. Marco in Venedig und über die Anfänge der Oper in Neapel. Die Fülle des von ihm vorgelegten Materials hat der Autor bei weitem nicht ausschöpfen können, er konnte nur versuchen, sie in eine Ordnung zu bringen. Dankenswerterweise hat er in einem *Appendix of Documents* von mehr als 100 Seiten die Abschnitte seiner Quellen, auf die er sich beruft, im Original abgedruckt. Wenn die Arbeit einen Wunsch offen läßt, dann den nach einem Sachindex. Denn durch das kurze Inhaltsverzeichnis und den *Index of Persons* wird diese reiche Materialsammlung dem Benutzer nur unvollkommen erschlossen. Helmut Hucke, Frankfurt a. M.

DIETHER ROUVEL: Zur Geschichte der Musik am Fürstlich Waldeckischen Hofe zu Arolsen. Regensburg: Gustav Bosse-Verlag 1962. 272 S. mit Abb. und Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band XXII.)

Nicht weit von Kassel liegt das ehemalige Fürstentum Waldeck mit seiner Hauptstadt

Arolsen. Bis zum Jahre 1929 konnte es allen particularistischen Eliminierungsbestrebungen zum Trotz seine fürstliche Selbständigkeit bewahren, dann wurde auch Waldeck von Preußen geschluckt und der preußischen Provinz Hessen-Nassau einverleibt. Seit dem Ende des zweiten Weltkrieges gehört Waldeck mit der Kreisstadt Korbach zu Hessen.

Im 18. Jahrhundert erlebte das Fürstentum unter den Grafen Friedrich Anton Ulrich (1706-18) und Carl August Friedrich (1728-63) und schließlich nochmals unter dem Fürsten Friedrich (1766-1806) eine bescheidene kulturelle Blüte. Das Arolser Schloß aus dem Anfang des 18. Jhs. ist nach Versailler Vorbild erbaut, die Stadt – noch heute um das Schloß herum – hat gleichfalls ihre einheitliche Anlage aus der gleichen Zeit bewahrt. Der Bildhauer Christian Daniel Rauch und der Maler Wilhelm von Kaulbach sind in Arolsen geboren, Friedrich Tischbein war zeitweilig Hofmaler, damit sind die kulturgeschichtlichen Daten im wesentlichen erschöpft.

Auch das Musikleben hielt sich hier in äußerst bescheidenen Grenzen. Was Dieter Rouvel in dieser Arbeit mit viel Mühe und Akribie zusammengetragen hat, wäre daher eigentlich eher der Stoff für einen Aufsatz in den entsprechenden waldeckischen oder hessischen Geschichtsblättern gewesen, als daß er genug Material für eine Dissertation ergeben hätte. Die Arbeit ist also musikgeschichtlich nicht sehr ergiebig. Aber warum soll nicht auch einmal ein negatives Ergebnis das Positivum zeitigen, daß nun auch dieses Duodez-Fürstentum musikgeschichtlich erforscht und von daher nichts mehr zu holen ist? Der Verfasser hat die waldeckischen Archivalien im Marburger Staatsarchiv und in der Arolser Schloßbibliothek gründlich erforscht und überdies eine Unmenge Sekundär- und Tertiär-Literatur mit hineinverarbeitet, ohne daß sich dadurch etwa direkte Bezüge zur Musik am Arolser Hof ergeben, wie beispielsweise das Zitat aus dem *Kritischen Musikus* von Johann Adolf Scheibe (S. 53). Desgleichen werden endlose Kantatentexte mitgeteilt, wodurch die Arbeit natürlich einen stattlichen Umfang erhält. Im Anhang bringt der Verfasser einige recht interessante Dokumente, so einen Briefwechsel Tartinis mit Arolser Hofbediensteten über den Arolser Musiker Bernhard Scheff, einen Schüler Tartinis. Von zeitgenössischen Musikalien ist so

gut wie nichts erhalten. An Musikern, deren Namen über Waldeck und Hessen hinaus bekannt geworden ist, gab es am Arolser Hof nur einen, Johann Gottlieb Graun, der vermutlich aber nur ein Jahr in Arolsen tätig war. Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, Vlotho-Exter

PAUL EVANS: *The early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1970). 294 S. (Number Two in the Princeton Studies in Music.)

Der Verfasser gliedert sein Buch in zwei Teile: In fünf Kapiteln *The Meaning of Trope*, *The Historical Position of the Trope*, *The Tropers*, *The Texts of the Tropes*, *The Musical Structure of the Tropes* resümiert er zunächst den Stand der Forschung, anschließend bietet er die Übertragung der Propriumstropen, einer Auswahl der Ordinariumstropen und *Prosulae*, sowie des *Tonariums* der Hs. Paris BN lat. 1121. Die aus dem frühen 11. Jh. stammende Quelle enthält nach den älteren, nicht diastematischen Hss. Paris BN lat. 1240 und Paris BN lat. 1120, das frühe Tropenrepertoire von St. Martial de Limoges zum ersten Mal in klarer Diastematik und ist damit eines der wichtigsten Tropare des südfranzösischen Handschriftenkreises (die in diesen Zusammenhängen wichtige Hs. Apt, Bibl. Saint Anne, 17 (5) bleibt bei Evans unberücksichtigt). Es ist ein Verdienst des Autors, dieses Material der Forschung zugänglich gemacht zu haben.

Problematisch hingegen erscheint es jedoch, beim derzeitigen Stand des Wissens entwicklungsgeschichtliche und stilistische Fragen so zu behandeln, als seien die Diskussionen hierüber bereits abgeschlossen. Die Frage etwa, ob der Binnenvertropus ein Nachfolger des Einleitungstropus ist, rechnet nach wie vor zu den ungelösten Problemen der Forschung – auch wenn einige Feststellungen in den Hss. dafür sprechen. Am schmerzlichsten jedoch vermißt man die Fragezeichen in Kapitel V, *The musical structure of the Trope*.

Es ist unverständlich, daß Evans, als Kenner der Materie, sich hier nicht mit einem Problemkatalog begnügt hat. Ein Resümee dieser Art wäre für die beteiligten Forscher sehr wertvoll gewesen. Wenn z. B. die Frage der modalen Verhältnisse von Tropusmelodien zum gregorianischen Original behandelt

wird, ohne die unterschiedlichen Modalitätsauffassungen im Mittelalter entsprechend zu berücksichtigen, dann müssen die Gedankengänge notwendigerweise zu vergröbernden, ja zu falschen Schlüssen führen. *D*-modale Tropierungen des Osterintrotitus *Resurrexi et adhuc tecum sum* (Tonus IV) etwa bieten hier eindrucksvolle Beispiele (vgl. Evans, Mel. Nr. 55, S. 159, 1. Versikel, oder Monumenta Monodica Medii Aevi III, Mel. Nr. 225) und finden nur unter Berücksichtigung des oben genannten Aspekts eine einleuchtende Interpretation.

Ähnliche Bedenken hinsichtlich der den Forscher interessierenden (und offene Fragen weiterführenden) Details müssen auch für die Übertragungen der Melodien erhoben werden, auch wenn diese im Allgemeinen korrekt durchgeführt sind.

Wie gefährlich es ist, voreilig Schreibfehler zu vermuten, bzw. aufgrund vermeintlicher Ungenauigkeiten des Schreibers Schlüsse prinzipieller Art zu ziehen, zeigt die Umschrift des 1. Versikels des Tropus *Ecce adest verbum* zum Weihnachtsintrotitus *Puer natus est* (S. 130). Evans beginnt die Übertragung der Melodie mit *d*, stillschweigend die modale Übereinstimmung von Tropus und Introtitus voraussetzend. Die (richtige) Finalis *g* erreicht man allerdings nur dann, wenn man (wie Evans) ab „*propheta*“ einen Schreibfehler vermutet (vgl. Fußnote „*Ms notated tone lower from here to the end of the line*“). Ein Blick in die übrigen aquitanischen Tropare hätte leicht zeigen können, daß aber auch andere Quellen die fragliche Melodie so wie Paris BN lat. 1121 überliefern (s. die Übertragung der Melodie in Mon. Mon. III, S. 289/90 mit *e* beginnend). Tatsächlich handelt es sich beim Tropus *Ecce adest verbum* um ein Beispiel einer Gruppe von Melodien im aquitanischen Repertoire, deren modale Abweichungen von der mit ihnen verknüpften Introtitusmelodie nur im Zusammenhang mit der Verbreitung „altrömischer“ Melodiengutes (jede weitere Erklärung hierzu in Mon. Mon. II) gedeutet werden kann. Evans verwischt hier wieder eine jener vagen und für die Forschung so bedeutsamen Spuren, die im letzten Jahrzehnt mit viel Mühe aufgedeckt wurden.

Die geschilderten Sachverhalte machen wieder einmal deutlich, daß beim heutigen Stand der Forschung nur diplomatisch genaue Übertragungen der in Frage kommen-

den Repertoires die Vielschichtigkeit der Probleme überhaupt erst einmal zu zeigen vermögen. Nur wenn diese Voraussetzung erfüllt ist, kann uns das veröffentlichte Material auch eine verlässliche Grundlage für deren Bearbeitung liefern.

Günther Weiß, Freiburg i. Br.

WARREN KIRKENDALE: *L'Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca. Firenze: L. Olschki 1972. 161 S., zahlreiche Abb., Notenanhang.*

Zu den interessantesten Erscheinungen der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts gehören die standardisierten Melodieformeln und Harmoniefolgen, die, immer wieder variiert und stilisiert, in gewissem Sinne den alten cantus firmi an die Seite traten und an der bekannten Typengebundenheit der Barockmusik keinen geringen Anteil haben: am bekanntesten wohl Passamezzo antico und moderno, Folia, Ruggiero, Romanesca, Bergamasca usw. Die Herkunft solcher entweder als Diskantmelodie, als sog. „Normalbaß“ (Schenk?), „harmonisch-metrisches Gerüst“ (Spohr) oder kombiniert zu einem „Doppelgerüst“ (Rezensent) auftretender Kompositionsgrundlagen ist wohl ebenso verschieden (Tanz, Lied, Komposition etc.) wie ihre ursprüngliche Verwendung (Improvisations-, Deklamationsgrundlage etc.). Nachdem in den 20er/30er Jahren einzelne dieser Typen in einigen monographischen Aufsätzen (vor allem A. Einstein, P. Netti, R. Casimiri, O. Gombosi), nach dem Kriege eher im Rahmen von Dissertationen (Spohr, Moe, Hudson, Rezensent u. a.) behandelt wurden, widmet Kirkendale hier einem weiteren ein großformatiges und aufwendig ausgestattetes Buch. Dabei liegt hier insofern ein besonderer Fall vor, als sich (nur hier) der Prototyp, dessen Schöpfer sowie Ort und Zeit der Entstehung mit Sicherheit feststellen lassen (man wird also die Ergebnisse von vornherein nicht verallgemeinern dürfen). 128 Beispiele für diesen Typus (vom Gebrauchstanz bis zur hochstilisierten Komposition, darunter zwei Messen) hat Kirkendale aus Gitarre- und Lautentabulaturen, für Tasteninstrumente sowie für Instrumental- und Vocal-Ensemble zusammengetragen (Bibliographie S. 67-83), 12 davon druckt er in extenso ab (S. 85-151) – gewiß eine gute Basis für eine Monographie dieser Art. Nach dieser steht nun fest: 1. daß

„dieses von Casimiri postulierte Doppelgerüst einer großen Anzahl von Kompositionen zugrundeliegt. Noch größer ist allerdings die Zahl derer, die nur den Baß verwenden“ (Zitat aus der masch. Diss. des Rezensenten, Wien 1964, S. 124, Kirkendales Berichtigung S. 17, Fn. 3, geht also etwas ins Leere). Hingegen bleibt unersichtlich, warum er gerade die Beispiele TK 12-15 aus der Kremsmünsterer Hs. in seinem Notenbeispiel Nr. 6 unterschlägt; übrigens stehen auch die hier herangezogenen in deutlichem Variationsverhältnis zueinander und können vielleicht doch etwas mehr anzeigen als „only a tendency to begin with a descending melody“? 2. Doni's Bericht, die *Aria di Fiorenza* und der *Ballo del Gran Duca* seien ein und dasselbe sowie Emilio de' Cavalieri sei der Komponist, gibt die tatsächlichen Verhältnisse wieder. Der Ausgangspunkt dieses Typus ist Cavalieris Tanzkomposition von 1589. 3. Dieser Typus ist daher nicht der „Florentiner Ottaveton“, wie Einstein angenommen hatte. (Kirkendale weist neun verschiedene spätere Texte in recht unterschiedlicher Deklamation nach.) Trotzdem wurde er in der Folge geradezu das musikalische Emblem für Florenz (in der Stadt selbst daher einfach als „Ballo“ oder „Aria di Palazzo“ bezeichnet). Von hier aus verbreitete er sich über die gesamte damalige Musikwelt.

4. ist (nach R. A. Hudson) wahrscheinlich nicht die *Aria di Fiorenza* von der *Aria di Ciaconna* ableitbar (wie Rezensent es seinerzeit versucht hatte), sondern diese nur der verselbständigte erste Teil von jener (vgl. etwa MD XXV, 200 f., 219). Es bleibt jedoch die Tatsache, daß die entscheidenden Merkmale desselben (Doppelquart + Kadenzschritte, bzw. entsprechende Harmoniefolgen) in den verschiedensten Kombinationen längst vor 1589 vorhanden waren und zu Cavalieris selbstverständlichem Kompositionsrequisit gehörten – nur nennt Kirkendale diese Formel wegen der gleichen Harmoniefolge wie üblich, aber nicht ganz glücklich, ebenfalls „Romanesca-Baß“ (S. 20), obwohl wenigstens die Barockzeit darunter einen wesentlich umfangreicheren (etwa der *Fiorenza* entsprechend) und gleichermaßen melodisch bestimmten Typus verstand. (Auch Kirkendales kalifornischer Kollege Hudson spricht MD XXV, 201 ff. nur davon, daß die *Romanesca* u. a. auf diesem Harmonieschritt-Schema „basiere“ bzw. es „be-

nütze“!) Weiter wird von Kirkendale sehr schön ausgeführt, wie aus der Cavalierischen Komposition erst schrittweise der Typus wird, der dann auch teilweise wieder ins Volkstümliche „absinkt“: also genau die umgekehrte Situation, als man sie bei den meisten anderen genannten Typen annehmen muß. Auch diesen „progressions“ werden, so nicht vorhanden oder befriedigend, in Hinblick noch klärende Monographien zu widmen sein; ob in der vorliegenden Form, ist eine andere Frage. Denn nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen, sondern auch im Hinblick auf die Verbreitung wissenschaftlicher Ergebnisse ist diese aufwendige Buchform für Teilfragen wohl nicht gerade das Gegebene. (Kirkendale wird nicht zuletzt dadurch zu einer sehr breiten, gelegentlich allzu weit ausholenden und daher oft etwas „gelehrig“ klingenden Darstellung verleitet. Diese hat zwar den Vorteil, es dem Leser leicht zu machen, läßt jedoch ältere und neuere Forschung sowie deren Ursprung weitgehend undifferenziert.) Zugegeben: der Autor ist zu beneiden um Publikationsmöglichkeiten wie diese, doch bleibt angesichts so vieler wichtiger ungedruckter Dissertationen dies- und jenseits des Atlantik doch zu bedenken, ob damit wirklich mehr erreicht ist, als mit einem guten Aufsatz in einer weit verbreiteten Fachzeitschrift.

Rudolf Flotzinger, Graz

DIETER KLÖCKNER: *Das Florilegium des Adrian Denss (Köln 1594). Ein Beitrag zur Geschichte der Lautenmusik am Ende des 16. Jahrhunderts.* Köln: Arno Volk-Verlag 1970 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 90.)

In der Einleitung seiner Kölner Dissertation hebt Klöckner hervor, daß bei der Erforschung der Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts es nur selten „zu einer Durchdringung von Theorie und Praxis“ gekommen sei, „da die Wissenschaftler keine Lautenisten waren und die Lautenisten keine Wissenschaftler“. Ein Wissenschaftler sei meist dadurch in seinem Urteil befangen, daß ihm „die Musik nur über die Klavierbearbeitung zugänglich“ sei. Klöckner, der Lautenspieler ist, will in seiner Arbeit die Spielpraxis stärker berücksichtigen.

J. G. Walther bezeichnet Denss in seinem Lexikon (1732) als einen berühmten nieder-

ländischen Lautenisten. Klöckner hält diese Behauptung für glaubhaft, obwohl bisher kein Beweis für sie erbracht werden konnte. Ihm ist entgangen, daß Georg Gumpelzhaimer (*Gymnasma. De exercitiis academicorum*, Straßburg 1621) vermerkt, Emanuel Hadrianus (= Adriaensen), Adrianus Dens und Ioachim van den Hove seien die berühmtesten Lautenisten in Belgien (*in Belgio*). W. C. Printz (*Histor. Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690) übernahm diese Angabe, sagt aber „in *Niederland*“. Bisher konnte nicht geklärt werden, ob Denss sich 1594 nur vorübergehend in Köln aufhielt, um den Druck zu überwachen, oder dort ansässig war. Da er sein Werk dem musikliebenden Grafen Arnold von Manderscheid-Blankenheim, Domherrn und Propst von St. Andreas in Köln, widmete, kann man vermuten, daß er in dessen Diensten stand. Klöckner gibt irrtümlich an, merkwürdigerweise werde Denss in anderen Lautenbüchern nicht genannt. Doch wird er von G. L. Fuhrmann (*Testudo gallo-germanica*, Nürnberg 1615, Vorwort) und J. B. Besard (*Novus partus*, Augsburg 1617, Institutio; *Isagoge in artem testudinariam*, ebda. 1617) unter den Herausgebern von Lautentabulaturen erwähnt.

Das *Florilegium* ist der erste Lautendruck in Deutschland, in dem die französische Lautentabulatur zu sechs Linien verwandt wird. Denss nahm sich das Tabulatursystem in E. Adriaensens *Pratum musicum* (1584) zum Vorbild. In diesem Werk befindet sich aber nicht, wie Klöckner angibt, eine Erklärung von Tabulatursystem und Spieltechnik. Dagegen enthält Adriaensens *Novum pratum musicum* (1592) eine ausführliche Anleitung zum Intavolieren. Denss hat den intavolierten Vokalstücken zwei oder drei Stimmen (C. B., C. T. B.) der Originalkompositionen beigegeben. Die Singstimmen sind auf den verso-Seiten kopfstehend angeordnet, die Tabulatur auf den recto-Seiten. Die Sänger und der Lautenspieler saßen sich also an einem Tisch gegenüber. Nur selten stimmen Intavolierung und Vokalstimmen in der Tonhöhe überein, meist ist die Intavolierung tiefer transponiert. Nach Klöckners Aufführungsversuchen einiger Stücke stellen sich einem gleichzeitigen Musizieren große Schwierigkeiten entgegen, da die Sänger das transponierte Stück wegen der tiefen Lage kaum noch singen können und das von den Sängern gewünschte Tempo

für den Lautenisten bei diminuierten Sätzen zu schnell ist. Klöckner glaubt, „daß *Denss* durch die Druckanordnung zwischen solistischer und Ensemble-Aufführung unterscheiden wollte“. Nach seiner Meinung verzichtete man auf die Intavolierung, wenn man gemeinsam musizierte, und der Lautenist improvisierte die Begleitung. *Denss* intavoliert die Madrigale und Neapolitanen „nachgestaltend“, indem er sich in allen Stimmen möglichst eng an die Vorlage hält und nur die Stellen umformt, die nicht instrumentgemäß sind. Dagegen intavoliert er die Motetten „neugestaltend“. Der Originalsatz dient ihm als Gerüst, das er durch Diminutionen ausfüllt. „Diese Diminutionen sind bei *Denss* nicht Verzierungen, sondern Hilfen für den Lautenisten, bestimmte Passagen agogisch oder dynamisch gestalten zu können.“

Klöckner betont, daß in den Tanzbearbeitungen „modernistische, von den modernen Vokalkompositionen beeinflusste, und traditionelle Bestrebungen“ aufeinanderstoßen. Manche Tänze wie Branlen und Volten zeigen eine einfache, mehr akkordisch ausgerichtete Begleitung, bei der auf die Taktakzente Akkorde in der Grundstellung fallen. Ein paarmal wird das Spiel des Dudelsacks nachgeahmt, indem nacheinander die Bässe *F c f* zur Melodie angeschlagen werden. In vielen Tänzen werden die Akkorde nach Möglichkeit in selbständig geführte Stimmen aufgelöst. Die Baßstimme wird in vielen Fällen melodisch geführt. Imitationen melodischer und rhythmischer Art lockern den Satz auf. Klöckner bemerkt, daß keine Gruppe von Instrumentalstücken so uneinheitlich gestaltet sei wie die der Galliarde. „Einfache Tanzsätze stehen neben Stücken, die in ihrem komplizierten Satz und in ihrer rhythmischen Vielfalt sich den Fantasien nähern.“ Jedem Passamezzo ist eine Galliarde beigegeben, zwischen beiden besteht aber nur eine tonartige Verwandtschaft. In den meisten Fällen bilden Passamezzo und Galliarde drei Variationen. Nach Klöckners Meinung sind viele Tänze wegen spieltechnischer Schwierigkeiten ohne Verlangsamung des Tempos nicht spielbar. Die Fantasien sind „Reihungen verschiedener imitatorischer oder akkordischer Abschnitte, die durch Motivübernahme oder Motivverwandtschaft miteinander verknüpft sind“. Klöckner sieht die Bedeutung des Florilegiums „in den

Ansätzen zu einem eigenen Lautenstil, der erst in der neufranzösischen Lautenschule des 17. Jahrhunderts seine endgültige Ausprägung fand“.

Klöckner hält es für sehr wahrscheinlich, daß verschiedene Stücke der im letzten Kriege in Verlust geratenen Tabulatur des Joachim von Loß, Landesbibl. Dresden I V 8 (alte Signatur Mus. B. 1030), aus dem *Florilegium* übernommen wurden. Der Rezensent konnte feststellen, daß die meisten Stücke auf den Bl. 52v-54r, 57v-58v, 72v, 73r, 79r-99r, 100r-103r aus dem *Florilegium* stammen. Fast alle Tänze, zwei Fantasien von G. Howet und eine von *Denss* sowie fünf Canzonetten sind aus der französischen Tabulatur in die deutsche umgeschrieben worden.

Der Anhang enthält u. a. Incipits der Tänze und Fantasien sowie Übertragungen. Klöckner notiert die Übertragung auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel, rückt aber wie R. Wustmann und L. Schrade beide Systeme so nahe zusammen, daß die Hilfslinie des *c'* von beiden gleich weit entfernt ist. Er will entsprechend der Spielweise der Laute eine Verbindung von akkordischem und stimmigem Spiel dadurch zum Ausdruck bringen, daß eine nach unten gerichtete Cauda den Anschlag mit dem Daumen, eine nach oben gerichtete Cauda den Anschlag mit den übrigen Fingern anzeigt. „Es entstehen so zwei ‚Stimmen‘: eine ‚Unterstimme‘, die nur in ganz seltenen Fällen . . . mehrere Töne arpeggierend vereinigt, und eine ‚Oberstimme‘, die alle anderen verlangten Töne umfaßt.“ Es ist aber sehr zu bezweifeln, daß Klöckners Übertragungsmethode ein Fortschritt ist. Der Zusammenhang der melodischen Linie ist mitunter in der Oberstimme, meist aber in den Mittelstimmen unterbrochen. Eine „musikalische“, instrumentgemäße Übertragung läßt sich doch wohl nur dann anfertigen, wenn bei der Ausarbeitung der Stimmführung berücksichtigt wird, welche Töne aus spieltechnischen Gründen weiterklingen können.

Klöckners Arbeit ist ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Lautenmusik. Es ist daher schade, daß die Musikbeispiele nicht frei von Übertragungsfehlern oder anderen Versehen sind: z. B. Seite 82: *Allemande Ich dancke Gott* f 87v, statt *Allemande d'Alliance* f 87r, das zweite *b* als Vorzeichen fehlt, T 1: *e'* statt *es'*; S. 84 *Allemande* f 91r, T 13-16: der Taktstrich zwischen T 13 u. 14 fehlt, T 14: *f*

unter *f* fehlt, T 16: *e* statt *es*; S. 88 *Allemande* f 90v, T 17: das zweite *b* als Vorzeichen fehlt, T 18: *h* statt *b*, *Courante* f 92r, T 1: *e* statt *es*; S. 97 f. *Galliarde*, T 37: *B* statt *H*, T 38: *cis'* statt *c'*.

Hans Radke, Darmstadt

WOLFGANG STOCKMEIER: *Die Programmmusik*. Köln: Arno Volk-Verlag Hans Gerig KG 1970. 124 S. (Das Musikwerk. 36.)

Im verflossenen Jahrhundert hat der Begriff „Programmmusik“ einige Verwirrung gestiftet. Zwischen sonst ganz vernünftigen Komponisten und Musiktheoretikern entbrannte ein heftiger Kampf um den Wert einer Musik, die ihre Anregungen aus häufig außerhalb der Sphäre der Musik befindlichen Quellen bezog. Diese alte Gegnerschaft gibt es heute wohl nicht mehr. Es lohnt sich jedoch, dem Wesen der Programmmusik und ihrer geschichtlichen Situation nachzuspüren. Der von Wolfgang Stockmeier bearbeitete Band in der Reihe „Das Musikwerk“ ist ausschließlich dieser Kunst gewidmet. Eine umfangreiche Einführung – mit 24 Seiten nimmt sie fast ein Fünftel des Bandes ein – dient einmal der philologischen und ästhetischen Erklärung des Begriffes, sodann der geschichtlichen Entwicklung der Programmmusik im Laufe der Jahrhunderte. Den Schwierigkeiten, einen nicht unwesentlichen Teil der Musikgeschichte zu behandeln, der fast immer in all ihren Entwicklungsphasen anzutreffen ist, begegnet Stockmeier sehr mutig. Vor allem warnt er davor, in jedem Stück mit Titel schon Programmmusik sehen zu wollen. Manche Werke, z. B. die Balladen von Chopin, inspiriert durch Dichtungen von Adam Mickiewicz, oder Hindemiths' Erste Klavier-sonate nach Friedrich Hölderlins Gedicht *Der Main* kann man nicht ohne weiteres als programmatisch im realen Sinne werten; sie „führen eine Art Zwischendasein zwischen absoluter und Programmmusik und sind so recht keinem Bereich zuzuordnen“. Die Möglichkeiten der Programmmusik sieht Stockmeier u. a. darin, daß sie „den der Vorlage immanenten Gefühls- und Stimmungsablauf wiedergeben und auf diese Weise das Programm musikalisch verwirklichen kann“ (S. 6). Ferner kann der Komponist „mit dem Programm verbundene akustische Ereignisse realistisch nachvollziehen“ und endlich „gewisse Vorgänge, Personen,

Gedanken, Sachverhalte tonsymbolisch darstellen“ (S. 6). Innerhalb dieser Möglichkeiten gibt es natürlich ein freies Walten der schöpferischen Begabung. Ähnlich wie bei der „Symphonischen Dichtung“ – dieser so besonders glückliche Werkbegriff wurde von Franz Liszt geschaffen – ist auch in der kleinen „Pièce“ oder dem Genrebild ein programmgebundener oder -inspirierter Kompositionsablauf denkbar, und zwischen einer rein äußerlichen Demonstration und einer seelisch vertieften inneren Bildhaftigkeit liegt eine Vielfalt von Vorgängen und Stimmungen. In diesem Zusammenhang streift der Herausgeber auch die engen Beziehungen zwischen der Programmmusik als Ganzem und der Programmsymphonie als Einzelwerk. Programmmusik ist eine Kunst des Übergangs, manchmal eine Spielerei ohne wichtigen Hintergrund, bei anderer Gelegenheit ist sie eine Spiegelung seelischer Vorgänge. Doch wichtig ist, wie bei der absoluten Musik, die Beachtung des kompositionstechnischen Phänomens. Die zahlreichen Beispiele, die Stockmeier aufgereiht hat, entsprechen der Vielfalt der thematischen und literarischen Bezüge einer Musiksparte, die so manches Mißverständnis hervorgerufen hat. Die ohne programmatische Erläuterungen etwas langwierigen *Biblichen Historien* von Johann Kuhnau – hier „*Jacobs Heyrath*“, komponiert 1700 – erhalten nun eine über das rein Musikalische hinausgehende Bedeutung. Hingegen vermag man Haydns „Tageszeiten“-Symphonien Nr. 6-8 oder die Ouvertüre zu seiner Oper *Armida* als absolute Musik zu werten. Auch bei Beethovens „Pastorale“ (Symphonie Nr. 6, *F*-dur, op. 68) ist man nicht unbedingt auf die Satzüberschriften angewiesen, da das Werk für den Komponisten ohnehin „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ bedeutete, und wenn man weiß, wer Don Juan gewesen ist, dann braucht man auch nicht Lenaus Verse als Erläuterung der Tondichtung von Richard Strauss. Über jede Auswahl läßt sich streiten. Angefangen von Kuhnaus *Heyrath* über Telemanns *Der stürmende Aeolus* und Gregor Joseph Werners *Instrumentalkalender*, dann vom Stilbild des Erdbebens als Abschluß von Haydns *Die sieben Worte* zu Ferdinand Kauer (1751-1831) Militär-Sonate für Klavier, die – seltsam genug – lange Zeit als Werk Haydns gegolten hat, ergeben sich manche Ansatzpunkte für

musikästhetische Untersuchungen. Für Haydn wäre vielleicht das Beispiel aus der Symphonie Nr. 7 *Le Midi* mit dem Zitat aus Glucks Ballett *Don Juan* noch charakteristischer gewesen. Wie weiland Franz Liszt hat Stockmeier zwei Orchesterwerke für Klavier übertragen: Liszts selten zu hörenden *Hamlet* (1858) und Sibelius' *Lemminkäinen und die Mädchen auf Saari* (1895). Beide sind ausgezeichnete Klavierdichtungen geworden und würden pianistischen Konzertprogrammen nicht übel anstehen. Die Beispiele aus der neuesten Literatur – Dessau, Henze, Stockmeier und Holliger – vermitteln den Eindruck der Bemühungen zeitgenössischer Komponisten um eine Neubelebung der programmatischen Musik, die nach exemplarischen Schöpfungen von Liszt, Strauss, Debussy und Reger, um nur wenige zu nennen, meist in oberflächliche, kleinbildhafte Tonmalerei abgeglitten war. Stockmeiers Ausführungen und Beispielauswahl sind geeignet, alte Vorurteile abzuräumen und neue Maßstäbe zu setzen. Einige kleine Einwände zur Namensschreibung: warum „*Karl Löwe*“ statt „*Carl Loewe*“, „*R. Strauß*“ statt „*Strauss*“ und Mendelssohn Bartholdy mit Bindestrich? Diese Kleinigkeiten könnten bei einer hoffentlich bald erfolgenden Zweitaufgabe unschwer beseitigt werden.

Helmut Wirth, Hamburg

KARL MARX: *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart.* Stuttgart: Ichthys Verlag (1971). 71 S.

Hauptanliegen der Untersuchung ist die Erörterung der Frage nach der „Substanzgemeinschaft“, die der Verfasser als ein ausgezeichnetes Mittel betrachtet, einen engen Zusammenhang zwischen den Sätzen einer zyklischen Form zu erzielen. Um diesen Nachweis zu erbringen, werden in den dem Text beigelegten 134 Notenbeispielen, die sich meist auf wenige Takte und eine Wiedergabe der melodieführenden Stimme beschränken, durch strichlierte Linien Übereinstimmungen zwischen identischen bzw. korrespondierenden Tönen und Linienzügen von verschiedenen Sätzen der herangezogenen Werke Mozarts angedeutet. Substanzgemeinschaft läßt sich zwar mit Variation und thematischer Arbeit vergleichen, ist aber nicht mit beiden identisch, sondern gründet sich auf die „*Verwandlung*

oder Transformation der thematischen Substanz“, die „*ein tiefer greifender Vorgang*“ ist, der „*mehr im Verborgenen wirkt*“ (S. 10). Hier stellt sich allerdings die von Marx nicht beantwortete Frage nach den Kriterien ein, die erfüllt sein müssen, um trotz der oft tiefgreifenden Verwandlungen die Wirksamkeit einer gemeinsamen thematischen Substanz noch annehmen zu dürfen. Aber auch dort, wo thematische Übereinstimmungen, insbesondere bei Satzanfängen, offenliegen, wäre zu fragen, inwiefern sich solche auf die Fortsetzung auswirken, was das Ziel einer Analyse sein sollte. Meistens reduziert sich die Gemeinsamkeit allerdings auf eine vielfach anders rhythmisierte und in völlig anderem Zusammenhang stehende gemeinsame Tonfolge, die auch umgestellt sein kann (Bsp. 23), z. T. sogar in der Begleitfigur mitgesucht werden muß (Bsp. 35) oder – wie zumeist – durch fehlende bzw. eingefügte Töne unterbrochen wird und Intervalle mehr oder weniger stark verändert. So werden als gemeinsame Bauelemente des Quartetts KV 428 in der Reihenfolge ihres Auftretens bezeichnet: der „*Oktavsprung, der, zur Quarte verengt, auch den zweiten Satz (Bsp. 122b [recte 123b]), den Mittelteil des Menuetts (c) und (variirt) das Finalthema (d) eröffnet und in verschiedenen Sprungintervallen umgekehrt auch im Verlauf des zweiten Satzes (ab T. 11) wichtig wird, das „Tristan-Motiv“ in steigender Chromatik, wenn thematisch gebunden auf vier Töne beschränkt, seine diatonische Abwandlung, drei steigende Stufen mit anschließender Tonrepetition, und die fallende diatonische Leiter mit ihren Varianten, deren äußerste Verdichtung das Rondothema darstellt.*“ (S. 59).

Bei so bescheidenen Ansprüchen, die an das Vorhandensein von Substanzgemeinschaften gestellt werden, kann Marx freilich nicht der Frage entgehen, ob sich ähnliche Beziehungen nicht auch zwischen ganz verschiedenen Werken Mozarts aufstellen lassen. Dieser Frage ist der allzu knapp geratene Abschnitt *Querverbindungen* gewidmet, in dem man Hinweise auf manche einschlägige Literatur vermißt (z. B. J. Chantavoine, *Mozart dans Mozart*, Paris 1948 oder A. A. Abert, *Bedeutungswandel eines Mozartschen Lieblingsmotivs*, in: *Mozart-Jb.* 1965/66, Salzburg 1967). Marx argumentiert richtig, daß die Auswahl von stilistischen „*Gemein-*

plätzen“ „immer wieder anders, und die Rolle, die sie spielen, die Verteilung der Gewichte immer wieder einmalig und charakteristisch für das besondere Werk [sind], dessen Einheit durch eine Reihe anderer Faktoren wesentlich mitbestimmt wird.“ (S. 52). Aber sollte nicht gerade deshalb versucht werden, dem Einmaligen und Besonderen jedes Werkes, das keinesfalls mit der Verwandlung und Transformation jener fragwürdigen Substanzgemeinschaft identisch ist, nachzuspüren, soweit es dem Analytiker möglich ist? So geraten die Analysen häufig in die Nähe von Gedankengängen Johann Nepomuk Davids oder Arnold Schönbergs, der z. B. auf die Gemeinsamkeit vorherrschender Terzschriffe im Lied *O Tod* und im Hauptthema der 4. Symphonie von Johannes Brahms aufmerksam macht (*Style and Idea*, New York 1950, S. 93). Sollte es aber nicht interessanter sein zu fragen, inwieweit sich beide Themen grundlegend voneinander unterscheiden, indem die Terzschriffe hier und dort jeweils eine andere Gestalt ergeben, die nicht als deren Summe, sondern als ursprüngliche Idee anzusehen ist? Ähnlich wie Schönberg bleibt auch Marx günstigenfalls an einer Elementenanalyse haften.

Die Abhandlung ist lehrreich, denn sie stammt von einem führenden Vertreter jener Komponistengeneration, die bei allmählich schwindendem Tonalitätsbewußtsein im schöpferischen Konzept ihr Heil in motivisch-thematischer Konzentration erblickte. Am konsequentesten ging diesen Weg bekanntlich Schönberg, dessen Affinität zwischen thematischer Analyse und Reihentechnik gewiß nicht zufällig abschließend hervorgehoben wird (S. 67). So dürften auch die Analysen von Marx mehr über seine eigene Kompositionstechnik als über jene Mozarts etwas aussagen.

Hellmut Federhofer, Mainz

MAX WEBER: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1972. 77 S. (Uni-Taschenbücher. 122.)

KURT BLAUKOPF: Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme. 2. Aufl. Niederteufen: Arthur Niggli AG 1972. 143 S.

Fragt man nach einer Begründung der beiden vorliegenden Neuauflagen, so ist diese

nur für die Wiederherausgabe des Weberschen Fragments zur Musiksoziologie evident. Einmal aus dringender praktischer Notwendigkeit: Waren doch bisher seine Überlegungen lediglich in den beiden Auflagen von 1921 und 1924 (Vorwort von Theodor Kroyer) sowie als Anhang in dem zweibändigen Werk *Wirtschaft und Gesellschaft* 2.-4. Auflage, überarbeitet und verbessert von Johannes Winckelmann, erschienen. Diesem Anhang entspricht die hier in Taschenbuchform vorgelegte Ausgabe, die jetzt wohl (auch unter Studenten) weitere Verbreitung finden wird, was insofern wichtig ist, als hier im Ansatz jene (wissenschaftstheoretische) Aporie begründet ist, die später in der Musiksoziologie Blaukopfs problematische Konsequenzen nach sich gezogen hat. Das ist der zweite Grund für die Wichtigkeit dieser Neuauflage, denn Webers Ansatz hat etwas Exemplarisch-Warnendes an sich. Denn die immer wieder kritisierte Antropomorphisierung, eine Metaphorisierung im Besten Quintilianschen Sinne der antiken Figurenlehre, der Übertragung von Lebendem oder Lebendem immanenten Relationen („Revolutionär, Konkurrenz, Arbeitsteilung etc.“) auf Lebloses („Umkehrintervall“ etc.) ist schon sekundär, die Konsequenz eines vorherliegenden Fehlers: Ist doch im besten positivistischen Sinn, der jedes erkenntnisbedingende Apriori negiert, natürlich eine Themenwahl wertfrei und neutral, d. h. ohne Aussage. Durch die Beschränkung auf die Tonsysteme jedoch, und demgemäße Isolierung ebendieser von so irrationalen, nicht dem positivistischen Erkenntnisideal entsprechenden Kategorien wie „histor. Stand der Komposition, musikal. Material, Ausdruck von . . . usw.“, wird die Antwort vorbereitet. Nach Ausklammerung alles Subjektbedingten bleiben nur noch die Tonsysteme als zuverlässiges Erkenntnisobjekt, und diesem fälschlich so isolierten fehlt jetzt natürlich jede Begründung für seine historische Veränderung, die sich eben gerade im Zusammenhang mit den ausgeklammerten Kategorien vollzieht, oder methodologisch: Durch die Themenwahl werden bestimmte potentielle Antworten unbegründet von vorneherein ausgeklammert. (Dies hat bei den meisten Positivisten zur Folge, daß bestimmte Probleme als unbeantwortbar erklärt werden). Nicht jedoch bei Weber. Dieser nämlich versucht, die gesellschaftlichen-

historischen Parallelen metaphorisch in das Erkenntnisobjekt „Tonsysteme“ hineinzu projizieren; das mit Recht als zentral erkannte Rationalitätsprinzip jedoch kann sich nicht unvermittelt in der Entwicklung der Tonsysteme niederschlagen – dies ist nur mit Metaphern als Begründung zu zeigen –, sondern eben gerade durch die von Weber ausgeklammerten, dialektisch vermittelnden und vermittelten Kategorien wie oben angedeutet. Was Weber zur Lösung seiner in der Wahl seines Gegenstandes begründeten Aporie tut, ist, die Feststellung gewisser Parallelen in der Entwicklung in einen Begründungszusammenhang umzudeuten. Dieser kann jedoch erstens nicht als einseitig-kausaler konstituiert werden, zweitens nicht unvermittelt, sondern nur über Kategorien, die sowohl die Subjektposition des Künstlers als auch das Rationalitätsprinzip der außerkünstlerischen, gesellschaftlichen Realität ins Spiel bringen, von denen Adorno einige aufgezeigt hat.

Einiges Problematische in der Weberschen Lösung des selbstprovozierten Begründungsproblems scheint Blaukopf gesehen zu haben, nicht jedoch, daß der Fehler in dem methodischen Ansatz liegt. Denn unter Beibehaltung dieses Ansatzes wird zwar eine weniger simple, jedoch nichtsdestoweniger willkürliche Lösung zur Konstituierung eines Begründungszusammenhangs gesetzt. Wurde bei Weber eine Parallelität in der Entwicklung metaphorisch kühn in Begründung umgedeutet, so werden jetzt Theorien herangezogen und auf Biegen und Brechen „montiert“, und so die Kluft unter Vermeidung der Subjekt-Objekt-vermittelnden Kategorien, wie z. B. der Adornos, geschlossen. Diese Theorien, die Plechanows und Yassers, sind erstens seit langer Zeit nicht weiterentwickelt worden und zweitens kollidieren sie miteinander. Der erste Punkt betrifft ein Problem der gesamten „ergänzten“ Neuauflage, denn außer einem Vorwort, das die Nichtergänzung rechtfertigt, ist nichts ergänzt, sieht man von vier Korrekturen im Literaturverzeichnis ab (ein Titel wurde hinzugefügt und drei wurden weggelassen). Sonst stimmt alles mit der ersten Veröffentlichung des 1938 geschriebenen Buches im Jahr 1950 überein, einschließlich der Druckfehler. Daß jedoch Yassers Theorie der Entwicklung der Tonsysteme in idealtypischen Etappen dem Plechanowschen Ansatz kontradiktorisch ent-

gegensteht, hätte selbst evident werden müssen, wenn man nicht ihre Heranziehung zur Begründung einer Musiksoziologie, was nötig wäre, begründet hätte.

Verschiedentlich ist schon kritisiert worden, daß die Rekurse auf Forschungsergebnisse in diesem Buch völlig veraltet sind, aber einer historischen Kritik am antiquarischen Forschungs- und Argumentationsstand dieses Buches (besonders was den Mittelalter-Abschnitt betrifft), oder, exemplarisch, einer Kritik, die sich daran aufhängt, daß Handschins *Toncharakter*, ein epochemachendes Werk mit verwandten Gegenständen (1952), mit keinem Wort in der Neuauflage erwähnt wird, ist vielleicht eine systematische vorzuziehen, nämlich eine, die zeigt, daß die beiden Theorien, von denen ausgehend Blaukopf seine Grundthese aufbaut, im Grunde miteinander unvereinbar sind. Auf der einen Seite wird Yassers Theorie herangezogen, die die Entwicklung der Tonsysteme aus inneren Widersprüchen erklärt, aus der Bildung z. B. von „*Falsonanzen*“, die in der Abweichung von der idealen Gestalt eines Systems bestehen. „*Hörfeld*“ und „*Reinheitbreite*“, – sozusagen halbsoziologische Begriffe, da unmittelbare Funktion von gesellschaftlichen Einflüssen, die die Funktion von Musik bestimmen –, stellen mit ähnlich situierten Begriffen eine Brückenfunktion dar, aufgrund derer die Plechanowsche Faktoretheorie erstens mit Yassers Theorie verbunden, zweitens jedoch ihre Begründungsfunktion, die nicht selbst als solche gerechtfertigt wird, kaschiert wird; drittens wird sie dadurch überdeckt, daß diese Faktoretheorie auf den Kopf gestellt ist, was bei unvermittelter Heranziehung sofort evident geworden wäre. Einerseits werden zwar gesellschaftliche (besonders ökonomische) Faktoren als Ursachen im Begründungszusammenhang gesetzt, andererseits jedoch werden, und das entspricht der Projektion marxistischer Theorie auf die rein immanent im Rahmen der Tonsysteme verbleibenden Theorie Yassers, die erstarrten Tonsysteme selbst implizit als Produktivkräfte aufgefaßt, zu denen die „Produktionsverhältnisse“ (Verfeinerung des Hörfeldes, Verringerung der Reinheitsbreite als sich verändernde (!)) selbst in Widerspruch geraten, und dies wiederum aufgrund äußerer gesellschaftlicher Einflüsse. Was gilt nun eigentlich? Für die Erstarrung des Systems der gleichschwebenden

zwölf-tönigen Temperatur werden gesellschaftliche Faktoren herangezogen, die durch eine international gesteuerte Aufhebung dieser Entfremdung entkräftet werden könnten – Plechanowsche Produktionsverhältnisse werden also für musikalische (auf Yassers Theorie projizierte) Produktivkräfte verantwortlich gemacht, die ihrerseits durch die Produktionsverhältnisse nur gestützt werden – oder ist etwa das von Yasser prophezeite neunzehntönige System, als in den musikalischen Produktionsverhältnissen schon latent sich anbahnendes, in einem Konflikt mit jenem System, der Produktivkraft?

Dreierlei wird hier deutlich, und dasselbe Dilemma wie bei Max Weber zeichnet sich ab:

1.) Die Aporie, die besteht, wenn für ein aus dem Zusammenhang genommenes Phänomen wie die Entwicklung der Tonsysteme eine Begründung zu finden ist, die nicht nur ein willkürliches Hypothesengebäude ist. Dem entsprachen als Lösungen Webers Antropomorphismus und Yassers idealistische Theorie einer Entwicklung aus immanenten Triebkräften.

2.) Diese Triebkräfte begründet Blaukopf gesellschaftlich unter Heranziehung der Faktorentheorie, was aber natürlich nur gelingt, wenn diese umgekehrt wird, so daß gesellschaftliche Faktoren in musikalische umgedeutet werden und auf einmal im Überbau auftauchen, ihre Dialektik sich im Überbau austrägt, statt daß im originären Plechanowschen Sinne der Überbau eben ein entfremdeter Reflex darauf wäre.

3.) Hierbei wird in doppelter Weise das zutiefst Undialektische sowohl der Plechanowschen Theorie, als auch ihrer verkehrten Anwendung durch Blaukopf deutlich, wie im letzten Beispiel gezeigt: Einfache Kausalverhältnisse werden hypostasiert und isolierte Faktoren ihnen willkürlich untergeordnet; eine Erklärung von Entwicklung hätte die mannigfachen dialektischen Beziehungen zwischen Basis und Überbau zu berücksichtigen, komplizierte Entfremdungsvorgänge, wobei man eben ohne Begriffe wie musikalisches Material, Ablenkung durch gesellschaftliche Kraftfelder, den WERKBEGRIFF, Intentionalität usw. nicht auskommt. Die Begründungsversuche einer als extensional hypostasierten Relation zwischen Gesellschaft und Tonverhältnissen, wie sie von Weber und Blaukopf versucht wurden, lassen mehr Probleme offen, als die vorher

gestellten. Der Fehler, der beiden Theorien zugrundeliegt, ist derselbe, der ihre Verwendung durch Blaukopf bestimmt hat: Die Annahme extensionaler Beziehung im Sinne von kausaler Einwirkung auf per se unabhängige Ereignisse dort, wo intentionale Relation vorliegt im Sinne von wechselseitiger Beeinflussung voneinander abhängiger Ereignisse, dadurch, daß – wenn auch entfremdete – Subjekte agieren.

Christoph Hubig, Berlin

CLAUS RAAB: *Trommelmusik der Hausa in Nord-West-Nigeria*. München: Kommissionsverlag Klaus Renner (1970). 218 S., Tabellen und Noten.

Hausa, eine der wichtigsten afrikanischen Eingeborensprachen, wird von etwa fünf Millionen Bewohnern Nordwestnigerias gesprochen, deren Musik sehr vielfältig und differenziert ist. In der vorliegenden Arbeit – einer Dissertation der Freien Universität Berlin – untersucht der Verfasser die Trommelmusik der Hausa und beschäftigt sich ausschließlich mit dem rhythmischen Geschehen im Trommel-Repertoire der Bewohner der Stadt Anka (North-Western State) und ihrer Umgebung. Hier hat 1961/62 der deutsche Ethnologe Kurt Krieger eine ausgedehnte Forschungsreise unternommen und dabei etwa 500 Stücke auf Tonband aufgenommen, die jetzt im Museum für Völkerkunde in Berlin deponiert sind. Die Untersuchungen des Autors beschränken sich daher auf die Tonbandsammlung Kriegers und seine beiden Aufsätze über die Bewohner dieses Gebietes und die Musikinstrumente der Hausa. Denn der Autor selbst hat weder die Stadt Anka besucht noch eigene Musikaufnahmen, Befragungen oder Beobachtungen durchgeführt, die gerade in dieser Arbeit unerlässlich wären, zumal ausschließlich Trommelstücke zur Feldarbeit und zum Tanz in der Untersuchung herangezogen wurden, weil der Verfasser durch Vergleichen herauszufinden versuchte, „ob die unterschiedliche soziale Zweckbestimmung Tanz und Arbeit die Struktur und Form der Trommelrhythmen beeinflusst und wieweit sich diese unterscheiden lassen.“ (S. 13). Um dies aber feststellen zu können, bedarf es einer genaueren Beobachtung der instrumentalen Spieltechnik und der Choreographie sowie einer genauen Aufzeichnung der Trommelstücke in Noten. Diese drei Voraussetzungen aber kann

der Forscher nur mit Hilfe eines synchronen Tonfilmes verwirklichen. Deswegen hat der Autor nach einer Lösung des Problems gesucht, indem er die „kritische und sorgfältige Auswahl der Stücke“ von deren „Transkribierbarkeit“ (S. 14) abhängig gemacht hat. Daher ergibt sich die Auswahl von etwa 60 Trommelstücken, die er analysierte und zu systematisieren versuchte. Die Beispiele – im Durchschnitt etwa drei Minuten lang – werden von einem Chor, Vorsänger, Sprecher und meistens auf zwei manchmal drei Trommeln ausgeführt: *kurkutu* (offene Sanduhrtrommel), *kalangu* (zweifellige Sanduhrtrommel) und *ganga* (zweifellige Zylindertrommel). In jedem Stück werden das Metrum, das Tempo, die Motive, die Varianten und Modelle der 1. und 2. Trommel und des Gesanges untersucht. Das Verhältnis der beiden Trommeln kann entweder monometrisch, polymetrisch oder kreuzrhythmisch sein. Außerdem bezeichnet der Verfasser die Organisation eines Modelles als „*divisiv*“ oder „*additiv*“ – regulär oder irregulär, treffender wäre m. E. isometrisch und hetrometrisch (nach Mieczyslaw Kolinski). Folglich werden sowohl die Modelle als auch die Rhythmen und Motive der Trommeln in „*divisive*“ oder „*additive*“ klassifiziert. Daraus ergeben sich 10 verschiedene „*divisive*“ und 20 „*additive*“ Strukturtypen. Allerdings wird nicht geklärt, ob die „*additiven*“ Strukturen mit oder gegen das Metrum realisiert werden. Wird also das „*additive*“ Modell 3+3+2 im Rahmen einer wiederkehrenden Gruppierung von 8 oder 4 Zählzeiten realisiert? Deshalb könnte das „*additive*“ Modell 3+3+2 als eine gegenmetrische (contrametric) Struktur innerhalb des „*divisiven*“ Modells 2+2+2+2 konzipiert sein. Denn eine rhythmische Organisation ist erst dann wahrnehmbar, wenn sie sich innerhalb eines Rahmens bewegt.

Zu den ausgedehnten Analysen des Verfassers wären klangliche Beispiele sehr nützlich, um dem Leser ein vollständiges Bild der Trommelmusik Nordwestnigerias zu geben.

Habib Hassan Touma, Berlin

URSULA KIRKENDALE: *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Graz-Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1966. 406 S., zahlreiche Notenbeisp., 9 Taf. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Bd. 6.)

„Antonio Caldara wurde nicht erst in Wien, sondern schon vor 1716 in Italien als Komponist weithin gefeiert. In der Musikgeschichte der Städte Venedig, Mantua und Rom und neben Corelli und Alessandro Scarlatti muß er seinen hervorragenden Platz zurückerhalten. Die Wiener Tätigkeit (als Vizekapellmeister neben J. J. Fux) war nur die Krönung einer langen glanzvollen Laufbahn.“ So faßt die Autorin selbst das Ergebnis ihrer hier vorgelegten Arbeit zusammen (S. 347) und umreißt gleichzeitig ein Ziel, dem sie sich u. a. verschrieben hat. Zwar war nie ganz einsichtig gewesen, daß ein Unbekannter oder Neuling plötzlich und voraussetzungslos am Wiener Hof zu Würde und Ansehen gekommen sein sollte, daß dieser erst in späten Jahren, dafür aber gleich mit meisterhaften Kompositionen hervorgetreten wäre, oder daß man den (bislang sowieso weitgehend unbekanntem) italienischen Werken mit Recht bloß ein Vorläufertum zuschob. Tatsächlich aber erweist sich der Problembereich als derart vielschichtig, daß nach den Versuchen der Adler-Schule (Dissertationen von F. v. Kraus 1894, L. Posthorn 1920, H. Vogl und A. Gmeyner 1927), die nicht zuletzt am zu einseitigen Wiener Gesichtspunkt oder Quellenmaterial gescheitert waren, nur eine neuerliche systematische Inangriffnahme Erfolg versprach. (Mit den Triosonaten beschäftigte sich 1960 die amerikanische Diss. M. Barnes.) Ein erster, ansehnlicher Teil liegt nunmehr seit über sechs Jahren vor. Er umfaßt eine ziemlich lückenlose Biographie (S. 21-102), eine Bibliographie sämtlicher (S. 103-144) und eine Untersuchung der vor seinem Wiener Amtsantritt komponierten Oratorien Caldaras (S. 145-317). Auf breitem allgemein-, kunst- und kulturhistorischem Hintergrund und unter Heranziehung des erreichbaren Vergleichsmaterials (ein Zug, der gelegentlich sogar etwas überbetont erscheint) wird diese Hauptgattung der Zeit seit langem wieder einmal in den Mittelpunkt des Interesses gerückt und in vielen Belangen unser Wissen und Verständnis bereichert. „Caldara erscheint als der radikalste der Komponisten, die das Oratorium zur Oper machen. Fast alle Mittel in diesen Werken lassen sich auf Operntopoi zurückführen und von hierher mit szenenbildlicher Deutlichkeit verstehen.“ (Ohne daß daraus auf szenische Aufführung geschlossen werden kann. Aller Wahrschein-

lichkeit nach) „aus Legrenzis Schule hervorgegangen, übernimmt Caldara das reiche dramatische Rüstzeug der Venezianer, das von Monteverdi an erarbeitet worden war. Giovanni Battista Bononcini aus Modena ist für das Frühwerk vielfach Vorbild, aber auch Konkurrent, dessen formal gerundetem, undramatischerem Stil der in schroffen Gegensätzen ausführende, dramatische venezianische gegenübergestellt wird. In zwei Jahrzehnten machen Caldaras Oratorien den Stilwandel zur Frühgalanterie durch. Diese ist nicht erst Schöpfung der „Neapolitaner“; auch deren Schulhaupt Alessandro Scarlatti ist Caldara im galanten Stil nicht voraus“ (S. 347). Dies bedeutet eine nicht unwesentliche Veränderung des üblichen Caldara- wie des allgemeinen Musikgeschichtsbildes. Und tatsächlich wird in dieser Arbeit keineswegs nur gezeigt, wie Caldara durch seine Bekanntheit von Barcelona her zum „Lieblingskomponisten Karls VI.“ oder zum „italienischen Händel“ (S. 14) wurde. Vielmehr, wie ihn sein persönlich-künstlerischer Weg von einem „spätvenezianischen dramatischen Prachtstil“ (S. 180) über einen „venezianisch-frühgalanten Mischstil in Rom“ (S. 257) zu einem weitgehend „geglätteten frühgalanten Stil in Rom“ (S. 277) führte, zu einem Ziel, das nach Kirkendale (S. 318) dem Venezianer (in des Wortes mehrfacher Bedeutung) eigentlich nur wenig entsprach; ja derart wenig entsprach, daß er deshalb (man wäre versucht zu sagen: in einer „Strauss-schen Wende“) die Wiener Hofstelle anstrebte. Dem Leser will dies zunächst nicht so ganz vereinbar erscheinen mit dem, was vorher (S. 94-102) über seine Persönlichkeit gesagt wurde. Hier mögen aber die Einsichten der Autorin tiefer sein, als der Darstellung unmittelbar zu entnehmen ist. (Auch steht zu hoffen, daß dem in der Einleitung angekündigten vollständigen Werkverzeichnis auch noch die entsprechenden Stiluntersuchungen folgen werden, die dies noch weiter belegen.) Fest steht: daß das Jahr 1716 „in Caldaras Oratorien schaffen einen tiefen Einschnitt“ bedeutet und die später komponierten Werke sich scharf von den hier besprochenen abheben; ebenso, daß Caldaras Wiener Stil (auf den naturgemäß hier S. 317f. nur ein Ausblick gewährt ist) weitgehend auf einer bewußten Unterwerfung unter den sog. „Wiener Hofstil“ beruht und daß diese

Tatsache nicht nur Anpassungsfähigkeit des Komponisten erheischte, sondern Affinität zu jenem voraussetzte – Belange, die bereits im hier untersuchten Material deutlich werden; schließlich, daß dieser Wiener „Hofstil“ der Zeit nicht ein unbestimmter „Durchschnitt des Schaffens der Ziani, Fux usw.“ ist, sondern weitgehend „auf die persönlichen Stilforderungen Kaiser Karls VI.“ (S. 318) bzw. allgemein auf Erfordernisse des Kaisertums zurückgehen dürften. In diesem Zusammenhang berührt sich also Kirkendale mit F. W. Riedels „Reichsstil“ (Kgr.-Ber. Kassel 1962). Zu weiteren Fragen kündigt die Autorin mehrmals weiterführende Detailuntersuchungen an. Auch dadurch wird ihr wohl tuend weiter Gesichtskreis und die konsequente (gelegentlich auch nicht alltägliche) Arbeitsweise sichtbar.

Obwohl ein Vergleich mit dem maschinenschriftlichen Original weder möglich, noch der etwaige Anteil der Redaktion gefragt war, sei zur allgemeinen Beurteilung des vorliegenden Buches noch darauf hingewiesen, daß es sich um die Druckfassung einer Dissertation handelt. Neben der Autorin sind also auch die akademischen Lehrer wie der Herausgeber entsprechend zu beglückwünschen. Ebenso ist die (mit Ausnahme des etwas zu „barocken“ Schutzumschlages) gefällige Ausstattung und der praktisch fehlerfreie Druck festzuhalten.

In jedem Sinne also ein interessantes, ein gutes Buch, das nicht nur manche Lücke in der musikhistorischen Forschung schließt, sondern (selten genug!) im Leser den Wunsch erzeugt, die Autorin möge auch Gelegenheit und Kraft zum noch ausstehenden zweiten oder gar dritten Teil finden. Das durchwegs positive Echo zum vorliegenden von seiten sämtlicher Rezensenten sollte sie dazu ermutigen!

Nur nebenbei sei auch auf die kürzlich erschienene italienische Übersetzung des biographischen Teils des vorliegenden Buches hingewiesen, in die zwar auch einzelne neue Resultate und kleinere Berichtigungen eingearbeitet sind, die aber bedauerlicherweise mehrfach vom Druckfehlerteufel heimgesucht wurde: Ursula KIRKENDALE, *Antonio Caldara: La vita*, in: Chigiana, Rassegna annuale di studi musicologici Voll. XXVI-XXVII N.S. 6-7, 1971, S. 223-346.

Rudolf Flotzinger, Graz

ROLAND WÜRTZ: *Ignaz Fränzl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 114 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 12.)*

In den letzten Jahren sind eine Reihe von Untersuchungen erschienen, die die Entstehung des Wiener Klassischen Stils wesentlich aufhellten. Dabei wird die Bedeutung der sog. „Mannheimer Schule“ nicht mehr ganz als so dominierend angesehen wie zu der Zeit von Hugo Riemann.

Nach wie vor fehlen jedoch gründliche Monographien über die Musiker des Mannheimer Orchesters der kurpfälzischen Periode.

Hier hat Roland Würtz in seiner gründlichen Studie über den Konzertmeister Ignaz Fränzl (4. 6. 1736 - 3. 9. 1811) eine Lücke geschlossen, zumal der Verfasser nur selten der Gefahr einer „Über-Identifikation“ mit seinem Helden erlag, sondern die musikhistorischen Proportionen wohl zu wahren verstand.

Die Monographie besteht aus einem ausführlichen biographischen Teil und einer detaillierten Betrachtung des Gesamt-Werkes, das aus 7 Violinkonzerten, 5 Sinfonien, 4 Quartetten für Flöte mit Streichern, 6 Streich-Trios, 1 Messe und etwa 10 verschollenen Werken besteht. Beide Teile werden durch je einen Anhang am Schluß des Buches ergänzt durch einen thematischen Katalog und eine Familientafel.

Die Fülle der biographischen Fakten ist quellenmäßig gut belegt, aber etwas unübersichtlich angeordnet, so daß sie nicht sofort ohne Zeitverlust greifbar ist.

In der Werkbetrachtung verläßt sich der Verfasser bei Stilvergleichen von Fränzl mit Toeschi und Franz Xaver Richter ganz auf die Sekundärliteratur. Wenn z. B. Robert Münster nichts darüber aussagt, ob Toeschi in vollständigen Reprisen moduliert, so hätte sich das wohl nachprüfen lassen. Schade, daß der Verfasser nicht auch einen Stilvergleich mit Carl Stamitz durchgeführt hat, zumal ja Fränzl zu den Musikern gehörte, die ihren Stil den Pariser Bedürfnissen anpaßten. Die ungedruckte Dissertation Fritz Kaiser's (*Carl Stamitz. Biographische Beiträge, das symphonische Werk, thematischer Katalog der Orchesterwerke*, Marburg 1962), die dem Verfasser entgangen zu sein scheint, bietet hierzu viel Material.

Der thematische Katalog ist mit Sachkenntnis und Gründlichkeit zusammengestellt. Daß der Verfasser nur die Inzips der ersten Sätze bringt, ist sehr zu bedauern. Für die Identifizierung fragmentarisch überlieferter Quellen kann die vollständige Angabe aller Inzips entscheidend sein, da doch häufig die Folge der Sätze noch keineswegs so feststand, wie wir heute gemeinhin annehmen; in frühen Sterkel-Drucken z. B. differieren oft Mittel- und Schlußsätze in den verschiedenen Ausgaben, häufig finden wir auch von Verlegern zusammengestellte Potpourris.

Der Breitkopf-Katalog Suppl. VIII nennt „*VI Trii da Fraenzel, Opera II, Parigi*“, wozu der Verfasser folgendes bemerkt (S. 104): „*Da diese Trios an keiner anderen Stelle nachgewiesen werden konnten und die Opuszahl II bei den sechs Trios Werkverzeichnis Nr. 17 ff vorkommt, da sich außerdem diese Trios großer Beliebtheit erfreuten, ist anzunehmen, daß man hier aus merkantilen Gesichtspunkten fremde Trios dem Namen Fränzl und der Opuszahl II unterschob.*“ Diesen Schluß vermag der Rezensent nicht zu teilen: Es wurden sehr häufig verschiedene Werke unter derselben Opuszahl von verschiedenen Verlegern veröffentlicht, und der Breitkopf-Katalog gilt im ganzen als zuverlässige Quelle. Schließlich sei die Bemerkung gestattet: War Fränzl wirklich ein so bedeutender Komponist, daß es sich für einen Verleger finanziell lohnte, ihm fremde Werke zu unterschieben?

Von diesen kleinen Einwänden abgesehen war diese Publikation notwendig und verdienstvoll. Roderich Fuhrmann, Bremen

JOHANNES BRAHMS: *Ihr habt nun Traurigkeit. 5. Satz aus dem „Deutschen Requiem“. Faksimile der ersten Niederschrift mit Einleitung von Franz GRASBERGER. Tutzing: Hans Schneider 1968. 10 S. Text, (8) S. Faks.*

Mit dieser vorbildlich ausgestatteten Faksimile-Ausgabe wird eine wesentliche Quelle zum *Deutschen Requiem* (op. 45) von Brahms erstmals im Druck vorgelegt. Bekanntlich hat dieses Werk eine lange und komplizierte Entstehungsgeschichte erlebt, die noch nicht in allen Einzelheiten geklärt werden konnte. Nicht nur die äußeren Lebensumstände des Meisters, die ihn zu dem Plan einer solchen Komposition führten,

lassen sich eindeutig belegen, sondern auch die Werkgeschichte selbst ist in ihrer chronologischen Abfolge nicht lückenlos nachzuweisen. Die Aufführung des Werkes am 10. April 1868 in Bremen unter Brahms' Leitung fand noch ohne den hier wiedergegebenen V. Satz statt, während die Sätze I-III in Wien am 1. Dezember 1867 unter Johann Herbeck erstmals erklangen und das vollständige 7-sätziges Werk am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus unter Carl Reinecke zum ersten Mal aufgeführt wurde.

Bei der im Faksimile vorgelegten Handschrift, die die Überschrift *N = 5 „Ihr habt nun Traurigkeit“* trägt, handelt es sich um den Klavierauszug des Satzes, der, mit Instrumentationsangaben versehen, vom Komponisten als Particell benutzt wurde. Die Handschrift, die den Eindruck einer flüssig niedergeschriebenen, kaum Schreibversehen aufweisenden Reinschrift macht, umfaßt sieben beschriebene Seiten 14-zeiligen Notenpapiers in Querformat. Es scheint sich hierbei um die erste Niederschrift zu handeln, nach der Brahms die Instrumentation des Satzes vorgenommen hat. Sie diente gleichzeitig als Vorlage für den Druck des Klavierauszuges. Sowohl hinsichtlich der Partitur wie auch im Vergleich mit dem beim Verlag J. Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur, erschienenen Klavierauszug (Platten-Nr. 593) zeigen sich Differenzen, so in der dynamischen Bezeichnung und in Instrumentationshinweisen. Das Autograph des vorliegenden Satzes weist am Schluß den Eintrag auf: *„Hamburg/Mai 68.“* Es befand sich in einem von Kopistenhand angefertigten Klavierauszug der übrigen sechs Sätze des Werkes, den Brahms zum Weihnachtsfest 1866 Clara Schumann dediziert hatte. Am 24. Mai 1868 kündigte er das Werk beim Verlag an. Gleichzeitig scheint er die vorliegende Handschrift Clara Schumann übersandt zu haben, deren Empfang sie am 24. Juni 1868 bestätigte.

In seiner Faksimile-Ausgabe unternimmt es Grasberger, in einer ausführlichen Einleitung auf die Entstehungsgeschichte des Werkes, besonders in Hinblick auf den V. (nachkomponierten) Satz, einzugehen. Er vertritt darin die Auffassung, daß es sich bei diesem nicht um einen nach der Vollendung des Werkes nachträglich geschaffenen Satz handele, sondern um einen Satz, der von vornherein im Gesamtplan – schon aus

Gründen der Symmetrie – vorgesehen gewesen sei, aber bis zu seiner Fertigstellung eines längeren Reifeprozesses bedurfte. Eine solche Anschauung, die bisher noch nicht in dieser Entschiedenheit vertreten worden ist, scheint durchaus überzeugend, wenn sie auch nicht – und wohl auch nie – restlos zu belegen ist, da die auf uns gekommenen Quellen und brieflich wie mündlich überlieferte Äußerungen des Komponisten zwar eine derartige Annahme wahrscheinlich machen könnten, aber eben nicht vollkommen zu verbürgen vermögen.

Dieser Deutungsversuch scheint indes eine weitere Bestätigung zu finden in jenem Brief Clara Schumanns vom 24. Juni 1868, der in Grasbergers Ausgabe unerwähnt geblieben ist. Clara Schumann fand *„das Stück wundervoll“*, *„sowohl in der Stimmung, als der kunstvollen Ausführung“* und fährt dann fort: *„Es freut mich, daß es im Requiem nicht fehlt und mir in meinem nicht!“* Dieser Ausspruch könnte durchaus die Vermutung nahe legen, daß Brahms diesen Satz Clara Schumann vielleicht schon früher – etwa im August 1866 in Baden-Baden – in der Entwurf-Fassung vorgespielt hatte, sich jedoch zu jener Zeit noch nicht schlüssig war, in welcher Gestalt er ihn in das Werk aufnehmen sollte. Demnach hätte es erst der Erfahrungen der Bremer Aufführung bedurft, um diesen Satz in der Folgezeit zur endgültigen Reife gelangen zu lassen.

Imogen Fellingner, Berlin

HEINRICH ISAAC: Messen. Erstaussgabe. Aus dem Nachlaß von Herbert Birtner hrsg., revidiert und ergänzt von Martin STAEHELIN. Mainz 1970. XII, 99 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. Band VII.)

Heinrich Isaacs Messen sind bis heute nur zu einem kleinen Teil in Neuausgaben greifbar und jeder, der sich mit ihm oder seiner Zeit befaßt, muß diese Lücke empfinden. Sie wird nun durch die auf drei Bände veranschlagte Kollektion in den Musikalischen Denkmälern zwar nicht ganz geschlossen, aber doch weitgehend aufgefüllt. Die Auswahl ist im Hinblick auf das bereits Veröffentlichte getroffen und bemüht sich, sowohl alle Arten von Messen als auch deren Ausprä-

gungen in verschiedener Stimmenzahl zu berücksichtigen. Der vorliegende erste Band enthält Alternativ-Kompositionen: vier Messen de B. Maria V. zu vier, fünf (I und II) und sechs Stimmen sowie ein *Credo a 4*.

Daß wir eine umfangreichere Edition haben entbehren müssen, scheint – so paradox das klingt – an jener vorbereiteten, aber noch nicht für den Druck fertiggestellten Ausgabe gelegen zu haben, die der Nachlaß Herbert Birtners bereithält. Die geheimnisvolle Unklarheit, mit der jener Nachlaß und seine geplante Verwendung umgeben war, hat sicher manchen von einer eingehenderen Beschäftigung mit Isaacs Messen abgehalten. Es ist deshalb zu begrüßen, daß der Herausgeber die Vorgeschichte seiner Publikation sowie Umfang und Inhalt der Birtnerschen Arbeit darstellt. Das legitime Bedürfnis aber, seine genaueren Kenntnisse und Ergänzungen von der Vorlage abzuheben, hat ihn dazu verleitet, immer wieder auf die eigene Leistung hinzuweisen. Bei allem Verständnis für eine sicherlich mühevollen Arbeit des Redigierens und Korrigierens wirkt das befremdlich und um so unnötiger, als der Herausgeber als gründlicher Kenner von Quellen jener Zeit bekannt ist. Die, wie es scheint, mangelnde innere Distanz zu der Birtnerschen Vorlage mag ihren Grund in einer allzu großen Vorsicht haben, mit der der Editor die Gegebenheiten weitgehend zu erhalten bestrebt war. Das äußert sich im emotional getönten, bisweilen umständlichen Ausbreiten von Gedankengängen, wo Ergebnisse genügt hätten. So ist es entbehrlich, Birtners „*Auffassung von Notation und Editions-technik*“ (vgl. *ZfMw* 11, 1928/29, 534-548) neu zu formulieren und dann doch ständig (Anm. 9-21) auf den Aufsatz zu verweisen. Die Ausführlichkeit ist aber nicht nur zeitraubend für den Benutzer, sie geht stellenweise Hand in Hand mit sprachlicher Laxheit und Ungenauigkeit. Beispiele dafür bieten die zahlreichen in Anführungszeichen gesetzten Wörter, bei denen dem Leser quasi suggeriert wird, er werde das Gemeinte schon verstehen (z. B. Anm. 37). Auch im Revisionsbericht (S. 91 ff.) wird trotz des Untertitels – „*Quellenbewertung, Filiation, Vorlage*“ – nicht deutlich genug herausgestellt und begründet, in welchem Verhältnis die Quellen zueinander stehen oder, wenn sich das nicht ermitteln läßt, warum nicht.

Bei der *Missa 4 vocum* z. B. heißt es: „*Die nur zwei erhaltenen Quellen erlauben es*

nicht, das Verhältnis der Überlieferung umfassend abzuklären.“ So unklar, wie dieser Satz vermuten läßt, ist die Überlieferung nicht: die Handschrift München 47 ist jünger, kann also nicht Vorlage für Wien 18745 gewesen sein. Zwei Fehler der Quelle Wien (*Gloria*: D 64, 3-65 und *Sanctus*: B 35,1 ff.) waren eventuell beim Kopieren zu verbessern, so daß die Abhängigkeit der Münchner Handschrift von der Wiener nicht auszuschließen ist. Die Lesarten im *Kyrie* (B 26,1) sind beide satztechnisch möglich; sie lassen daher keine strenge Filiation zu, deuten aber zusammen mit den genannten Fehlern der Wiener Quelle eher auf Unabhängigkeit der beiden Handschriften. (Beide Lesarten sind übrigens dem „a“ des Notenteils vorzuziehen, das mit dem „b“ des Diskants kollidiert.) Auch bei dem *Ordinarium 6 vocum* hätte man sich eine Filiation oder eine Darlegung ihrer Unmöglichkeit gewünscht, zumindest aber den Hinweis, daß das sechsstimmige *Gloria* aus dem vierstimmigen entstanden ist; alle übrigen sechsstimmigen Partes sind dagegen als solche konzipiert und lassen keine Reduktion auf vier Stimmen zu.

Im Notenteil hat der Herausgeber mit guten Gründen darauf verzichtet, die Textierung um jeden Preis zu vervollständigen, und hat nur offensichtliche Lücken aufgefüllt. Das Druckbild könnte wahrscheinlich durch eine geringfügige Modifikation noch an Übersichtlichkeit gewinnen: soll eine Silbe über Pausen hinweg weiter gesungen werden, so scheint es günstiger, die Silbentrennungsstriche bzw. den Verlängerungsstrich während der Pausen aussetzen zu lassen und erst bei den nächsten zu singenden Noten wieder anzubringen (z. B. S. 17 in allen Stimmen: „*Chri- -ste—*“). Auch sollte der Verlängerungsstrich in keine Mensur hineinreichen, die zu einer neuen Silbe gehört (S. 22, Mensur 26/27 und 29/30: „*adoramus Te—*“). Es dürfte deutlich geworden sein, daß man sich die Ausgabe vor allem im Textteil klarer und konzentrierter wünschen muß. Dennoch überwiegt die positive Empfindung, daß Messen eines Meisters vom Range Isaacs nun endlich in größerem Umfange zugänglich werden.

Martin Just, Würzburg

JOSEPH HAYDN: *Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln. Reihe I. Band 6: Sinfonien 1767-1772. Hrsg. von C.-G. Stellan MÖRNER. München-Duisburg: G.*

Henle Verlag 1966. X, 153 S. Dazu: *Kritischer Bericht*, *ibidem* 1969. 49 S. Reihe I. Band 7: *Sinfonien 1773 und 1774*. Hrsg. von Wolfgang STOCKMEIER, *ibidem* 1966. VIII, 152 S. Dazu: *Kritischer Bericht*, *ibidem* 1967. 36 S. Reihe I. Band 8: *Sinfonien um 1775/76*. Hrsg. von Wolfgang STOCKMEIER in Verbindung mit Sonja GERLACH, *ibidem* 1970. VIII, 247 S. Dazu: *Kritischer Bericht*, *ibidem* 1970. 59 S.

Die Bände 6 und 7 vereinen sämtliche Sinfonien Haydns aus den Jahren 1767-1774, die in datierten autographen Partituren überliefert sind. Ihre chronologische Anordnung verursacht in Band 6 eine Umstellung gegenüber der traditionellen Numerierung: Nr. 35 (1. Dez. 1767), 49 (1768 *La Passione*), 42 (1771) und 45-47 (1772, darunter Nr. 45 die *Abschiedssinfonie*). Band 7 enthält die Sinfonien Nr. 50 (1773) und 54-57 (1774, darunter Nr. 55 *Der Schulmeister*). Die undatierten, nicht in Autographen überlieferten Sinfonien aus der gleichen Zeit sollen in Band 5 erscheinen.

Bei der Bewertung der Quellen, diesem entscheidenden Teil des Kritischen Berichts, gehen die Herausgeber der beiden Bände nach unterschiedlichen Prinzipien vor. Stellan Mörner stellt dem Haydnschen Autographen, der Hauptquelle A, eine Nebenquelle B gegenüber, wenn es sich bei dieser um eine authentische Kopie handelt. Existiert jedoch keine solche Abschrift, so zieht er zwei Nebenquellen B und C hinzu. Wolfgang Stockmeier, in Band 7, begnügt sich mit jeweils nur einer Nebenquelle, auch wenn diese nicht authentisch ist. Der methodisch besser abgesicherte Schwede läßt als Prinzipien der Quellenbewertung Autographentreue und größtmögliche Unabhängigkeit zweier Nebenquellen voneinander gelten, während für Stockmeier der musikalische Inhalt sowie Herkunft und Entstehungszeit die ausschlaggebenden Kriterien sind.

Stellan Mörner begründet seine Entscheidungen meist in einer Weise, daß sie der Leser nachvollziehen kann. Doch nicht immer: in einem Satz wie „*Uns schien die Prager Clam-Gallas-Abschrift (Quelle B) die vertrauenswürdigste zu sein*“ ist das nicht der Fall. Stockmeier begründet in Band 7 seine Entscheidungen ebenfalls nicht immer hinreichend und läßt noch weniger Ansätze zu einer Filiation der Quellen erkennen.

Doch können solche Unsicherheiten bei der günstigen Quellenlage nur von untergeordneter Bedeutung sein: die Authentizität des Notentextes ist durch die Haydnschen Autographe weitgehend gesichert. Würden sie fehlen, wie dies bei vier der fünf Sinfonien in Band 8 der Fall ist, dann wäre eine ausbleibende Recensio der Quellen folgenswer. Wie erfreulich nun, daß gerade der Kritische Bericht zu diesem Band schlechthin vorbildlich zu nennen ist. Nur die Sinfonie Nr. 61 ist in Haydns autographen Partitur, mit 1776 datiert, überliefert; ihr konnte eine authentische Nebenquelle gegenübergestellt werden. Die Sinfonien Nr. 66-69 werden nach der Studie *Die chronologische Ordnung von Haydns Sinfonien zwischen 1774 und 1782* (in: *Haydn-Studien* II/1) der Mitherausgeberin Sonja Gerlach geordnet. Sie datiert die Sinfonien Nr. 66-69 wie folgt: Nr. 68 (1774/75), Nr. 67, 69 und 66 (1775/76, darunter Nr. 69 *Laudon*). Die Abhängigkeit der Quellen ist einleuchtend dargestellt, die Aussagen darüber sind ausführlich und fundiert. Als Bewertungsprinzipien wählt nun Stockmeier diejenigen des 6. Bandes. Erwähnenswert sind Beschreibung und Bewertung der Quellen bei der Hauptfassung der Sinfonie Nr. 68. Hier wird deutlich, was die auf den Prinzipien der klassischen Philologie aufbauende musikalische Quellenkritik zu leisten vermag. Stockmeier ordnet die 13 Quellen, die sämtlich nicht authentisch sind, in einem Stemma so an, daß er einen korrigierten und unkorrigierten Zweig der Überlieferung unterscheidet; aus jedem Zweig wählt er je eine Haupt- und Nebenquelle und begründet seine Wahl. Zur Kurzfassung der gleichen Sinfonie, die am Schluß des Bandes abgedruckt ist, wird, weil es an anderen Quellen mangelt, als Nebenquelle ein Frühdruck von Le Menu et Boyer, Paris 1780, herangezogen, während sonst die Frühdrucke in der Haydn-Überlieferung so gut wie keine Rolle spielen. Über den üblichen Inhalt der Kritischen Berichte zu den Bänden der Haydn-Gesamtausgabe hinaus bietet Stockmeier in diesem Kritischen Bericht noch sehr viel Wissenswertes. So nimmt er Stellung zur kritischen Ausgabe der entsprechenden Sinfonien durch H. C. Robbins Landon, bespricht Haydns eigene Korrekturen im Autograph der Sinfonie Nr. 61, kommentiert die Details der Notationsweise, also etwa die Balkenführung, die Staccato-Notierung, die Tutti-Bezeichnung

im Baß. Das Lesartenverzeichnis ist nach Sachgruppen gegliedert: Bindebögen, Staccatozeichen, Haltebögen, dynamische Zeichen, Rhythmus, Ornamente. So bleibt eine fragwürdige Lesart nicht vereinzelt stehen, sondern kann leicht in Beziehung zu parallelen Lesarten gebracht und so erst sinnvoll beurteilt werden.

Es ist eine Eigenheit der Haydn-Ausgabe, daß sie, um den Kritischen Bericht zu entlasten, auf Kosten von Übersichtlichkeit und Klarheit des Druckbildes, möglichst viel Informationen in den Notentext aufnimmt. Dies geschieht mittels einer Fülle diakritischer Zeichen, eines Systems von eckigen, runden und spitzen Klammern. Man stellt sich, angesichts deren verwirrender Abundanz, die Frage, ob man den praktischen Musiker durch Informationen nervös machen darf, die allenfalls den Paläographen interessieren können. Hält man Eigenheiten der Quelle, die nur allzu häufig den Charakter des Zufälligen haben (wie etwa Staccatokeile im Presto), für mitteilenswert, dann gehören sie zweifellos in den Kritischen Bericht.

Hierzu ein Beispiel von beliebig vielen: im 16. Takt des *Un poco adagio* der G-dur-Sinfonie (Nr. 47, Bd. 6, 134) sind zweifellos jeweils zwei Achtel unter einem Artikulationsbogen beabsichtigt. Indessen sieht der Musiker in keiner der sechs Stimmen diesen Sachverhalt ungetrübt und dazu in jeder Stimme verschieden dargestellt. — Man sollte sich in diesem Zusammenhang wirklich erneut überlegen, inwieweit bei den heutigen photographischen Reproduktionsmöglichkeiten die präzise diplomatische Konservierung des originalen Notentextes noch als vorrangige Tugend einer kritischen Ausgabe betrachtet werden sollte, oder ob nicht eher eine Übertragung der Intentionen der Quelle in eine heute unmittelbar lesbare, einheitliche Edition wünschbar wäre, die vom Herausgeber Entscheidungen verlangte, die seine Verantwortlichkeit als Wissenschaftler in stärkerem Maße fordern würde als dies beim diplomatischen, mehr mechanischen Verfahren der Fall ist.

Sieht der Benutzer davon ab, daß zuviel von dem, was in den Kritischen Bericht gehört, im Notentext Eingang gefunden hat, so wird er bald bemerken, daß es sich bei allen drei Bänden um vorzüglich edierte Ausgaben handelt. Die Quellen erweisen sich als rekonstruierbar; der Notentext ist zuverlässig und

korrekt, Anordnung und Aufteilung der Noten sind übersichtlich, der Notenstich vortrefflich. Wollte man Kritisches anmerken, dann kann es sich allenfalls um Kleinigkeiten handeln. So berücksichtigt Stellan Mörner im 6. Band, mehr als die Herausgeber der beiden anderen Bände, die Notierungsweise der Originalpartituren, eine Tatsache, die zuweilen präventiv wirkt. Es handelt sich dabei um zufällige Eigenwilligkeiten der Autographe, die zu stark berücksichtigt werden, wie etwa, wenn der Herausgeber einer flüchtig hingeworfenen Artikulationsbezeichnung auch dort noch folgt, wo die Bögen weder den spieltechnischen Möglichkeiten entsprechen noch der musikalischen Logik folgen (Bsp.: V. I u. II in T. 25 ff. des Adagios der f-moll-Sinfonie, Nr. 49, Bd. 6, 25). Eine erneute Bezeichnung der Stimmen inmitten eines Satzes, wie im 77. Takt des Adagios der *Abschiedssinfonie* (Nr. 45, Bd. 6, 85), kann nur Verwirrung stiften, denn als Information genommen, kann sie doch nur besagen, daß bisher offensichtlich andere Instrumente gespielt haben, was aber nicht der Fall ist. Auch sollte man den Haydn-Spieler nicht mit notationstechnischen Relikten konfrontieren, wie den Breven im 94. Takt des Finales der G-dur-Sinfonie (Nr. 47, Bd. 6, 147).

Auch Band 7 folgt in wenigen Details allzusehr den Quellen. So ist es z. B. unverständlich, weshalb im Finale der C-dur-Sinfonie (Nr. 56, Bd. 7, 119) die beiden c^3 der V.I in Takt 52 nicht mit Auflösungszeichen versehen sind, wo doch das cis^2 der V.II noch in denselben Takt hereinklingt, wenn dann, zwei Takte später, das Auflösungszeichen erscheint, nachdem alle Gefahr gebannt ist; in beiden Fällen wären freilich nach heutiger Notation Auflösungszeichen überflüssig gewesen.

Ob es mit der crescendo-Vorschrift im 66. Takt des Adagios der D-dur-Sinfonie (Nr. 57, Bd. 7, 141) seine Richtigkeit hat, sei in Frage gestellt. Ergibt hier die dynamische Vorschrift, die über die Fermate hinausreicht, einen musikalischen Sinn, oder handelt es sich um eine in der Handschrift erklärbare Zufälligkeit der Quelle, die erst, ins Druckbild übertragen, mißverständlich wird? Immerhin könnte es sich um eine überraschende Pointe in einem auch sonst so geistreichen Variationen-Satz handeln: nach einer metrischen Dehnung erwartet man einen kadenzartigen Einschub, anstelle dessen tritt, unerwartet

und leise, die Schlußbildung ein, auf die man zuvor vergeblich gewartet hat. Eine solche Absicht könnte die dynamische Irregularität erklären!

Freilich wiegen die genannten – und nicht genannten – fraglichen Stellen gering in einem Notentext, dessen sonstige Qualität auf der Hand liegt. Die Gestaltungsprinzipien der Ausgaben, die in jedem Notenband mitgeteilt werden, erweisen sich als überlegt und den Gebrauch erleichternd. Dazu gehört etwa die Tatsache, daß die Partituranordnung den heutigen Gepflogenheiten folgt. Im Kritischen Bericht ist die davon unterschiedliche originale Partituranordnung nachzusehen, die bei Haydn, der der deutschen barocken Anordnung folgt, dann später eine besondere Entwicklung durchgemacht hat.

Das Joseph Haydn-Institut unter der Leitung von Georg Feder darf mit Genugtuung auf die Publikation der 16 Sinfonien aus Haydns früherer Zeit als Kapellmeister in Esterháza blicken, einer Zeit, in der Haydn der Durchbruch zu seinen vollen kompositorischen Fähigkeiten gelungen ist. Die neue chronologische Anordnung der Sinfonien macht diesen Durchbruch nachvollziehbar.

Siegfried Schmalzriedt, Tübingen

ANDREA GABRIELI: Ten Madrigals for mixed voices. Edited by Denis ARNOLD. London: Oxford University Press 1970. 79 S.

Als Lehrer, als Organist, als Motettenkomponist hat Andrea Gabrieli seinen Rang in der Musikgeschichte. Daß er auch zur Gattung des Madrigals wichtige Beiträge geleistet hat, dokumentiert Denis Arnold in einer vorzüglichen Auswahl. Vom drei- und vierstimmigen Canzonettentypus (Wiederholung der ersten Musik-Zeile, Gliederung durch Pausen) über den vier- und fünfstimmigen Madrigalsatz führt seine Edition zur achtstimmigen Prunk-Komposition, die in ihrer musikalischen Anlage von einer Fest-Motette nicht zu unterscheiden ist. Viele Einzelheiten können dem vorgelegten Material entnommen werden. Hier sei nur hingewiesen auf die Verbreiterung der Klangflächen bei zunehmender Stimmenzahl, auf die verschiedene Anwendung von dissonierenden Klauseln und auf die zunehmende Verschränkung der Kompositionsabschnitte.

Uneingeschränkte Zustimmung verdient die Technik der Edition. Auf Verkleinerung

der Notenwerte und Transposition wird ausdrücklich verzichtet, dadurch bleibt das Partiturbild übersichtlich und unverfälscht. Die hinzugefügten Akzidentien sind für die heutige Praxis unerlässlich, ein Klavierauszug und die wörtliche Übersetzung der Texte (jeweils am Fuße der ersten Seite!) gehören zum usus englischer und amerikanischer Editionen. Die Taktstriche sind ebenfalls nützlich, ihre schematische Anwendung birgt allerdings die Gefahr, daß rhythmische Freiheiten verlorengehen oder Akzente verschoben werden. So vor allem in den Takten 71 und 72 sowie 99 und 100 der Nr. 5. In beiden Fällen sind die rhythmischen Gruppen eindeutig zusammengesetzt aus 6/4 und 3/2.

Die Aufzählung der Quellen zeigt, daß wir es mit Einzelstücken aus Sammelwerken der berühmtesten venezianischen Drucker zu tun haben. Daß sie in einer mit wissenschaftlicher Sorgfalt hergestellten, für die Praxis handlichen Edition vorgelegt wurden, ist das hochzuwertende Verdienst des Herausgebers.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

ANTON REJCHA: Ausgewählte Klavierwerke. Nach den Erstausgaben hrsg. von Dana ZAHN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 103 S.

J. Bužga sagt (MGG Bd. XI), daß Rejcha „zwischen Wiener Klassik und der Romantik, zwischen tschechischen, französischen und deutschen Elementen eine bemerkenswert selbständige Stellung“ einnehme. Wenn mir in den hier vorgelegten Werken die deutschen zu überwiegen scheinen, so ist das aus dem Lebensweg des jungen Rejcha erklärlich. 1770 in Prag geboren, kam er 1781 zu dem als Cellist in der Wallersteinschen Hofkapelle tätigen Onkel Joseph und mit ihm 1785 in die Kapelle des Bonner Kurfürsten, wo er J. Haydn und Beethoven kennen lernte. 1794 ging er nach Hamburg, von dort 1799 nach Paris und 1801 nach Wien, wo er noch Schüler von Haydn, Albrechtsberger und Salieri war. 1808 kehrte er endgültig nach Paris zurück, wo er hochgeehrt 1836 starb. Die Werke des Bandes stammen wahrscheinlich aus der Wiener Zeit; sie sind in Leipzig bei Breitkopf & Härtel bzw. A. Kühnel erschienen.

Die dreisätzigte Sonate op. 43 erinnert in vielem an J. Haydn so z. B. in der Themenstruktur des ersten Satzes an Haydns C-dur

Sonate (Hob. V. XVI 50). Mit Haydns Sonate hat die Exposition kein 2. Thema. Während aber dieser den ganzen Satz aus dem Thema entwickelt, beginnt Rejcha die Durchführung mit einem kantablen Thema, das auch in der Reprise auftaucht. Das Andantino im 2/4-Takt hat ein volkstümliches Thema mit Tonrepetitionen. Der letzte Satz ist ein frisches Allegro scherzando.

In der *Fantasia* op. 61 sind die Bewegungszeichen von Interesse, die auf eine Bestimmung für Clavichord hindeuten. Die Struktur des einleitenden Adagios – liegende Baßtöne, klopfende Achtelakkorde der Mittelstimme, kantable Diskantmelodie – erinnern an den Adagioteil in Mozarts *Fantasia* KV 397 (383 g). Die *fp* der Baßnoten mit den vorhergehenden Akkordarpeggien entsprechen auch dem Clavichord. Das Adagio ist harmonisch reich ausgestaltet. In der Freiheit der Formung hat die *Fantasia* mit den gleichbenannten Werken von C. Ph. E. Bach und Mozart nichts zu tun.

Das Hauptwerk des Bandes ist *l'art de Varier ou 57 Variations*, op. 57. Als op. 102 schrieb Rejcha später *Etude de Piano ou 57 Variations sur un même thème*. Bedeutete ihm die Zahl 57 etwas Besonderes? Im Grunde gehört das op. 57 schon zu den lehrhaften Werken, denen sich Rejcha nach 1826 fast ausschließlich zuwandte. Das recht uniforme Thema der Bauart

$$2 + 2/ : 2 + 2 + 2 + 2 : /$$

$$a \quad a' \quad b \quad a'' \quad a''$$

gibt die Möglichkeit von Variationen teils sehr virtuoser, teils motivischer, teils polyphoner Art bei fast immer erhaltener Struktur. Größere Variationsgruppen, wie ich sie bei Händel, Mozart, Beethoven und Brahms nachgewiesen habe, finden sich kaum. Der Schluß wird durch eine kurze vierstimmige Fuge und ein Presto mit unisono laufenden Achtelfiguren erreicht. Das Stück erinnert etwas an Fr. Chopins Finalesatz der Sonate op. 35. Die gleiche Absicht der Schlußsteigerung führt zur gleichen Struktur. Charaktervariationen sind nur ein *Marcia funèbre* (31), ein *Minuetto* (40), eine *Gavotte* (52). Auf die böhmischen taktwechselnden Tänze weisen hin Var. 6 mit dem Beginn von 4 C-Takten und folgendem Allegretto im 6/8-Takt; Var. 32 mit der Folge von 3 Takten 6/8 *Un poco allegretto* und 1 Takt 3/4 *Adagio*; Var. 46 mit Wechsel von je 3 6/8-Takten im *Andante* und *Allegretto*. So ist op. 57 tatsächlich eine Art Lehrbuch der

Variierung mit zum Teil recht schwierigen, auch etudenhaften Stücken.

Die Dynamik beschränkt sich auf Angabe der Hauptstärken; *fp* und *fz* sind häufig. Einmal findet sich ein *cresc.*, einmal eine Schwellgabel; beides in op. 61. Bemerkenswert aber sind in op. 57 die Angaben *senza* und *con sordino*, jeweils bei aufeinanderfolgenden Variationen. Hier wäre wohl für heutige Spieler eine Anmerkung nötig gewesen. Die Angaben bedeuten das Gegenteil des heutigen Gebrauchs: *Senza sordino* verlangt das rechte Pedal, ähnlich wie im ersten Satz von Beethovens Sonate op. 27 II. Die Absicht ist bei den langen Baßnoten in Var. 25, den arpeggierenden Baßoktaven in Var. 17, den Baßtrillern in Var. 17 und den Arpeggien in Var. 26 deutlich. In Var. 25 wechseln die Bezeichnungen je nach der Motivik nach 1/2, bzw. 1 1/2 Takten. Hier tritt die „Registerwirkung“ des damaligen Pedalgebrauchs nach der Bezeichnung von H. Grundmann und P. Mies in *Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen* (Bonn, 2. Aufl. 1970) hinzu. Für die lange liegenden Baßnoten und ihre Ausführung läßt sich auf die in der Mitte der Klaviatur gespaltenen rechten Pedale z. B. der damaligen Broadwood-Flügel verweisen, von denen sich einer in Beethovens Besitz befand. Mit dem dritten Pedal der heutigen Steinway-Flügel ist der gewünschte Effekt ohne weiteres erreichbar. Kenntnis vom Klange der Klavierinstrumente aus Rejchas Zeit dürfte trotzdem für eine sinn-gemäße Aufführung des Werkes nützlich sein.

Paul Mies, Köln

VÁCLAV JAN TOMÁŠEK: *Ausgewählte Klavierwerke. Nach den Erstausgaben hrsg. von Dana ZAHN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 127 S.*

Als W. Kahl 1921 in seiner Arbeit *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810* (Archiv für Musikwissenschaft 3) unter anderm auf Werke von Tomášek hinwies, kam das einer Art von Entdeckung gleich. Wenn dieser zu seinen Lebzeiten (1774-1850) besonders in Prag recht bekannt war, so gerieten seine Werke doch bald in Vergessenheit. Tomášek hatte das Gymnasium absolviert und eine zeitlang Jura studiert. Er hat selbst geschildert, wie er zu seinen Klavierstücken kam. „*Endlose*

Variationen sollten den Klavierspieler für die Sonate und Ouvertüren des Orchester für die Symphonie entschädigen. Dieser im Beginn sich verflachende Zeitgeschmack zwang mich, meine Zuflucht zur Poetik zu nehmen. So folgte er Vergils Eklogen als erster in seinen Stücken op. 35 in dem Sinne: „Ich dachte mir ein Hirtenvolk, dessen Lebensweise zwar einfach, das aber den Lebensereignissen ebenso wie alle menschlichen Wesen unterworfen ist“. Die Bezeichnung *Rhapsodie* entnahm er „der Vorzeit mit ihren Rhapsoden . . . wie sie ganze Stellen aus Homer's Iliade deklamieren“. Schließlich entnahm er den Titel *Ditirambe*, ursprünglich Festliedern zu Ehren des Dionysos, der Antike. Wenn diese Titel und die aus ihnen fließende musikalische Gestaltung zwar außermusikalischen Ideen entspringen, so handelt es sich doch nicht um eine Art Programmusik. Deshalb hat Kahl vor allem die *Eklogen* als lyrische Klavierstücke herangezogen. Gewiß sind die *Ditiramben*, noch mehr die *Allegri Capricciosi* in manchem vom eigentlichen Lyrischen weit entfernt. Im Grunde gehören sie zur gleichen Gattung: dem selbständigen Klavierstück, trotz der verschiedenen Namen.

In der vorliegenden Sammlung folgen kurzen wenig bedeutsamen *Variationen über ein bekanntes Thema*, op. 16 drei Werke verschiedener Gattung: die *Six Eglogues* op. 35, die *Tre Ditirambi* op. 65, die *Tre Allegri capricciosi di Bravura* op. 84. In ihrer Reihenfolge stellen sie eine Entwicklung vom Lyrischen zum Konzertmäßigen dar.

Kahl hat schon auf die Einflüsse von Mozart, Beethoven, Spohr in der Chromatik, Weber hingewiesen, ebenso auf die oft gegen-taktige Rhythmik, die Anklänge an tschechische Volksmusik, die häufigen Terz- und Sextfolgen, die Bemühungen um neue klangliche Bildungen. Einige Besonderheiten seien noch angemerkt. Die festen Begriffe, die Tomásek mit seinen Titeln verband, zeigen sich in den verschiedenen Formungen. Die *Eglogues* haben die Form ABA, wobei die Wiederholung des A nicht ausgeschrieben wird. Der Mittelteil ist bei einigen motivisch mit dem Hauptteil verwandt. Die *Ditirambi* sind größer angelegt, zum Teil eine Art freier Rondoform. Seltsam ist, daß bei ihnen die Anfangstakte, welche die Hauptmotive enthalten, aus unsymmetrischen und antithetischen Gruppen bestehen, z. B. op. 65 II:

$$2(2+3) + 2 + 5 + 4$$

$$a \quad b \quad a' \quad b' \quad b''$$

$$f \quad p \quad mf \quad f \quad p$$

Die *Allegri di bravura* sind sicher auch klavierpädagogisch bedingt. Sie haben eine längere langsame Einleitung und einen recht umfangreichen schnellen Teil, dessen erster Abschnitt wiederholt wird. Das Ganze ähnelt einem ersten Sonatensatz. Zu den von Kahl genannten klanglichen Eigentümlichkeiten seien noch die Vorliebe für große Abstände der beiden Klavierhände, auch die Akkordgänge, die manchmal auf Brahms hinweisen, genannt. Die vorgelegten Werke stammen aus den Jahren 1805-1818. Sie sind also für die Klavierinstrumente der damaligen Zeit bestimmt. Tomásek hat sie sehr genau mit dynamischen Zeichen, Tempoangaben, auch Metronomzahlen versehen. Aber kein einziges Mal ist ein Pedalgebrauch angezeigt. Das ist sicher kein Zufall. H. Grundmann und P. Mies haben gezeigt (*Studien zum Klavierspiel Beethovens und seiner Zeitgenossen*, 2. Aufl. 1970), wie sehr der damalige Gebrauch des Pedals an bestimmte Voraussetzungen geknüpft war; wie die heute im Vordergrund stehende Benutzung des Pedals zur Erhöhung der Lautstärke und zur Bindung damals viel geringer war. Zweifellos hängt das mit dem ganz andern Klangcharakter der Instrumente der Beethovenzeit zusammen. Das haben die wiederhergestellten Instrumente Beethovens, der Graf-Flügel in Bonn und der Broadwood-Flügel in Budapest, einwandfrei bewiesen. Man wird trotz der Veränderungen zum heutigen Instrument vor allem bei den *Ditirambi* und *Allegri* das Pedal vorsichtig heranziehen müssen, damit man nicht den Charakter der Werke zu sehr in das Gegenteil verkehrt. In den *Eglogues* ist das Pedal kaum notwendig.

Paul Mies, Köln

Eingegangene Schriften

CARLOS DE AZEVEDO: Baroque Organ-Cases of Portugal. Amsterdam: Frits Knuf 1972. 130 S., 56 Abb. (Bibliotheca Organologica. 50.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Schweigt stille, plaudert nicht. Kaffeeekantate BWV 211, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1971). (X), (26) S. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. 10.)

ADRIANO BANCHIERI: *Vivezze di Flora e Primavera. Cantate Recitate e Concertate con cinque voci nello spinetto, o chittarone (1622). Trascrizione e realizzazione di Elio PIATELLI.* Roma: Edizioni de Santis 1971. VIII, 128 S., 2 Taf. (Capolavori Polifonici del Secolo XVI „Bonaventura Somma“. Vol. XII.)

HANSJAKOB BECKER: *Die Responsorien des Kartäuserbreviers. Untersuchungen zu Urform und Herkunft des Antiphonars der Kartause. Ismaning: Max Hueber Verlag 1971. XLIII, 340 S., 1 Taf. (Münchener Theologische Studien. II. Systematische Abteilung. 39. Band.)*

Schweizer BEITRÄGE zur Musikwissenschaft. Band I. Im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von Kurt von FISCHER, Arnold GEERING, Hans OESCH und Willi SCHUH. Redigiert von Max LÜTOLF. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1972). 160 S., 2 Taf. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. III/1.)

KLAUS BLUM: *Hundert Jahre ein Deutsches Requiem von Johannes Brahms. Entstehung, Uraufführung, Interpretation, Würdigung.* Tutzing: Hans Schneider 1971. 158 S.

JOACHIM BLUME: *Komposition nach der Stilwende. Begriffe und Beispiele.* Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1972). 83 S.

CAREL VAN LEEUWEN BOOMKAMP – JOHN HENRY VAN DER MEER: *The Carel van Leeuwen Boomkamp Collection of Musical Instruments. Descriptive Catalogue.* Amsterdam: Frits Knuf 1971. 190 S.

JOSEPH M. BOONIN: *An Index to the Solo Songs of Robert Franz.* Hackensack N. Y.: Joseph Boonin (1970). VI, 19 S. (Music Indexes and Bibliographies. 4.)

PIERRE BOULEZ: *Werkstatt-Texte. Aus dem Französischen von Josef HÄUSLER.* Frankfurt a. M. – Berlin: Verlag Ullstein GmbH (1972). 286 S.

WERNER BRAUN: *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung.* Köln: Musikverlag Hans Gerig (1972). 155 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. 12.)

ROLF CASPARI: *Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626).* München: Musikverlag Emil Katz bichler 1971. 312 S. (Schriften zur Musik. 13.)

LUIGI DALLAPICCOLA: *Appunti, Incontri, Meditazioni.* Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1970). 191 S.

Claas Douwes Grondig *Onderzoek van de Toonen der Musijk.* With an introduction by Peter WILLIAMS. Reprint of the original edition Franeker 1699. Amsterdam: Frits Knuf 1970. XXIII, (138) S. (Early Music Theory in the Low Countries. II.)

MORITZ FÜRSTENAU: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Fotomechanischer Nachdruck der zweibändigen Originalausgabe Dresden 1861-1862 in einem Band. Mit Nachwort, Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur* hrsg. von Wolfgang REICH. Leipzig: Edition Peters 1971. XIV, 328 S., 1 Taf. und XII, 384 S., 1 Taf. sowie LII S.

JEAN GALLOIS: *Bruckner.* Paris: Éditions du Seuil (1971). 189 S.

MARTIN GECK: *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840. Verzeichnis der Quellen und Aufführungen.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1971). 105 S. (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte. 4.)

Festschrift Arnold GEERING zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik. In Zusammenarbeit mit ehemaligen Schülern des Jubilars hrsg. von Victor RAVIZZA Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1972). 257 S., 19 Taf.

Karl GEIRINGER: *Johann Sebastian Bach.* Unter Mitarbeit von Irene GEIRINGER. München: Verlag C. H. Beck (1971). X, 376 S., 5 Taf.

Das Andernacher Gesangbuch (Köln 1608). Faksimiledruck. Mit einem Nachwort hrsg. von Michael HÄRTING. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1970 [168], XIII S. (Denkmäler Rheinischer Musik. 13.)

ALFREDO GIOVINE: Dante Alderighi. Musicista Tarantino. Bari 1971. 14 S. (Biblioteca dell'archivio delle tradizioni popolari Baresi, ohne Bandzählung.) (Auslieferung: Bärenreiter Antiquariat Kassel.)

ALFREDO GIOVINE: Roberto Moranzoni. Direttore d'orchestra Barese. Bari 1971. 13 S., 4 Taf. (Biblioteca dell'archivio delle tradizioni popolari Baresi, ohne Bandzählung.) (Auslieferung: Bärenreiter Antiquariat Kassel.)

GERNOT GRUBER: Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux. 1. Teil. Nach einem Vortrag gehalten vor der Jahreshauptversammlung der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft am 3. Dezember 1968. Graz: Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 1972. 38 S. (Jahresgabe 1968 der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft.)

ALOIS HÁBA: Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik. Düsseldorf: Im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1971. 125 S., 9 Abb. (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 10.)

BARBARA HASELBACH: Tanzerziehung. Grundlagen und Modelle für Kindergarten, Vor- und Grundschule. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1971). 254 S.

EVERETT HELM: Le compositeur, l'interprète, le public. Une étude d'intercommunication. Florence: Leo S. Olschki 1972. 223 S. (Conseil International de la Musique. 1.)

GEORG R. HILL: A Preliminary Checklist of Research on the Classic Symphony and Concerto to the Time of Beethoven (Excluding Haydn and Mozart). Hackensack N. Y.: Joseph Boonin (1970). VII, 58 S. (Music Indexes and Bibliographies. 2.)

GEORGE R. HILL and MURRAY GOULD in Collaboration with a Research Group of the Department of Music, New York University, under the Direction of Jan LaRue: A Thematic Locator for Mozart's Works as listed in Koehler's Chronologisch-Thematisches Verzeichnis – Sixth Edition. Hackensack N. Y.: Joseph Boonin (1970). VII, 76 S. (Music Indexes and Bibliographies. 1.)

IMOGEN HOLST: Byrd. London: Faber and Faber (1972). 79 S., 6 Taf. (The Great Composers, ohne Bandzählung.)

JOSEPH HOUZIAUX: Un musicien belge méconnu: Gaston Knosp 1874-1942. Drève St. Lambert: L. Houziaux 1970. 285 S., 1 Taf.

MICHEL HUGLO: Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison. Paris: Société Française de Musicologie-Heugel et Cie 1971. 487 S.

FRIEDRICH JAKOB: Der Orgelbau im Kanton Zürich von seinen Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Teil I: Textband. Teil II: Quellenband. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1969) und (1971). 296 S., 32 Taf. und 470 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. II/18.)

JAZZFORSCHUNG / JAZZ RESEARCH. Band 2. Hrsg. von Friedrich KÖRNER und Dieter GLAWISCHNIG. Graz: Universal Edition 1970. 197 S.

KORALJKA KOS: Musikinstrumente im Mittelalterlichen Kroatien. Beitrag zur allgemeinen Organographie der Musikinstrumente und zur mittelalterlichen Musikgeschichte. Zagreb: Musikwissenschaftliches Institut der Musikakademie 1972. 121 S., 80 Abb., 7 Taf.

HEINRICH KOSNICK: Busoni. Gestaltung durch Gestalt. Regensburg: Bosse Verlag 1971. 215 S., 1 Taf.

FESTSKRIFT Jens Peter LARSEN. Studier udgivet af Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet. Redaktion: Nils SCHIØRRING, Henrik GLAHLN, Carsten E. HATTING. København: Wilhelm Hansen Musik-Forlag (1972). 20*, 423 S., 4 Taf.

EBERHARD LIPPOLD: Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1971). 85 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 3.)

BERNHARD LÖSCHHORN: Die Bedeutungsentwicklung von lat. organum bis Isidor von Sevilla. SONDERDRUCK aus: Museum Helveticum. Schweizerische Zeitschrift

für klassische Altertumswissenschaft. 28. Jahrg. 1971. Basel-Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag (1971). S. 193-226.

JAN MAEGAARD: Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold SCHÖNBERG. Band I. Band II. Notenbeilage. Kopenhagen: Wilhelm Hansen Musik-Forlag (1972). 191 S. und 647 S. sowie (II), 103 S., 3 Tabellen.

Musiche Rinascimentali Siciliane. II: Scuola Polifonica Siciliana. Musiche Strumentali Didattiche. Pietro Vinci: Il Primo Libro della Musica a due voci, 1560. Antonio Il Verso: Il Primo Libro della Musica a due voci, 1596. Giovan Battista Cali: Il Primo Libro di Ricercari a due voci, 1605. A cura di Paolo Emilio CARAPEZZA. English translation by John TICKNER. Roma: Edizioni de Santis 1971. LVIII, 166 S., 13 Taf. (Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo, ohne Bandzählung.)

MEINOLF NEUHÄUSER: Theorie und Praxis einer ganzheitlichen Musikerziehung in der Grundschule. Lehrerhandbuch zum Schulwerk: Bunte Zaubernoten. Frankfurt a. M.-Berlin-Bonn-München: Verlag Moritz Diesterweg (1968). 65 S.

EKKEHART NICKEL: Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg. München: Musikverlag Emil Katz-bichler 1971. 496 S. (Schriften zur Musik. 8.)

HEIDE NIXDORFF: Zur Typologie und Geschichte der Rahmentrommeln. Kritische Betrachtung zur traditionellen Instrumenten-terminologie. Berlin: Verlag von Dietrich Reimer (1971). 286 S., 5 Abb., 11 Taf. (Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde. Neue Folge. Beiheft 7.)

JOHN A. PARKINSON: An Index to the Vocal Works of Thomas Augustine Arne and Michael Arne. Detroit: Information Coordinators. Inc. 1972. 82 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 21.)

BERNARDO PASQUINI: Opere per Cembalo e Organo. Vol. I. Revisione e Trascrizione di Hedda ILLY. Roma: Edizioni de Santis 1971. VII, 90 S., 10 Faks.

PETER PETERSEN: Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1971. 244 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 6.)

PROCEEDINGS of the Royal Musical Association. Volume 97 (1970-1971). Edited by Edward OLLESON. [London:] The Royal Musical Association 1971. (VI), 162 S.

Quellenstudien zur Musik. Wolfgang SCHMIEDER zum 70. Geburtstag. In Verbindung mit Georg von DADELSEN hrsg. von Kurt DORFMÜLLER. Frankfurt-London-New York: C. F. Peters (1972). 207 S.

GILBERT REANEY: Guillaume de Machaut. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1971. 76 S. (Oxford Studies of Composers. 9.)

HERMANN RIEDEL: Originalmusik und Musikbearbeitung. Eine Einführung in das Urheberrecht der Musik. Berlin: J. Scheweitzer Verlag (1971). XVI, 259 S.

JEROME ROCHE: Palestrina. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1971. 60 S. (Oxford Studies of Composers. 7.)

HELMUT RÖSNER: Nachdruckverzeichnis des Musikschritztums. Reprints. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1971). 148 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 5.)

ERNST ROHLOFF: Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. Im Faksimile hrsg. nebst Übertragung des Textes und Übersetzung ins Deutsche, dazu Bericht, Literaturschau, Tabellen und Indices. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1972). 216 S.

JOSEF SAAM: Das Bassetthorn, seine Erfindung und Weiterbildung. Mainz: B. Schott's Söhne 1971. 72 S.

DOMENICO SCARLATTI: Sonates. Volume IX: K 408-457. Edition par Kenneth GILBERT. Paris: Heugel & Cie (1972). VII, 193 S. (Le pupitre. 39.)

ARTUR SIMON: Studien zur ägyptischen Volksmusik. Teil I und Teil II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. (VI), 190 S. und 60, (104) S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 1.)

Two Songs for Feste. Come away, death. Words by Shakespeare, music by King Henry VIII. I am gone, Sir. Music: „The Spanish Lady“. Edited by Ian J. BARTLETT. Overthorpe Hall, Banbury, Oxon: The Piers Press (1971). (7) S.

ELVIDIO SURIAN: A Checklist of Writings on 18th Century French and Italian Opera (Excluding Mozart). Hackensack N. Y.: Joseph Boonin (1970). XIV, 121 S. (Music Indexes and Bibliographies. 3.)

RICHARD SCHAAL: Führer durch deutsche Musikbibliotheken. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1971). 163 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 7.)

MARIUS SCHNEIDER: Außereuropäische Folklore und Kunstmusik. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1972). 127 S. (Das Musikwerk. 44.)

ROBERT SCHUMANN: Tagebücher. Band I: 1827-1838. Hrsg. von Georg EISMANN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1971. 564 S., 16 Taf.

JOSEPH ANTON STEFAN: Capricci. Erstausgabe. Nach zeitgenössischen Abschriften hrsg. von Alexander WEINMANN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 62 S.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Texte zur Musik 1963-1970. Band 3. Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. Köln: Verlag M. DuMont (1971). 397 S., 44 Taf.

Igor Strawinsky (1882-1971). PHONOGRAPHIE. Seine Eigeninterpretationen auf Schallplatten und in den europäischen Rundfunkanstalten, zusammen mit einem Verzeichnis der in den deutschen Rundfunkanstalten und im Deutschen Rundfunkarchiv vorhandenen Rundfunkproduktionen und historischen Schallplattenaufnahmen von Strawinsky-Werken hrsg. vom Deutschen Rundfunkarchiv. Frankfurt a. M.: Deutsches Rundfunkarchiv (1972). 216 S.

Die Streichquartette der Wiener Schule. Schoenberg, Berg, Webern. Eine Dokumentation, hrsg. von Ursula von RAUCHHAUPT. München: Verlag Heinrich Ellermann – Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft MBH (1972). 185 S., 8 Abb.

STUDI CORELLIANI. Atti del Primo Congresso Internazionale (Fusignano, 5-8 settembre 1968) sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia a cura di Adriano CAVICCHI, Oscar MISCHIATI, Pierluigi PETROBELLI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1972. 158 S., 2 Taf. (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia. 3.)

IVAN TOURGUÉNEV: Nouvelle Correspondance inédite. Tome I. Textes recueillis, annotés et précédés d'une introduction par Alexandre ZVIGNILSKY. Paris: Librairie des cinq continents 1971. LX, 400 S., XIV (I) Taf.

HERMANN ULLRICH: Die blinde Glasharmonikavirtuosin Mariane Kirchgessner und Wien. Eine Künstlerin der empfindsamen Zeit. Tutzing: Hans Schneider 1971. 76 S., 2 Taf.

EGON VOSS: Studien zur Instrumentation Richard Wagners. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. 343 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 24.)

HANS WERBIK: Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik. Mainz: B. Schott's Söhne (1971). 212 S.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: Originale Gesangs improvisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1972). 171 S. (Das Musikwerk. 41.)

YEARBOOK of the International Folk Music Council. Volume 2. 1970. Alexander L. RINGER, Editor. Urbana-Chicago-London: The Board of Trustees of the University of Illinois (1971). VIII, 179 S.

Mitteilungen

Professor Dr. Wilhelm STAUDER, Frankfurt a. M., feierte am 12. April 1973 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Kurt von FISCHER, Zürich, feierte am 25. April 1973 seinen 60. Geburtstag.

Adolf HOFFMANN, Göttingen, feierte am 1. Juni 1973 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Andreas LIESS, Wien, feierte am 16. Juni 1973 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Walter SALMEN, Kiel, ist die vakante Lehrkanzel für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck durch das österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung angeboten worden.

Professor Dr. Wolfgang SUPPAN, Freiburg i. Br./Mainz, hat einen Ruf auf die Lehrkanzel für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz erhalten.

Dr. Stefan KUNZE, München, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Bern zum Sommersemester 1973 angenommen.

Professor Dr. Sigrid ABEL-STRUTH, Pädagogische Hochschule Westfalen-Lippe, Abteilung Bielefeld, hat einen Ruf an die Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M. auf eine Professur für Musikpädagogik angenommen.

Dr. Reinhard GERLACH, Göttingen, hat einen Ruf auf die vakante Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart erhalten und zum Wintersemester 1973/74 angenommen.

Dr. Hellmut KÜHN, Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin, hat zum Sommersemester 1973 eine ordentliche Professur für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Berlin, übernommen.

Universitäts-Musikdirektor Jürgen JÜRGENS, Hamburg, wurde vom Senat der Freien und Hansestadt Hamburg am 2. März 1973 zum Professor ernannt.

Professor Dr. Francisco Curt LANGE, Direktor des Interamerikanischen Instituts für Musikwissenschaft mit Sitz in Montevideo, Uruguay, wurde zum Mitglied der Staatlichen Akademie der Schönen Künste und des Rats für Studien der Kirchengeschichte Argentiniens ernannt. Dr. Lange nahm seine Forschungen über die Musik-

epoche der Kolonialperiode Brasiliens erneut auf und gründete an der Fundação de Arte de Ouro Preto, Staat Minas Gerais, eine musikwissenschaftliche Abteilung, die demnächst zu einem Institut ausgebaut werden soll. Das Brasilianische Auswärtige Amt lud Dr. Lange ein, die von ihm entdeckten und restaurierten Werke der Mulattenkomponisten des 18. Jahrhunderts in einem Sonderkonzert in Washington D. C. aufzuführen und an nordamerikanischen Universitäten eine Reihe von Vorlesungen zu halten. Diese Werke erhalten in diesem Jahre auch Erstaufführungen in Buenos Aires (Amigos de la Música) und Montevideo (Städtischer Chor- und Symphonisches Orchester). In Buenos Aires werden auch zwei unbekannte Werke von Zipoli und ein Credo von Ignazio Celoniat aufgeführt, die Dr. Lange fand und in moderne Partitur setzte.

In Graz wurde die 4. ordentliche Generalversammlung der Internationalen Gesellschaft für Jazz-Forschung abgehalten. Nach Entgegennahme und Genehmigung des Rechenschaftsberichtes und des Rechnungsabschlusses sowie nach einem Bericht des Präsidenten Professor Dr. Friedrich Körner über die Publikationsreihen der Gesellschaft, wurde der Vorstand neu gewählt. Ihm gehören u. a. an: Professor Dr. Friedrich Körner, Präsident; Professor Dr. Dieter Glawischnig, 1. Vizepräsident; Professor Dr. Hermann Rauhe, 2. Vizepräsident; Franz Kerschbaumer, Generalsekretär und Schriftführer.

In Saint-Germain-en-Laye (11, Rue d'Alsace) ist ein „Centre de Documentation Claude Debussy“ eingerichtet worden. Es soll allen an dem Werk Debussy's Interessierten zur Verfügung stehen und wird eine möglichst vollständige Dokumentation zu Werk und Wirken des Komponisten erstellen (reproductions de manuscrits, ouvrages et articles, disques, iconographies, etc.). Präsident des „Centre“ ist Professor François Lesure, Geschäftsführerin Frau Gallatin Cobb.

Die Beitragsrechnung für 1973 für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung hat Heft 4/1972 beigegeben. Die Mitglieder werden gebeten, die Überweisung bald zu erledigen.