

# Die Musik in Hegels Ästhetik

von Bernhard Billeter, Zürich

In jüngster Zeit haben sich einige Autoren mit Hegels Gedanken über die Musik auseinandergesetzt. Das ist gewiß kein Zufall, sondern steht im Zusammenhang erneuerter Bemühungen in Ost und West um die Philosophie Hegels sowie der neuen Wertschätzung des 19. Jahrhunderts in der Musikwissenschaft. Walter Wiora griff einige Punkte heraus, in denen Hegels Denkbewegung für die heutige Auseinandersetzung um Grundfragen des Hörens fruchtbar werden kann<sup>1</sup>, während Zofia Lissa weniger Hegels Text im einzelnen auslegt, als die von Hegel bevorzugten Kategorien des Ablaufes, des Prozesses daraufhin anwendet, wie ein Hörer eine musikalische Form erfaßt<sup>2</sup>. Ihre drei Prinzipien (der Gleichheit, der Ähnlichkeit und des Gegensatzes) sind sehr allgemein, sie stehen nur in losem Zusammenhang zu Hegel. Auch Carl Dahlhaus<sup>3</sup> greift nur einen Gesichtspunkt bei Hegel heraus, nämlich die Gefahr der Inhaltsleere bei instrumentaler Musik. Es handelt sich dabei aber gerade um eine neuralgische Frage, die ins Zentrum der Problematik hineinführt. Denes Zoltai<sup>4</sup> beschreibt in seiner Geschichte der Ethos- und Affektenlehre eine Tendenz, die weg von den Zahlenspekulationen, der „Musikmathematik“, zu einem gesellschaftlich vermittelten Musikverständnis hinführt. Musik steht dann ausschließlich unter dem Aspekt der Mitteilung. Hegels Musikanschauung läßt sich zwar unschwer in diese Tendenz einfügen. Sein Programm bestehe darin, „*im angeblich naturwüchsigen Kommunikationsmedium der Musik die Tätigkeit der Subjektivität – die Bewegung des ‚Geistes‘ – zu beleben und so die Entfremdung der Musiktheorie von der Musikästhetik zu beheben*“ (234). Aber – wie umsichtig Zoltai auch diese Untersuchung führt – sie trifft keineswegs das Anliegen Hegels.

Den neuesten und gewichtigsten Beitrag hat Adolf Nowak in seinem Buch *Hegels Musikästhetik* geleistet<sup>5</sup>. Nowak erweist sich als umfassender Hegelkenner, der für seine Untersuchungen nicht nur die Stellen über die Musik in Hegels Ästhetikvorlesung, sondern nahezu alle Werke Hegels zu Rate zieht. Seine Interpretation begnügt sich nicht mit dem Aufzeigen von Parallelstellen und Ergänzungen. „*Es gilt vielmehr, die Aussagen des Musik Kapitels nach ihren im m a n e n t notwendigen Voraussetzungen zu befragen . . . Durch solche Erprobung, die nicht philologische Abhängigkeiten konstatiert, sondern Sachproblemen nachgeht, mag sich der Widersinn lösen, von dem das Unternehmen behaftet ist, ein einzelnes, peripheres Gebiet herauszugreifen aus einer Philosophie, deren Maxime ist: ‚Das Wahre ist das*

---

1 W. Wiora, *Einsichten Hegels in das Wesen der Musik*, in: Festschrift Heinrich Bessler, Leipzig 1962, S. 509-519; vgl. auch dessen Artikel *Absolute Musik* in MGG I, Sp. 46-56.

2 Z. Lissa, *Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik*, in: Festschrift für W. Wiora, Kassel usw. 1967, S. 112-119.

3 C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 47 und S. 71 ff.

4 D. Zoltai, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Berlin-Budapest 1970 (ungarische Ausgabe 1966).

5 A. Nowak, *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 25), Dissertation Universität des Saarlandes 1969.

*Ganze*.“<sup>6</sup> Dies und eine erstaunliche Vertrautheit mit der Philosophiegeschichte der Hegelzeit und den ästhetischen und musiktheoretischen Diskussionen bis in die Gegenwart geben seiner Darstellung die Breite eines künftigen Standardwerkes. So mag es zunächst überflüssig scheinen, bereits wiederum dieses Thema aufzugreifen. Es geschieht aus folgender Überlegung: Nowak zieht das System Hegels in seinem Ganzen nicht in Zweifel, er befragt es nicht nach seinen Voraussetzungen. „*Der Versuch der Begründung und Bewährung Hegelscher Aussagen führt immer wieder zu der Erfahrung, daß die Kritik an Hegel von Hegel selbst schon vorweggenommen ist und daß daher die Distanz des Interpreten weitgehend eine immanente Distanz bleibt. Auf Grund der implizierten Selbstkritik ist Hegels System nicht irgendein System, sondern – der Anlage nach – System der Systeme.*“<sup>7</sup> Nun bewies Hegel in seiner Philosophie ein solches Problembewußtsein und führte es in einer so reichen Fülle der Bezüge aus, daß sein System tatsächlich zu seiner Zeit alle denkerischen Leistungen der Philosophiegeschichte in einer einzigen Bewegung zusammenfassen konnte und bis heute grundsätzlich nicht überboten worden ist. Zudem ist es so verschieden interpretierbar (nicht nur in politischer Beziehung), daß es den geschichtlichen Wandel der Fragestellungen überdauert hat. Der Versuch, Hegels Philosophie „vom Kopf auf die Beine zu stellen“, erstmals von Kierkegaard ohne das erforderliche Problembewußtsein unternommen, wäre eine Aufgabe der Philosophie. Hierzu kann die Musikästhetik wenig beitragen; sie kann höchstens vom Rand her aufweisen, daß das System Hegels, so sehr man es in der Anlage und in der Durchführung bewundern mag, seine Grenzen hat, nun also doch nicht „das Ganze“, „die“ Wahrheit in ihrer letztmöglichen Entfaltung ist.

Zunächst werden wir, vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitend, den Ort suchen, den Hegel der Musik zugewiesen hat. Geschichte versteht Hegel als Bewegung des Geistes zu sich selbst. An dieser Bewegung hat auch die Kunst teil, da es ihre Aufgabe ist, das Geistige und das Sinnliche miteinander zu verbinden, „*die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt und nicht in Form des Denkens . . . darzustellen.*“<sup>8</sup> Die Bewegung des Geistes vollzieht sich in Stufen. Bei der Kunst unterscheidet Hegel drei Stufen, die sogenannten Kunstformen. Die Einteilung der Kunst in das System der besonderen Künste beruht nicht auf äußeren Merkmalen, deren sich bei der Kunst ja verschiedene anbieten würden (z. B. auf dem sinnlichen Material oder auf der Beziehung zu Raum und Zeit), sondern auf den drei Kunstformen, also auf dem Gang des Geistes:

*„Denn der Geist, ehe er zum wahren Begriffe seines absoluten Wissens gelangt, hat einen in diesem Begriffe selbst begründeten Verlauf von Stufen durchzugehen, und diesem Verlaufe des Inhalts, den er sich gibt, entspricht ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst . . .“* (I, 79).

Dieser Verlauf hat also zwei Seiten: eine geistige Entwicklung als „*Stufenfolge bestimmter Weltanschauungen*“ (I, 80) und die entsprechende Entwicklung der besonderen Künste.

---

6 A. a. O., S. 39.

7 A. a. O., S. 40.

8 Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Fr. Bassenge, 2 Bände, Frankfurt am Main o. J. [1965] (Lizenzausgabe der 1955 in Berlin erschienenen Ausgabe), I. Band, S. 79, im folgenden so zitiert: I, 79. Hervorhebungen in den Zitaten sind original.

Bevor wir diese Entwicklung darstellen können, müssen wir „lemmatisch“ (I, 35) zwei Thesen voraussetzen, auf welchen das Ganze beruht. Daß es sich im strengen Wortsinn um Voraussetzungen handelt, werden wir erst im kritischen Teil zeigen können:

1. Die Kunst ist fähig, Wahrheit darzustellen.
2. Diese Darstellung als Vermittlung des Geistigen und des Sinnlichen, das „*Sinnliche Scheinen der Idee*“ (I, 117), die „*Kunstversinnlichung*“, ist „*nicht die höchste Weise, das geistig Konkrete zu fassen. Die höhere Form, der Darstellung durch das sinnlich Konkrete gegenüber, ist das Denken . . .*“ (I, 79).

Durch die erste Voraussetzung erhebt Hegel die Kunst auf eine Ebene mit der Religion und der Philosophie, insofern es in allen um die Erkenntnis des Wahren, das heißt aber bei Hegel: um die Erkenntnis Gottes geht.

„*In solcher Weise sind in der Philosophie die beiden Seiten der Kunst und Religion vereinigt: die Objektivität der Kunst, welche hier zwar die äußere Sinnlichkeit verloren, aber deshalb mit der höchsten Form des Objektiven, mit der Form des Gedankens vertauscht hat, und die Subjektivität der Religion, welche zur Subjektivität des Denkens gereinigt ist*“ (I, 111).

Zwar ist sich Hegel bewußt, daß dabei Unwiederbringliches verloren geht. Nowak interpretiert diese Stelle positiv so, daß durch die „Aufhebung“ der Kunst in der Philosophie die Kunst dennoch ihre fortdauernde Unentbehrlichkeit behält: „*Es kann zwar etwas anderes an seine [des Verlorenen] Stelle treten, sogar etwas Höheres – wie hier die ‚höchste Form des Objektiven‘, die ‚Form des Gedankens‘ – aber dieses Höhere ist eine elevatio, der Wesentliches entgleitet: Die sinnliche Erscheinung des Wesens ist mit dem Gedanken ‚vertauscht‘, nicht – oder nur ganz verschwindend – in ihm enthalten*“.<sup>9</sup> Die Richtung des Hegelschen Gedankens verläuft aber anders: „*Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt*“ (I, 21); insofern hatte Benedetto Croce doch recht, wenn er meinte, Hegels Ästhetikvorlesung sei eine Grabrede auf die Kunst. Die Kunst wird abgelöst durch die Reflexion über Kunst, die Ästhetik:

„*In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes . . . Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen*“ (I, 22).

Nowaks Interpretation würde dann ihre Berechtigung behalten, die Kunst (und auch die Religion) würde unentbehrlich bleiben, wenn dem menschlichen Geist die letzte Stufe, das „absolute Wissen“ (*Phänomenologie des Geistes*, letztes Kapitel) verwehrt wäre. Wir werden auf diese schwierige Frage am Ende zurückkommen. Wir können die Frage nach dem Ende der Kunst aber auch offen lassen und nach der Stufe fragen, auf welcher in der Entwicklung des Geistes die künstlerisch-sinnliche Darstellung vollkommen der Idee adäquat ist.

„*Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden; es muß noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein, wie dies z. B. bei den griechischen Göttern der Fall ist*“ (I, 21).

<sup>9</sup> A. a. O., S. 208.

In der Darstellung der griechischen Götter in Menschengestalt durch die vollplastische Skulptur erreicht die Kunst die vollkommene Entsprechung von Innen und Außen, des Geistes und der sinnlichen Darstellung. Dies ist die Stufe der *klassischen Kunstform*. Der menschliche Körper weist in der Skulptur über das Körperliche hinaus, er ist „*Naturgestalt des Geistes*“ (I, 85). Der Geist andererseits ist „*hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher, nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist*“ (I, 85).

Um diese Mitte der Kunst in ihrer vollendeten Adäquation des Geistes und der sinnlichen Darstellung gliedert sich die Stufenfolge der Kunstformen: als „noch nicht“ die *symbolische Kunstform*, in welcher „*die Idee [des Kunstschönen] . . . noch in ihrer Unbestimmtheit und Unklarheit oder in schlechter, unwahrer Bestimmtheit zum Gehalt der Kunstgestalten gemacht wird*“ (I, 82); als „nicht mehr“ die *romantische Kunstform*, die auf höhere Weise „*die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität*“ wieder aufhebt (I, 85), weil der Geist in seinem weiteren Fortgang sich jeder adäquaten Versinnlichung entzieht:

„*Der griechische Gott ist nicht abstrakt, sondern individuell, und steht der Naturgestalt des Menschen zunächst; der christliche ist zwar auch konkrete Persönlichkeit, aber als reine Geistigkeit, und soll als Geist und im Geist gewußt werden. Sein Element des Daseins ist dadurch wesentlich das innere Wissen und nicht die äußere Naturgestalt, durch die er nur unvollkommen, nicht aber der ganzen Tiefe seines Begriffs nach, darstellbar sein wird*“ (I, 79).

Wahrheit, Geist, das Absolute, die Idee, Gott: diese Wörter sind bei Hegel weitgehend gegeneinander austauschbar; sie beziehen sich auf das Eine, das die Fülle des Ganzen in sich faßt. Dieses Eine ist nicht das abstrakte, unterschiedslose, einfache Sein der Eleaten, die „*Nacht, in der die Kühe schwarz sind*“, wie sich Hegel einmal treffend ausdrückt. Sondern es ist das Konkrete, das die Mannigfaltigkeit der Natur und der Geschichte in sich aufgenommen hat. Dies ist gemeint, wenn im Christentum Gott „Person“ genannt wird, wenn die Theologie die Trinität expliziert. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch bezeichnet das Konkrete das Sinnliche, das Abstrakte das aus dem Sinnlichen abstrahierte Gedachte. Dieser landläufigen Auffassung liegt das zugrunde, was im Mittelalter als „Nominalismus“ aufgetreten ist, nämlich die Auffassung, daß nur dem Ding, der „*res*“, und nicht dem Begriff, dem „*nomen*“, Sein zukomme. Die Aporien, in welche der konsequente Nominalismus führt, die Unmöglichkeit, menschliches Erkennen zu begründen, die Spaltung in Subjekt und Objekt, Ich und Welt, Innen und Außen zu überbrücken, können hier nicht ausgefaltet werden. Hegels Sprachgebrauch ist anders:

„*Denn alles Wahrhaftige des Geistes sowohl als der Natur ist in sich konkret und hat der Allgemeinheit ohnerachtet dennoch Subjektivität und Besonderheit in sich*“ (I, 78).

Solcherart konkret ist auch der Inhalt eines Kunstwerks; aber auch die Form des Kunstwerks, soll sie mit dem Inhalt zusammen eine unlösbare Einheit bilden (und nur dann darf von einem Kunstwerk gesprochen werden), muß individuell, bestimmt und konkret sein. Zwischen Form und Inhalt besteht ein dialektisches Verhältnis, das Hegel in der Ästhetik nicht ausgeführt, das er aber in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* so formuliert hat:

„Der wahrhafte Inhalt enthält also in sich selbst die Form, und die wahrhafte Form ist ihr eigener Inhalt“<sup>10</sup>.

So läßt sich aus den drei Kunstformen, den Stufen der Kunst, das System der besonderen Künste gewinnen als eine „*Realisation derselben in bestimmtem sinnlichem Material*“ (I, 88).

Der symbolischen Kunstform entspricht die Architektur, der klassischen die Skulptur, während die romantische Kunstform die drei Künste umfaßt, deren Sinnlichkeit durch die Innerlichkeit des Gemütes, die Subjektivität, gebrochen ist: Malerei, Musik und Poesie. Das heißt nicht, daß eine Skulptur, z. B. eine ägyptische Sphinx, nicht auch zur symbolischen, eine Malerei oder eine Dichtung, z. B. ein Gedicht Goethes, zur klassischen Kunstform gehören könnte. Es bezeichnet nur die jeder Kunst aus ihrem Wesen zukommende Stellung im Ganzen des Systems, das zugleich das Ganze des geschichtlichen Verlaufs in Stufen ist. „Romantisch“ ist also nicht im Sinne der Romantiker verwendet, heißt aber auch nicht einfach „neuzeitlich“, wie Zoltai meint, sondern hängt wesentlich mit der Verinnerlichung der Religion im Christentum zusammen. Eine Beziehung zum Begriff der Romantik, wie er im Kreise von Herder, Tieck und Wackenroder gepflegt wurde, ergibt sich höchstens aus der Vorliebe der Romantiker für die von ihnen wiederentdeckte mittelalterliche Kunst. Ferner spielt in Hegels Entgegensetzung von „klassisch“ und „romantisch“ diejenige Schillers von „naiver“ und „sentimentaler“ Dichtung hinein. Innerlichkeit, das menschliche Vermögen des Fühlens, ist untrennbar mit der Reflexion verbunden. Innerlichkeit in einem ganz nüchternen, unsentimentalen Sinn also, den Nowak überzeugend aus den geschichtlichen Wurzeln und aus Hegels Ästhetik herausgearbeitet hat<sup>11</sup>, ist das entscheidende Kriterium. Insofern die romantische Kunstform durch Verinnerlichung gekennzeichnet ist, steht die Musik nicht nur in der Reihenfolge zwischen Malerei und Dichtkunst, sondern sie steht überhaupt im Zentrum der romantischen Kunstform: Die Malerei entfernt sich von der räumlichen Sinnlichkeit durch die Projektion auf die Ebene, sie ist noch nicht völlig verinnerlicht. Die Musik hebt den Raum ganz auf und breitet sich in der Zeit, der Form des inneren Sinnes, aus. In der Poesie ist die vollendete Innerlichkeit wieder überschritten, es findet eine Scheidung statt zwischen dem Sinnlichen als Zeichen und dem Inhalt als Bezeichneten. In dieser Betrachtungsweise stellt die Musik den Mittelpunkt der romantischen Künste dar und „*macht den Durchgangspunkt zwischen der abstrakten räumlichen Sinnlichkeit der Malerei und abstrakten Geistigkeit der Poesie*“ (I, 93). „*Sie bildet in dieser Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darstellung, die sich das Subjekt als solches zum Inhalt als auch zur Form nimmt . . .*“ (II, 260). In dieser Beziehung könnte die Musik die vollendetste Kunst genannt werden, in welcher Form und Inhalt zu größter Verschmelzung und zu größter Innerlichkeit gebracht sind. Diese Konsequenz lag im Zeitalter der Romantik gleichsam in der Luft und wurde u. a. von Wackenroder seinem „Berglinger“ in den Mund gelegt. Hegel ist anderer Meinung, wobei seine

10 „Jubiläumsausgabe“ der Werke Hegels, hrsg. von H. Glockner, Stuttgart, 3. Aufl. 1949-59, Bd. 6, § 303, Zusatz 34.

11 A. a. O., S. 24-33, 145-162, insbes. 147-153.

nicht sehr ausgeprägte persönliche Beziehung zur Musik mitgespielt haben mag. In einer anderen, für Hegel wesentlicheren Beziehung, ist die Poesie die höchste der Künste: sie ist dem Geistigen am nächsten.

Wie steht es aber nach Hegel mit der Beziehung der Musik zum Geistigen? Der Vorteil der Innerlichkeit ist mit einem Nachteil erkauft, der die Musik suspekt macht, nämlich der inhaltlichen Unbestimmtheit:

*„Diese erste Innigkeit und Beseelung nun der Materie gibt das Material für die selbst noch unbestimmte Innigkeit und Seele des Geistes ab und läßt in ihren Klängen das Gemüt mit der ganzen Skala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen“* (I, 93). *„Die Musik z. B., welche es sich nur mit der ganz unbestimmten Bewegung des geistigen Innern, mit dem Tönen gleichsam der gedankenlosen Empfindung zu tun macht, hat wenigen oder keinen geistigen Stoff im Bewußtsein vonnöten. Das musikalische Talent kündigt sich darum auch am meisten in sehr früher Jugend, bei noch leerem Kopfe und wenig bewegtem Gemüte an und kann beizeiten schon, ehe noch Geist und Leben sich erfahren haben, zu sehr bedeutender Höhe gelangt sein; wie wir denn auch oft eine sehr große Virtuosität in musikalischer Komposition und Vortrage neben bedeutender Dürftigkeit des Geistes und Charakters bestehen sehen“* (I, 38f).

Das letztere soll nicht bestritten werden. Es ist nur die Frage, ob es allgemein gilt: *„Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt“* (II, 261).

Der Inhalt der Musik besteht nach Hegel – darin folgt er der Affektenlehre der Aufklärung und gibt dem Begriff „Inhalt“ eine wesentlich engere Bedeutung als in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* – bloß im Ausdruck von Empfindungen (II, 272), wobei zu beachten ist, was „Empfindung“ bei Hegel meint: Auf ethischem Gebiet genügt die Empfindung der Nächstenliebe nicht, denn unverständige Liebe könnte – in Ansehung aller Umstände – dem Nächsten mehr schaden als nützen. *„Es bleibt dem Wohltun, welches Empfindung ist, nur die Bedeutung eines ganz einzelnen Tuns, einer Nothilfe, die ebenso zufällig als augenblicklich ist“*<sup>12</sup>. Ähnlich heißt es in der Ästhetik: *„... denn die Empfindung ist die unbestimmte dumpfe Region des Geistes; was empfunden wird, bleibt eingehüllt in der Form abstraktester einzelner Subjektivität, und deshalb sind auch die Unterschiede der Empfindung ganz abstrakte, keine Unterschiede der Sache selbst“* (I, 42 f).

Hegel steht nicht allein mit solcher Einschätzung der Musik. Bei Kant lesen wir: *„Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist, diejenige, welche ihr unter den redenden am nächsten kommt und sich damit auch sehr natürlich vereinigen läßt, nämlich die Tonkunst, setzen. Denn, ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Kultur . . .; und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert, als jede andere der schönen Künste“*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Joh. Hoffmeister, 5. Aufl. Hamburg 1952, S. 305.

<sup>13</sup> *Kritik der Urteilskraft* B S. 218; vgl. C. Dahlhaus, *Zu Kants Musikästhetik*, in: AfMw X, 1953, S. 338-347.

Wir erkennen bei Kant genau denselben Grund der Wertschätzung und der Geringschätzung der Musik. Ist es aber richtig, den Inhalt der Musik bloß als Ausdruck von Empfindungen anzugeben? Das würde heißen, daß alle Bestimmtheit in der Musik eine solche der Form wäre, was auf eine strenge Trennung von Form und Inhalt hinausliefe. In der Tat kommt Hegel nicht oder nur in Ansätzen über diese Trennung hinaus, was Dénes Zoltai im einzelnen nachgewiesen und zum Angelpunkt seiner Kritik genommen hat<sup>14</sup>.

Von der im Musikwerk ausgedrückten Empfindung müssen die bestimmten Vorstellungen und Anschauungen über Musik unterschieden werden. „*Dies ist dann aber unsere Vorstellung und Anschauung, zu der wohl das Musikwerk den Anstoß gegeben, die es jedoch nicht selber durch seine musikalische Behandlung der Töne unmittelbar hervorgebracht hat*“ (II, 270). Auf diese Weise läßt sich Programmmusik und absolute Musik unterscheiden. Nehmen wir die Innerlichkeit als Richtschnur, so muß die absolute Musik, das „reine Tönen“, über der Programmmusik stehen. Auf der andern Seite meint Hegel, reine Musik bleibe „*leer, bedeutungslos*“ und sei „*noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen*“, sie sei mehr „*Sache der Kenner*“ (II, 269). Carl Dahlhaus faßt diese beiden Gesichtspunkte in eine scharfsinnige Dialektik zusammen, „*nach der die Musik als Kunst verliert, was sie als Musik gewinnt, und als Musik verliert, was sie als Kunst gewinnt*“<sup>15</sup>. In dieser Dialektik liegt begründet, daß im 19. Jahrhundert sowohl die Verteidiger der Programmmusik als auch diejenigen der absoluten Musik sich auf Hegel berufen konnten. Das Programm konnte der Musik einen zwar von außen kommenden, aber bestimmten Inhalt verleihen. Warum sollte für Franz Brendel die Musik nicht über sich hinausschreiten und sich mit der in Hegels System der besonderen Künste noch höher stehenden Poesie verschwistern? Hanslick hingegen läßt die Dialektik in ihr Gegenteil umschlagen:

„*Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik*“<sup>16</sup>.

---

14 A. a. O., S. 156 f. – Erst nach der Abfassung dieser Arbeit erschien die Schrift von Hans Heinrich Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik*, Beihefte zum AfMw Bd. XII, 1972, in welcher er das, was Hegel über die klassische Kunstform aussagt, umdeutet auf die Musik der Wiener Klassik und in drei Thesen entwickelt: „1. *Inhalt und Form (Bedeutung und sinnliche Gestalt) sind in vollendeter Einigung ineinandergebildet*“ (S. 13), „2. *Inhalt und Form müssen einander adäquat sein*“ (S. 14) und „3. *Der Inhalt der klassischen Kunst ist das Geistige, das als das Menschliche zu der ihm adäquaten Form gelangt*“ (S. 16). Eggebrecht nimmt für sich nicht in Anspruch, Hegel zu deuten, sondern nur, ihn umzudeuten. Es kann darüber hinaus aber auch gezeigt werden, daß diese Umdeutung an Hegels Gedankengebäude im Wesentlichen nichts ändert: Eggebrechts Bestimmung von Inhalt und Form der klassischen Musik stimmt überein mit derjenigen von Hanslick (s. weiter unten) und entspricht dem in der vorliegenden Arbeit weiter unten entwickelten Gegensatz der inhaltlichen und der architektonischen Seite der Musik, dessen Überbrückung – von Hegel als Möglichkeit der Musik nur am Rande erkannt, aber nicht durchgeführt – zu einer anderen Musikauffassung verhilft, die im Rahmen von Hegels System ebenfalls durchaus möglich ist (dazu vgl. Nowak, a. a. O., S. 153-162 und 179-188).

15 C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, a. a. O., S. 47 und 75.

16 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854, S. 32. Vgl. A. Nowak, a. a. O., S. 156 f. und C. Dahlhaus, *Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff*, in: Mf XX, 1967, S. 145-153.

Hanslick konnte sich auf die Form-Inhalt-Dialektik berufen, die Hegel an anderem Ort (s. o.) entwickelt hatte. Aber was in Hegels Logik als Bewegung belassen wird, nimmt sich bei Hanslick „wie eine Gleichung aus“<sup>17</sup>: die affektive Seite der Musik wird durch die zum Inhalt erklärte Form hinwegeskamotiert. Hanslick hat sich freilich vor dieser extremen Konsequenz gehütet. Die ganze Entgegensetzung von Programmmusik und absoluter Musik, wie sie im 19. Jahrhundert zum Modegespräch und Zankapfel wurde, beruht auf der Hegelschen Prämisse, daß das Inhaltliche der Musik unbestimmt sei. Diese Prämisse kann in Zweifel gezogen werden, wenn sich herausstellen sollte, daß die Entgegensetzung von Programmmusik und absoluter Musik zeitgebunden sei und sich nur mit großen Einschränkungen auf die Vorklassik und auf die Gegenwart anwenden lasse<sup>18</sup>.

Wie schwer sich in einem Musikstück Inhalt und Form überhaupt trennen lassen, soll an einem Beispiel gezeigt werden: an Johann Sebastian Bachs Orgelchoral *Vor deinen Thron tret ich hiermit*. Bekanntlich soll der halb erblindete Bach diesen Choral kurz vor seinem Tod seinem Schüler und Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktiert haben. So außergewöhnlich dieses „opus postumum“ entstanden ist, so einmalig ist die Dichte der Bezüge. Der Orgelchoral ist der Form nach ein einfacher cantus-firmus-Satz mit Vorimitationen (der Typus des Pachelbelschen Choralvorspiels), und der Inhalt ist mit dem Choraltext auch schon umrissen. Doch hier beginnen bereits die Schwierigkeiten. Der gewöhnliche Text der Choralmelodie heißt: „Wenn wir in höchsten Nöten sein“. Unter diesem Titel steht die Choralbearbeitung des Orgelbüchleins. Bach muß sein nahendes Ende geahnt haben: der neue Titel ist beim Wort zu nehmen. Ein Ton der Trauer, der zu Herzen geht, von Bach mehrmals angerührt in Werken, die vom Sterben reden, mischt sich in die verhaltene Ahnung kommender Harmonie, Schmerz über das Unwiederbringliche eines intensiv gelebten Lebens begleitet den Trost des „Heimgehens“. Die Themaumkehrung in allen vier Vorimitationen ist als rhetorische Figur zu verstehen: Anrede des Gebets und Antwort von Oben. Die unvergleichliche Schlußwendung kombiniert die Figuren der Mimesis, der Emphasis und der Pathopoeia (in Form des Passus duriusculus), ganz im Sinne der obigen gegensätzlichen Affekte. Der Anfang der ersten Zeile und dessen Umkehrung durchzieht als Motiv auch die Partien, wo der cantus firmus anwesend ist, die übrigens in den Begleitstimmen beinahe wörtlich mit der Orgelbüchlein-Fassung übereinstimmen. Während aber im Orgelbüchlein der cantus firmus reich koloriert ist, hat Bach ihn hier – ein ganz außergewöhnlicher Fall – zu letzter Schlichtheit dekoloriert. Dies alles sind inhaltliche Bestimmtheiten, die dem verständnisvollen, mit der barocken Tradition und dem Schaffen Bachs vertrauten Hörer unmittelbar aufgehen können. Das Werk steckt darüber hinaus voller zahlensymbolischer Bezüge, die demjenigen, der es analysiert, ebenfalls Inhalt vermitteln. Die erste cantus-firmus-Zeile umfaßt 14 Noten, der ganze cantus firmus 41: die zahlenkabbalistische Verschlüsselung des Namens Bach bzw. J. S. Bach (ein Grund, warum die erste Zeile noch wenige Verzierungen, die andern außer Durchgängen keine enthalten). Dieser Darstellung seiner selbst im cantus firmus steht die Darstellung des Kosmos in den andern Stimmen gegenüber. Hier häufen sich in selbst für Bach außergewöhnlicher Art die Produkte aus den niedrigen Primzahlen 2, 3 und 5. Es sind dies kurz zusammengefaßt: Die Verkleinerungen der Vorimitationen, zum ganzen Choral zusammengesetzt, umfassen 36 Noten (gegenüber 41 des cantus firmus). In gerader Bewegung stehen 18 Verkleinerungen, in Umkehrung 12, zusammen 30 = 5 · 6. In Normalgröße stehen die vier Zeilen des cantus firmus und zweimal außerdem die letzte Zeile, zusammen 6, diese zusammen mit den 30 Verkleinerungen ergeben wiederum die Zahl 36. Die Anfänge der 1. Zeile erscheinen dreimal gerade, 9 mal umgekehrt, zusammen 12 mal. Das sind Produkte aus der göttlichen Zahl 3 und den Zahlen 2 · 2 = 4 Zahl der Elemente. Die Zahl 5, in der Konsonanzordnung diejenige Zahl, die die natürlichen

17 A. Nowak, a. a. O., S. 157.

18 Vgl. W. Wiora, Art. *Absolute Musik* in MGG I, Sp. 46-56.

großen und kleinen Terzen, Dur und Moll, erzeugt, die Zahl des Geschlechts oder des kreatürlichen Lebens<sup>19</sup>, erscheint wieder in der Anzahl der Takte: 45. In diesem Orgelchoral ist somit das Übereinstimmen des Ichs und der göttlichen Weltordnung im anorganischen und lebenden Bereich ausgedrückt. Die Zahlensymbolik läßt sich noch weniger in das Schema Programmmusik – absolute Musik einordnen als die Tonsymbole bzw. die rhetorischen Figuren. Es ist bezeichnend, daß im 19. Jahrhundert Bach als Gipfelpunkt der absoluten Musik gefeiert wurde und daß deswegen die Tonsymbole der Aufmerksamkeit entgingen und erst von Albert Schweitzer wiederentdeckt wurden.

Für Hegel ist die Musik die Kunst des Gemüts als des unbestimmten Innern. Dahinter steckt die rationalistische Vorstellung, daß nur die Sprache bestimmten Inhalt vermitteln könne. Daß der Inhalt der Musik unbestimmt sei, kann aber, wie gesagt, bestritten werden. Ernest Ansermet schreibt:

*„Der Sinn der artikulierten – gesprochenen oder geschriebenen – Sprache ist explizit... Da sich dieser Sinn nur implizite im musikalischen Erlebnis gibt, ist er auch nur implizite in seinem Objekt [dem Musikwerk] vorhanden. Im Gegensatz zur häufig vertretenen Meinung aber muß er vollständig präzise und bestimmt sein, weil das Bewußtsein des Hörers nicht zögert, den Fluß der wahrgenommenen Töne in Motive, Phrasen und Perioden zu gliedern, wie ihn das Bewußtsein des Komponisten gegliedert hatte“<sup>20</sup>.*

Ansermet schreibt weiter, daß eine Komponente des Sinnes in den Grundlagen der Musik (den Verhältnissen der Intervalle und Rhythmen) zu suchen sei, daß der Sinn aber im weiteren wesentlich an die jeweilige Epoche und den Kulturkreis gebunden sei, in welchem das Verstehen dieses Sinnes zu den unreflektierten Selbstverständlichkeiten gehöre. Er unterscheidet auch, wie Hegel, den unreflektiert bleibenden Sinn der Musik von den Vorstellungen über die Musik, die sich im Nachhinein bei der Sekundärreflexion über das Verstehen der Musik als solches bilden (daß die Vorstellungen sich vom Sinn unterscheiden, aber kaum je säuberlich scheiden lassen, ist aus der vorstehenden Analyse ersichtlich geworden).

Man mag sich zu Ansermets Buch im übrigen stellen wie man will: in der Tat spricht viel dafür, daß das Innere der Musik, der Inhalt, nicht bloß als unbestimmt, als Ausdruck von Empfindungen, sondern als ein bestimmter implizierter Sinn betrachtet werden muß. Hegel selbst bemerkt, daß die Musik auch mit bestimmten Verhältnissen, mit Zahlen, mit harmonischen Gesetzmäßigkeiten und mit der Zeitgliederung des Rhythmus zu tun hat:

*„Und so herrscht denn in der Musik ebensowohl die tiefste Innigkeit und Seele als der strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbständigen. In dieser Verselbständigung besonders erhält die Musik einen architektonischen Charakter, wenn sie, losgelöst von dem Ausdruck des Gemüts, für sich selber ein musikalisch-gesetzmaßiges Tongebäude erfindungsreich ausführt“ (II, 264).*

Dieses „Architektonische“ wird immer als ein der Musik Äußerliches betrachtet:

*„Bei der relativeren Selbständigkeit bleibt den Tönen diese Beziehung jedoch etwas Äußerliches, so daß die Verhältnisse, in welche sie gebracht werden, nicht den einzelnen Tönen selbst in der Weise ihrem Begriff nach angehört wie den Gliedern des animalischen und menschlichen Organismus... Dieser Äußerlichkeit des Verhältnisses wegen beruht die*

19 Aus der Literatur harmonikaler Richtung sei genannt: E. Bindel, *Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten*, 3 Bände, Stuttgart 1950-53; vgl. J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 226 ff.

20 E. Ansermet, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1965, Vorwort (nur in der deutschen Übersetzung enthalten) S. 12.

*Bestimmtheit der Töne und ihrer Zusammenstellung in dem Quantum, in Zahlenverhältnissen . . . In solcher Zurückführbarkeit auf bloße Quanta und deren verständige äußerliche Bestimmtheit hat die Musik ihre vornehmlichste Verwandtschaft mit der Architektur . . .“* (II, 280 f.).

Schon bei der Einführung des Systems der einzelnen Künste heißt es:

*„In sich selbst hat die Musik als Gegensatz der Empfindung und Innerlichkeit, gleich der Architektur, ein verständiges Verhältnis der Quantität sowie die Grundlage einer festen Gesetzmäßigkeit der Töne und deren Zusammenstellung zur Folge“* (I, 93).

Könnte nicht dieser Gegensatz so dargestellt werden, daß die beiden Seiten für die Musik gleich wesentlich sind, ja daß die Musik in ihrem Wesen diesen Gegensatz zu vermitteln und zu versöhnen fähig ist? Hegel selbst gibt den Anhaltspunkt für die Ausführung dieses Gedankens:

*„In diesem Gegensatz darf sie jedoch nicht stehen bleiben, sondern erhält die schwierige Aufgabe, ihn ebenso in sich aufzunehmen als zu überwinden, indem sie den freien Bewegungen des Gemütes, die sie ausdrückt, durch jene notwendigen Proportionen einen sicheren Grund und Boden gibt, auf dem sich dann aber das innere Leben in der durch solche Notwendigkeit erst gehaltvollen Freiheit hinbewegt und entwickelt“* (II, 281).

Wird der Gegensatz in Analogie zu demjenigen von Freiheit und Notwendigkeit gesehen, so muß die „architektonische“ Seite der Musik freilich ganz anders bestimmt werden, als Hegel dies getan hat. Die Zahlenverhältnisse, die hinter den Intervallen und den Gesetzmäßigkeiten der Tonalität stehen, sind Verhältnisse niedriger Primzahlen, die in diesen Verhältnissen eben nicht als Quantitäten, sondern als Qualitäten wirksam werden. Dieser Gedanke ist Hegel nicht ganz fremd. Er definiert Harmonie im weitesten Sinne als „*ein Verhalten qualitativer Unterschiede*“ (I, 143), denkt bei der Musik aber nur an Grundton, Terz und Quinte eines reinen Dreiklangs, „*wesentlich unterschiedene Töne, welche zugleich zu einer Einheit, ohne ihre Bestimmtheit als grellen Gegensatz und Widerspruch herausschreien zu lassen, zusammengehen*“ (I, 246). Es ist schade, daß Hegel – und nach ihm Moritz Hauptmann – diesen Gedanken nicht weiterverfolgt haben. Hegel wäre dann auf die Bedeutung der pythagoreischen Musikanschauung gestoßen, nämlich auf die Entsprechung eines Äußeren und eines Inneren, der Weltordnung und der seelischen Beschaffenheit des Menschen, wie sie sich in der Musik und den in der Musik wirksamen Zahlenverhältnissen manifestiert. Diese Entsprechung soll weder als äußerlich-verständige noch als magisch-wirkungsmächtige aufgefaßt werden, obwohl diese Mißverständnisse naheliegen und immer wieder in der Geschichte aufgetreten sind. Die Mitte trifft wohl Jacques Handschin:

*„Die von uns betrachtete Entsprechung muß wohl auch bei uns, wie beim legendären Pythagoras, das Gefühl erwecken, daß unsere innere und die äußere Welt in geheimnisvoller Weise aufeinander abgestimmt sind, daß wir nicht irgendwie in zufälliger Weise als empfindende und denkende Subjekte in die Welt des Objektiven hineingerieten und ihr zusammenhanglos gegenüberstehen“<sup>21</sup>* .

Handschin meint, dieses Gefühl sei untrennbar verbunden mit dem Glauben an eine höhere Macht und göttliche Weltordnung, und nennt seine Überzeugung etwas unglücklich „*objektiven Idealismus*“. Überzeugungen wie diese stehen grundsätzlich außerhalb der wissenschaftlichen Diskussion. Aber auch ohne diese weltanschau-

21 J. Handschin, a. a. O., S. 118.

lichen Konsequenzen ziehen zu müssen, läßt sich sagen, die Musik sei berufen, in ihren festen Verhältnissen und Gesetzmäßigkeiten (und dies betrifft auch den kunstvollen Aufbau eines Musikwerks) eine Ordnung als Entsprechung der Weltordnung hörbar zu machen. Wird diese „architektonische“ Seite für sich isoliert, so ist sie abstrakt, und die Musik spricht das Innere des Menschen, sein Gemüt, nicht an. Insofern hat Hegel mit seiner Charakterisierung dieser „architektonischen“ Seite recht. Aber Hegels Isolierung der Gegenseite ist ebenso eine Abstraktion. Nur in dieser andern Abstraktion kann Form und Inhalt der Musik voneinander getrennt werden: die Form wird dann leer und tot, sie kann berechnet werden, was die Domäne des „Verstandes“ im Hegelschen Sinne ist, und der Inhalt verliert alle Bestimmtheit. Ein echtes Musikwerk wird jedoch immer beide Seiten in einer noch innigeren Verbindung des Gegensatzes zeigen, als es allen anderen Künsten möglich ist.

Die Griechen kannten zwei Mythen über die Entstehung der Musik<sup>22</sup>. Die Aulosmusik wird beschrieben als die musikalische Darstellung des menschlichen Schreies. Die Göttin Athene soll so tief beeindruckt gewesen sein vom Wehklagen der Medusenschwester Euryale, daß sie das Bedürfnis hatte, diesen Eindruck in kunstgemäßer, gebändigter Form auf dem Aulos darzustellen. Insofern „*machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenziierte Interjektion*“; „*die Musik muß im Gegenteil die Empfindungen in bestimmte Tonverhältnisse bringen und den Naturausdruck seiner Wildheit, seinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mäßigen*“ (II, 273).

Einen andern Ausgangspunkt der Musik, der bei Hegel (und übrigens auch bei Zoltai) zu kurz kommt, beschreibt der Mythos vom erfindungsreichen Gott Hermes, der auf den Gedanken kam, das leere Gehäuse einer Schildkröte mit Saiten zu überziehen. Indem er nun die Saiten in den vollkommensten Verhältnissen gegeneinander abstimmen konnte, brachte er gleichsam die Welt zum Erklingen.

Dem ersten Mythos entspricht eine „melische“ Musikkultur, dem zweiten die Pflege primärer Klangformen<sup>23</sup>. Wenn sich nun beide Möglichkeiten von Musik im Gefolge der abendländischen Mehrstimmigkeit zu einer Synthese zusammengefunden haben, so wird man keine der beiden vernachlässigen dürfen. Deshalb ist der Streit zwischen Rameau und Rousseau, ob die Melodie aus der Harmonie hervorgehe (wobei Rameau den Begriff „harmonie“ nicht nur im engen technischen Sinn meint, sondern durchaus auch die Grundlagen in den Zahlenverhältnissen darunter versteht) oder ob die Melodie, der „accent“, den Ausgangspunkt der Musik mache, zu keines Gunsten zu entscheiden<sup>24</sup>.

22 Thr. G. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Rowohlt's deutsche Enzyklopädie Band 61, Hamburg 1958, S. 21-24.

23 R. von Ficker, *Primäre Klangformen*, in: Jahrbuch Peters 1929, S. 20 ff.; vgl. meine Dissertation, *Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik*, Bern 1971 (Publikationen der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Band 23), S. 8 f. und 33-38.

24 Vgl. J.-Ph. Rameau, *Complete Theoretical Writings*, hrsg. von E. R. Jacobi, American Institute of Musicology, Band I, 1967, S. 171 f. (*Traité de l'harmonie*, 1722); Band III, 1968, S. XXXI f. und LXVI ff. (Vorwort des Herausgebers), S. 196 (*Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750); Band IV, 1969, S. XVff. (Vorwort des Herausgebers); Band V, 1969, S. 269 ff. (J.-J. Rousseau, „*Examen de deux principes . . .*“, 1755).

Neben den beiden Mythen zur Entstehung der Musik gibt es die prosaische Theorie, die Musik habe sich zuerst als Begleitung regelmäßiger Arbeitsbewegungen entwickelt. Ob der Mensch in prähistorischer Frühe schon homo faber war oder ob er nicht viel mehr schon damals sich im Tanz auslebte, bleibe dahingestellt: jedenfalls ist das verbindende Element, das den Ausdruck der menschlichen Empfindungen und die Spiegelung der göttlichen Weltordnung zu vereinen vermag, beim Rhythmus zu suchen. In ihm liegt der „wesentliche Grund für die elementarische Macht der Musik“ (II, 278). Er wirkt als leere, inhaltslose Bewegung auf das Ich als zeitliches Dasein:

*„Näher nun gehört das wirkliche Ich selber der Zeit an, mit der es, wenn wir von dem konkreten Inhalt des Bewußtseins und Selbstbewußtseins abstrahieren, zusammenfällt, insofern es nichts ist als diese leere Bewegung, sich als ein anderes zu setzen und diese Veränderung aufzuheben, d. h. sich selbst, das Ich und nur das Ich als solches darin zu erhalten. Ich ist in der Zeit, und die Zeit ist das Sein des Subjekts selber“* (II, 277).

Diese transzendente Einsicht wurde von Kant im Kapitel „Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe“ der Kritik der reinen Vernunft (B 176-187) entworfen. Martin Heidegger nimmt sie zum Leitfaden seiner Kant-Interpretation: Menschliche Erkenntnis ist endlich, auf die Rezeption von Anschauung angewiesen, im Gegensatz zur intellektuellen Anschauung Gottes, die „das anschauliche Seiende als solches allererst schafft“<sup>25</sup>. Die Erkenntnis von Seiendem (ontische) ist nur möglich auf dem Grunde einer vorgängigen erfahrungsfreien Erkenntnis der Seinsverfassung des Seienden (ontologische). „Unser reines Denken ist jederzeit vor die es angehende Zeit gestellt“<sup>26</sup>. „Seiendes wird für ein endliches Wesen nur zugänglich auf dem Grunde eines vorgängig sich zuwendenden Gegenstehenlassens“<sup>27</sup>. Der Horizont des möglichen Begegnens von Seiendem muß sich als vernehmliches „Angebot vorgängig und ständig als reiner Anblick darbieten; d. h. daß der reine Verstand in einer ihn führenden und tragenden reinen Anschauung gründen muß“<sup>28</sup>. Ohne den Gedankengang hier auszuführen, sei er versuchsweise zusammengefaßt: Die Zeit als reine Anschauung, als Form des „vorgängig sich zuwendenden Gegenstehenlassens“, ist die notwendige Vermittlung zwischen erkennendem Subjekt und zu erkennendem Gegenstand. Hegels Standpunkt des absoluten Geistes läßt den Unterschied von endlichem und absolutem Erkennen zu einem relativen, letztlich überwundenen werden. Wie ist es möglich, diesen Standpunkt mit der Einsicht in die Zeitlichkeit des Seins des Subjekts zu vereinen? Verbal läßt sich zwar das Subjekt als Negation im Geist aufheben. Doch läßt sich mit dieser Aussage ein bestimmter Sinn verbinden? Wir werden auf diese Frage zurückkommen.

Die wesentlich andere Auffassung der Musik, wie wir sie skizziert haben, ändert am Gedankengebäude von Hegels Ästhetik nichts. So kann Nowak Hegels Text, aus dem ja auch immer die Gegenbewegung herausgehört werden will, entscheidend

---

25 M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt am Main 1929, 2. Aufl. 1951, S. 31.

26 A. a. O., S. 61.

27 A. a. O., S. 75.

28 A. a. O., S. 87.

uminterpretieren und aus der Inhaltsleere des „reinen Tönens“ das Paradoxon einer „Fülle der abstrakten Subjektivität“ bilden und mit Hilfe Hegelscher Aussagen bewundernswert ausführen<sup>29</sup>. Aber auch ohne diese Uminterpretation kann gesagt werden, daß die Musik in obiger Auffassung ihren gleichen Platz im System der besonderen Künste behält: sie bleibt im Mittelpunkt der romantischen Kunstform als die innerlichste Kunst, die zwischen der Malerei als mehr sinnlicher und der Dichtkunst als mehr geistiger Kunst steht und die beiden Seiten unlösbar aufeinander bezieht, indem sie das Architektonische vergeistigt und dem impliziten Sinn Fülle des Stoffs und Bestimmtheit verleiht.

Es bleibt nun noch zu erwägen, ob es mit dem System selber seine Richtigkeit habe. Es hat seinen Grund in den zwei weiter oben genannten Thesen, die dort als Voraussetzungen bezeichnet wurden. Handelt es sich um Thesen, die denkwürdig sind, so ist alles in Ordnung. Sind sie aber Voraussetzungen, d. h. vorwissenschaftliche, unkritische Annahmen, so wird der Grund des Gebäudes wackelig. Es könnte aber auch ein Mittleres zutreffen, daß die Thesen zwar Voraussetzungen sind, aber die einzigen, die sich vernünftig aufstellen lassen. In diesem Falle wäre das Gebäude gerettet, müßte aber von außen abgestützt werden. Wir werden sehen, daß es sich bei der ersten These so verhält, nicht aber bei der zweiten. Die erste: die Kunst sei fähig, Wahrheit darzustellen, ist eine Definition, die so oder anders getroffen werden könnte. Sie drängt sich auf durch die Erfahrung der Kunst, wenn diese stark und tief ist. Bei der zweiten These, nämlich daß die sinnliche Darstellung des Wahren vom Denken überboten werde, ist der Fall schwieriger. Denn sie läßt sich aus dem System der Philosophie Hegels ableiten, sie hängt zusammen mit der Bewegung des Geistes zu sich selbst. Wird ein Zweifel an ihr wach, so wird zugleich in Zweifel gezogen, ob das Ganze dieses Systems zugleich das Ganze der Wahrheit sei, d. h. es erscheint die Möglichkeit, daß die Philosophie Hegels ihre Grenzen habe.

Die erste These lautet in der vollständigen Formulierung Hegels so:

*„Hiegegen [gegen die Ansicht, daß die Kunst einen Zweck außer sich habe] steht zu behaupten, daß die Kunst die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe“* (I, 64).

Dieser Satz enthält im Keim die ganze Ästhetik Hegels. Auch die Stellung der Kunst zur Philosophie wird angedeutet, indem Hegel sagt: „jenen versöhnten Gegensatz darzustellen“ statt: „jenen Gegensatz zu versöhnen“. Aus dem Gegensatz von Innen und Außen, von dem wir schon ausführlich gesprochen haben, läßt Hegel in einer eigenwilligen Weiterführung des Kantischen Gegensatzes von Pflicht und Neigung denjenigen von Geistigem und Sinnlichem werden: „als der Kampf des Geistes gegen das Fleisch, der Pflicht um der Pflicht willen, des kalten Gebotes mit dem besonderen Interesse, warmen Gemüt, den sinnlichen Neigungen und Antrieben, dem Individuellen überhaupt . . .“ (I, 63). Hegel beschreibt hier einen Dualismus, der seit Platon und den Neuplatonikern über die Vermittlung Augustins das christlich-abendländische Denken mächtig bewegt hat, ohne im Christentum eine innere Berechtigung zu finden – einen Dualismus, der in dieser Formulierung aber

---

<sup>29</sup> A. Nowak, a. a. O., S. 182-188; vgl. Anm. 14.

auch Kant nicht gerecht wird: Dieser verlegte durch die Lehre vom radikalen Bösen, diesem Lehrstück, das seinen Zeitgenossen ein Dorn im Auge war, sich aber konsequent aus der Vertiefung der Problematik des freien Willens über die einzelne Handlung hinaus auf die ganze Kette der Handlungen eines Lebens ergeben hatte<sup>30</sup>, den Gegensatz ins Geistige und wollte niemals durch seine Morallehre die pragmatischen „Regeln der Klugheit“, die Auswertung der natürlichen Antriebe aus Neigung aufheben. Heinrich Springmeyer hat auf diese aus dem Blick gerückte Seite aufmerksam gemacht und sie mit Zitaten wie folgendem gestützt:

*„Natürliche Neigungen sind, an sich selbst betrachtet, gut, d. i. unverwerflich, und es ist nicht allein vergeblich, sondern es wäre auch schädlich und tadelhaft, sie ausrotten zu wollen; man muß sie vielmehr nur bezähmen, damit sie sich untereinander nicht selbst aufreiben, sondern zur Zusammenstimmung in einem Ganzen, Glückseligkeit genannt, gebracht werden können“<sup>31</sup>.*

Diesen Gegensatz überwinden zu wollen, ist das fruchtbarste Motiv von Hegels Dialektik, und es war eine große Tat von ihm, daß er sie über das Gebiet der Ethik hinaus auch auf die Ästhetik anwandte. Daß überhaupt im Rahmen der Ästhetik die Wahrheitsfrage aufgeworfen wurde, war etwas durchaus Neues. Kant hatte der ästhetischen Urteilskraft nur subjektive Gültigkeit zugestanden. Daß Kant der ästhetischen Urteilskraft, dem Geschmack, jede Erkenntnisbedeutung abspricht, hat seinen systematischen Grund in der Anlage der Kritik der Urteilskraft. In dieser ist die Ästhetik ja nur die Vorstufe zur Teleologie. Es geht Kant hier letztlich darum, die Erkenntnis der Zweckmäßigkeit der Natur zu begründen und so den zwar kritisch nicht haltbaren, aber subjektiv überaus eindrücklichen teleologischen Gottesbeweis zu stützen. Weder der Verstand allein als Vermögen der Begriffe noch die Vernunft allein als Vermögen der Ideen könnten aus der Mannigfaltigkeit der Vorkommnisse in der Natur auf eine sinnvolle, zweckmäßige Einheit derselben schließen. Dazu braucht es ein vermittelndes Vermögen, die Urteilskraft, die im Besonderen das Allgemeine zu suchen und nach allgemeinen Regeln das Besondere einzuordnen vermag. Auch der Geschmack ist ein solches Vermögen, das zwar nicht nach Begriffen, sondern nach dem Gefühl von Lust und Unlust urteilt, aber notwendige Vorbedingung für die Ausbildung der Urteilskraft und damit zur Erkenntnis der Zweckmäßigkeit der Natur ist. Sein Gegenstand ist das Schöne, ob es sich nun in der Natur oder in der Kunst zeigt. Ja in gewissem Sinne ist Kant das Naturschöne wichtiger als das Kunstschöne, denn das Kunstschöne kann er „als Darstellung des Begriffs der formalen (bloß subjektiven) . . . Zweckmäßigkeit“<sup>32</sup> ansehen. Kant spricht hier eine tiefe Erfahrung und Überzeugung seines Lebens aus; nie braucht er sonst so überschwengliche Ausdrücke und so lebendige Bilder, wie wenn er die Schönheit der Natur schildert: die schöne Natur vermag in uns ein Gefühl für die wunderbare Einrichtung der Schöpfung zu wecken, und dieses Gefühl ist nahe verwandt mit jenem andern Gefühl, der „Achtung fürs Gesetz“, dem Gefühl

---

30 Vgl. A. Schweitzer, *Die Religionsphilosophie Kant's*, Freiburg 1899.

31 H. Springmeyer, *Instinkt und Vernunft*, in: Marburger Sitzungsberichte Band 85 (1963), Heft 1, S. 3-18. Zitat aus *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, 1793, S. 69 f.  
32 *Kritik der Urteilskraft* B, S. LXIX.

für die Anlage zum autonomen, sittlichen Handeln, das den Menschen vom Tier unterscheidet. Der „gestirnte Himmel über mir“ führt unser Denken unmittelbar auf das „Sittengesetz in mir“, die Physikotheologie auf die Ethikotheologie.

Kant läßt nicht nur keinen wesentlichen Vorzug des Kunstschönen vor dem Naturschönen gelten, er führt jenes sogar insofern auf dieses zurück, als er das Genie einen „Günstling der Natur“<sup>33</sup> nennt. Wenn nun von den Nachfolgern Kants die Lehre von der Subjektivität der ästhetischen Urteilskraft übernommen wird, die Kunst aber der Teleologie den Rang ablauft, so hat das weitreichende Folgen. Diese sind von Hans-Georg Gadamer in seinem Buch *Wahrheit und Methode* (Tübingen 1960, S. 39-96) herausgearbeitet worden: An ein Kunstwerk könne die Wahrheitsfrage nicht mehr gestellt werden. Ob ein Werk Kunst oder bloßes Machwerk sei, lasse sich nun nur noch nach einem inner-ästhetischen Kriterium entscheiden, nämlich ob es von einem Genie geschaffen sei. Auch zur Beurteilung brauche es eine geniale Gabe des Verständnisses. Die Wahrheitsfrage aber habe ihre Berechtigung nur noch im Rahmen der Wissenschaften, die Ästhetik werde zu einem zwar in wissenschaftlicher Behandlung beschreibbaren, aber abgeschlossenen Bereich. Die Wahrheit der Wissenschaft werde zu einem leblosen Abstraktum, und der lebendigen, reichen Erfahrung der Kunst, dem Niederschlag der „Erlebnisse“ des Künstlers werde der verbindliche Charakter der Wahrheit abgesprochen. Die Analyse Gadamers trifft einen Großteil der ästhetischen Auseinandersetzungen bis in die Jetztzeit. Hegel läßt zwar den Begriff des Schönen fast mit dem des Wahren zusammenfallen in einer Weise, die im 20. Jahrhundert nicht mehr möglich wäre. Schönbergs bekannter Ausspruch, Musik müsse nicht das Schöne, sondern das Wahre ausdrücken, setzt hingegen in dieser Gegenübersetzung die Subjektivierung des Ästhetischen voraus, die auf denselben Gegensatz des toten Begriffs, des „Leichnams“<sup>34</sup> und der vollen konkreten Lebendigkeit geführt hat, den Hegel meinte und um dessen Versöhnung es ihm ging. Bei der ersten These, die Hegels Ästhetik zugrunde liegt, handelt es sich zwar um eine nicht weiter begründbare Voraussetzung, aber eine, die kaum wieder verlassen werden dürfte, wenn einmal ihr Sinn eingesehen ist.

Die zweite These besteht im Gedanken, daß die Kunst zwar nicht (oder nicht mehr) ganz adäquat, das konkrete Denken jedoch voll und ganz fähig sei, den absoluten Geist zu fassen. Dieser Gedanke läßt den Unterschied von endlichem Erkennen und intellektueller Anschauung in der Erkenntnis Gottes aufheben, und zwar in einer eigenartigen, fast mystisch zu nennenden Unentschiedenheit, die den Genetiv „Gottes“ zugleich zum Genetivus objectivus und zum Genetivus subjectivus macht. Schon das Zitat über die Zeitlichkeit des Ich könnte stutzig machen: Wie ist Endlichkeit mit jenem Gedanken zu verbinden? Bricht sich nicht gerade im Christentum – im Gegensatz zum griechischen Götterglauben – die Erkenntnis des „unendlichen qualitativen Unterschiedes zwischen Gott und Mensch“ (Kierkegaard) Bahn? Die „höhere Stufe“ der romantischen Kunstform würde dann zwar auch einen ungeheuren Unterschied hervorbringen. Es wäre dann aber nicht „der

33 A. a. O., S. 200.

34 *Phänomenologie des Geistes*, S. 11.

*unendliche Unterschied, der z. B. den Menschen überhaupt vom Tiere trennt*“ (I, 86). Man kann zwar mit Recht sagen, daß das Bewußtsein einer Grenze (z. B. der Erkenntnis) das Bewußtsein des jenseits der Grenze Liegenden voraussetze. Aber indem ich weiß, daß jenseits dieser Grenze ein Etwas liegen muß, weiß ich noch nicht, was dieses Etwas ist. Es ist anzuzweifeln (und zwar nicht nur vom nominalistischen Standpunkt aus), ob mit dem Existenzbeweis, mit der Lösung der „daß“-Frage *„zugleich der anderen Frage: was ein Gegenstand sei, Genüge geleistet sei“* (I, 35). Es könnte sein, daß das Absolute, das das Denken fassen möchte, vom Denken aus nur in seinem „daß“-Sein faßbar würde, sei es als Weltursuche im Deismus oder als Substanz im Pantheismus oder als das Sein der Eleaten. Oder es könnte sein, daß das Absolute sich, wie nach dem Ende der Ontotheologie seit Hegel<sup>35</sup> allgemein angenommen wird, dem ontologischen Beweis zwar entzieht, dem aus der Fülle der Erfahrung schließenden Denken aber sich in wahrer Konkretion als Denknötwendigkeit aufnötigt, wobei es dann ebensogut (wie die verschiedenen Richtungen der Hegelianer zeigen) „Gott“, „Leben“, „Energie“ heißen, oder ins Gegenteil, ins „Nichts“ umschlagen kann.

Mehr als Fragen sollen nicht aufgeworfen werden. Hier zeigt sich die Grenze des Hegelschen Systems, dessen Kritik nicht nur immanent bleiben kann, eine Grenze, die gefühlsmäßig schon im Ausschließlichkeitsanspruch des rationalen Denkens, Geistiges bestimmt zu fassen, spürbar wird. Trotz dieser Grenze bleibt Hegels Ästhetik eine epochale Leistung, die am Aufbrechen der Wahrheitsfrage im Bereich der Kunst gerade heute wieder fruchtbar werden könnte. Wenn sich so gehäufte Schwierigkeiten zeigen, mit dem konkreten Denken das konkrete Geistige in seiner ganzen Fülle des Lebens und der geschichtlichen Herkunft zu fassen und zu verstehen, so könnte die Kunst im Sinne Hegels an die Seite der Philosophie treten als eine andere, dem menschlichen, endlichen Dasein nicht mehr und nicht minder angemessene Weise, Wahrheit zu erfassen, indem der Mensch *„aus sich selbst die Werke der schönen Kunst“* erzeugt *„als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und zwischen dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens“* (I, 19).

---

35 D. Henrich, *Der ontologische Gottesbeweis*, Tübingen 1960, S. 189-266.

## Eine unbekannte Notre-Dame-Quelle: Die Solothurner Fragmente

von Jürg Stenzl, Freiburg/Schweiz

„Die Hoffnungen, noch weitere große Handschriften in der Art von *F*, *W*<sub>1</sub> oder *W*<sub>2</sub><sup>1</sup> zu finden, werden – trotz der vielseitigen Bemühungen nach wie vor – wohl gering sein, dagegen sind die Klein-Quellen bei weitem nicht alle gehoben und lassen noch manchen Baustein im Mosaik unserer Kenntnis des 13. Jahrhunderts erwarten“. Mit diesen Worten beginnt Rudolf Flotzinger seine Studie über die Herkunft der Wimpfener Fragmente<sup>2</sup>, jener Notre Dame-Quelle, bei der man lange deutsche Provenienz vermutet hatte. Ähnliche Fragen, wie sie sich Flotzinger bei den Darmstädter Fragmenten stellte, müssen auch bei den im folgenden beschriebenen acht Seiten mit zweistimmigen Conducten beantwortet werden.

Die Zentralbibliothek Solothurn besitzt unter der Signatur S 231 eine um 1480 zu datierende Papierhandschrift mit Werken Bernhards von Clairvaux und solchen, die Bernhard im Laufe des Mittelalters zugewiesen worden sind. Geschrieben wurde der 287 Blätter starke Codex von Johannes Fabri aus Bretheim, einem Zisterzienser der Abtei Maulbronn, der 1471 in den Heidelberger Universitätsmatrikeln erscheint; auch der Einband ist wahrscheinlich eine Maulbronner Arbeit<sup>3</sup>. In späterer Zeit kam die Handschrift nach Ausweis eines neuzeitlichen Besitzeintrages ins St. Vinzentskloster Beinwil und von dort nach Solothurn.

Musikgeschichtlich bedeutsam sind die ursprünglichen Buchspiegel, die seit der Restauration des Bandes durch G. Weissenbach in Lausanne im Jahre 1951 von den Deckeln losgelöst als vorderes (folio I) und hinteres (folio II) Schmutzblatt konserviert werden und die einer verlorenen Notre Dame-Handschrift angehörten.

Die Maße der Blätter, die deutlich beschnitten sind, betragen maximal 19,6 x 13,5 cm (folio I) und 19,6 x 13,4 cm (folio II). Der Schriftspiegel beträgt bei beiden 15 x 8,5 cm; damit entsprechen diese Blätter den großen Notre Dame-Handschriften *F*, *W*<sub>1</sub>, und den Fragmenten *Hei* und *Da*. Kleiner im Format sind die Handschriften *W*<sub>2</sub> und *Ma*. An folio I hängt seitlich noch etwa ein Drittel einer weiteren Seite (19,6 x 5 cm), gleicherweise an folio II (18,4 x 4 cm). Damit sind also zwei Blätter ganz, weitere zwei teilweise erhalten.

Die acht Seiten weisen je 12 rote Fünfliniensysteme auf, was den Handschriften *W*<sub>1</sub> und *F* entspricht. Die feine Notenschrift liegt leicht schräg, wobei aber diese Schräglage nicht ganz einheitlich eingehalten wird. Die Notation selber, eine „klassische“ Modalnotation, ist sichtlich von einer geübten Hand geschrieben. Von

---

1 Die Sigel der Handschriften werden im Anhang aufgelöst.

2 R. Flotzinger, *Zur Herkunft der Wimpfener Fragmente*, in: *Speculum Musicae Artis*, Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag am 16. Dezember 1968, München 1970, S. 147.

3 A. Schönherr, *Die mittelalterlichen Handschriften der Zentralbibliothek Solothurn*, Solothurn 1964, S. 19-23. Ders., *Verklungene Welt: Was alte Handschriften der Zentralbibliothek erzählen*, Solothurn 1954 (Veröffentlichungen der Zentralbibliothek Solothurn, 1), S. 19-20.

allen modal notierten Quellen steht den Solothurner Fragmenten die wesentlich jüngere Handschrift Paris, Bibl. nationale, lat. 15139 (*StV*) am nächsten, wenn auch die Quadrate in *StV* eckiger sind. Noch näher scheint uns die Notation dem Psalterium-Hymnar-Antiphonar aus Ste. Geneviève (Paris, Bibl. Ste. Geneviève, Ms. 2641)<sup>4</sup> zu stehen; da Notationsvergleiche zwischen modal notierten- und Choralhandschriften aber noch nicht systematisch durchgeführt wurden, ist bei solchen Vergleichen Vorsicht geboten. Die Initiale A auf f. [A]<sup>F</sup> ist nur wenig verziert, so daß genauere Hinweise entfallen<sup>5</sup>. – Auf einige Einzelheiten der Notation wird beim Vergleich der Überlieferung der sechs Sätze zurückzukommen sein.

Die Solothurner Fragmente, die wir mit dem Sigel *So* bezeichnen, haben folgenden Inhalt:

folio [A]<sup>F</sup> 1. *Ave* [*Maria gratia plena*]

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanz: *F* f. 284'-285; *W*<sub>1</sub> f. 136-136'; *Ma* f. 59'-60; *W*<sub>2</sub> f. 114'-115'; *Hei* f. 2-2'.

Text: Milchsack<sup>6</sup> Nr. 233.

Musik: J. Knapp, *Thirty-Five Conductus for Two and Three Voices*, Yale University 1965 (Collegium Musicum, 6), S. 81-84; die in *So* erhaltenen Teile entsprechen den Takten 1-6, 27-35, 50-56, 71-79, 95-104, 116-122 und 158-162 dieser Ausgabe. – E. Thurston, *The Conductus Compositions in Manuscript Wolfenbüttel 1206*, Phil. Diss. New York 1954, II, S. 239 (mir nicht zugänglich). D. D. Colton, *The Conducti of Ms. Madrid 20486*, Phil. Diss. Indiana University 1964, II, S. 91-95.

Literatur: Falck<sup>7</sup> Nr. 29.

folio [A]<sup>V</sup> Schluß von *Ave Maria*

2. [*Auctor vi*]te *virgine*

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanz: *F* f. 270'-271'; *W*<sub>1</sub> f. 125-126; *Ma* f. 38'-40.

Text: Milchsack Nr. 188.

Musik: Colton, a. a. O., II, S. 38-42.

Literatur: Falck Nr. 23.

folio I<sup>F</sup> 3. [*Relegata vetustate ~ novita*]te *sanctum pacha*

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanz: *F* f. 277-278'; *W*<sub>1</sub> f. 141-142; *Ma* f. 30'-32'.

Text: AH<sup>8</sup> 21, Nr. 36 (2,5 lies *memento*; die S. 35 angeführte Variante <2,4 *verus* fehlt C.> ist zu streichen). – Milchsack Nr. 202.

4 Zwei Faksimiles in *Répertoire de manuscrits médiévaux contenant des notations musicales*, sous la direction de S. Corbin, I: *Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris*, Paris 1965, Tafel XXVI.

5 *So* scheinen uns die auf dem Kopenhagener Kongreß 1972 von M. Perz gezeigten polnischen Notre Dame-Fragmente durch ihre Initialverzierung auf französische Herkunft zu deuten; sie werden als Band XIII der *Antiquitates Musicae in Polonia* demnächst im Druck erscheinen.

6 G. Milchsack, *Hymni et Sequentiae*, I, Halle 1866.

7 R. Falck, *The Structure of the Polyphonic and Monophonic Conductus Repertoires: A Study of Source Concordances and their Relation to the Chronology and Provenance of Musical Styles*, Diss. Brandeis University 1970, Ms. (UM 70-24,626). Die Drucklegung dieser Arbeit wäre sehr zu begrüßen.

8 *Analecta Hymnica Medii Aevi*, hrsg. v. G. M. Drevés und Cl. Blume, 55 Bde., Leipzig 1886-1922.

Musik: Colton, a. a. O., II, S. 17-22.

Literatur: Falck Nr. 303.

folio I<sup>V</sup> Schluß von *Relegata vestustate* mit *Benedicamus Domino*-Cauda.

folio [B]<sup>F</sup> 4. [*Flos de spina procreatur ~*] *pluunt*

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanzen: *F* f. 304'-305'; *W*<sub>1</sub> f. 152-153; *Ma* f. 74'-76; *Hu* f. 134 bis 136'; *Sg* 383 S. 138-142; *Eng* 102 f. 13 (nur Text).

Text: AH 20, Nr. 155. Milchsack Nr. 211.

Musik: H. Anglès, *El Còdex musical de Las Huelgas*, Barcelona 1931, III, Nr. 147, S. 313-319; Colton, a. a. O., II, S. 128-133.

Literatur: J. Handschin, *Der Organum-Traktat von Montpellier*, Studien zur Musikgeschichte, Festschrift Guido Adler, Wien 1930, S. 57. – H. Anglès, a. a. O., I, S. 332. – Falck Nr. 127.

folio [B]<sup>V</sup> Schluß von *Flos de spina*.

5. [*De nature fracto i*] *ure*

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanzen: *F* f. 303'-304'; *W*<sub>1</sub> f. 131'-132'; *ZüC* 58 f. 148 (nur Text); *OxR* f. 13: *Item de partu beate virginis* (nur Text).

Text: AH 20, Nr. 65 (2,3 lies *hodierna*). – Milchsack Nr. 194.

Literatur: J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, AfMw 9, 1952, 112. – Falck Nr. 80.

folio II<sup>F</sup> Direkte Fortsetzung von *De nature*.

folio II<sup>V</sup> Schluß von *De nature*.

6. *Magnificat anima mea dominum qui iudicat*

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanzen: *F* f. 301'-303'; *W*<sub>1</sub> f. 120'-122; *Ma* f. 71-74'.

Text: AH 20, Nr. 36. – Milchsack Nr. 184/185.

Musik: Colton, a. a. O., II, S. 121-128.

Literatur: Falck Nr. 203.

Wie die Konkordanzen erkennen lassen, handelt es sich um sechs Conducten, die in den zentralen Notre Dame-Handschriften, nicht aber in den späten peripheren Quellen des 14. bis 16. Jahrhunderts überliefert wurden<sup>9</sup>. Jeder der Conducten weist eine etwas andere Quellenkombination auf.

*Auctor vite*, *Relegata vetustate* und *Ave Maria* gehören zu einer Gruppe von 22 zweistimmigen Conducten, von denen 8 nur im 7. Faszikel von *F*, im 9. Faszikel von *W*<sub>1</sub> und im 3. Faszikel von *Ma*, 14 auch zusätzlich in vereinzelt Handschriften auftauchen<sup>10</sup>. Kernstück dieser Gruppe sind die 19 ersten Con-

<sup>9</sup> Unter zentralen Quellen verstehen wir hier Handschriften, die geschlossene Komplexe von Notre Dame-Kompositionen überliefern, auch wenn diese im Bezug auf Paris als Zentrum peripher liegen wie etwa die spanische Handschrift *Ma*. – Die Conducten des sechsten und siebten Faszikels von *F* sind in der Dissertation von J. E. Knapp (Yale 1961) übertragen; trotz wiederholter Anfragen seit 1966 war mir diese Arbeit nicht zugänglich. Wie uns Herr Professor Dr. W. Arlt, Basel, freundlicherweise mitteilte, soll J. E. Knapps Arbeit in nächster Zeit im Druck erscheinen.

<sup>10</sup> R. Falck, a. a. O., I, S. 149-153.

ducten des 7. Faszikels von *F* (davon ist *Auctor vite* der sechste, *Relegata vetustate* der zwölfte und *Ave Maria* der achtzehnte). Falck, dessen Repertoireuntersuchungen nun erstmals eine Gliederung der überlieferten Conducten zulassen, versucht, diese Gruppe dem *Magnus liber Organi* gegenüberzustellen<sup>11</sup>, sieht darin also zentrale Pariser Kompositionen. Alle 22 Conducten dieser Gruppe sind hochmelismatisch und durchkomponiert.

Dieser zentralen Gruppe steht eine andere mit denselben Handschriften und Handschriftenteilen, aber dem vierten anstelle des dritten Faszikels von *Ma* nahe. Sie umfaßt 15 zweistimmige, melismatische Werke, von denen sechs nur in diesen, neun auch in vereinzelt anderen Handschriften überliefert sind<sup>12</sup>. Zu den ersten gehört *Magnificat anima mea*, zu den übrigen *Flos de spina*, der nun mit sieben Quellen (*So* eingerechnet) zu den verbreitetsten Conducten zählt. Stilistisch etwas weniger einheitlich als die Gruppe mit *Auctor vite*, *Relegata vetustate* und *Ave Maria*, ist auch diese Gruppe als zentralfranzösisch zu beurteilen.

*De nature fracto* gehört einer dritten Gruppe von 19 zweistimmigen Conducten an, die alle in *W*<sub>1</sub>, *F* und zusätzlichen peripheren Handschriften überliefert werden<sup>13</sup>. Die Quellenkombination *F*, *W*<sub>1</sub>, *ZüC 58* und *OxR* findet sich nur bei diesem Werk.

Die stilistische Einheitlichkeit unserer sechs Conducten zusammen mit den bei der Betrachtung der Notation gemachten Beobachtungen deutet bereits auf eine zentrale, also französische Herkunft der Solothurner Fragmente, ungeachtet der deutschen Handschrift und der deutschen Buchbinderei, die diese Blätter verwendet hat. Dies wird noch deutlicher, wenn wir *So* und *F* vergleichen: das Doppelblatt [B]/II überliefert nämlich drei im siebten Faszikel von *F* unmittelbar aufeinander folgende Gesänge (Nr. 33-35); ähnlich stehen die drei Conducten des Doppelblattes [A]/I recht nahe beieinander (Nr. 6, 12 und 18 desselben Faszikels), sie gehören, wie oben dargelegt, ja alle drei zur gleichen Quellengruppe.

Wenn man die Länge der unvollständig überlieferten Werke in Betracht zieht, so lassen sich über den Umfang der ursprünglichen Quelle noch weitere Angaben machen.

Das Doppelblatt [A]/I war wohl ein Außenblatt einer Lage, denn *Ave Maria* beginnt auf f. [A]<sup>I</sup> mit einer strichverzierten Initiale A, wie sie an Faszikelanfängen am ehesten zu erwarten sind. Der Conductus *Auctor vite*, der auf *Ave Maria* folgt, umfaßt in *F*, *W*<sub>1</sub> und *Ma* je 12 Zeilen<sup>14</sup>; der Vergleich der Platzbeanspruchung in *So* mit diesen Handschriften lehrt, daß die Zeilenzahl ungefähr in allen diesen Handschriften gleich groß ist. Somit muß auf f. [A]<sup>V</sup> ein Blatt X<sub>1</sub> gefolgt sein, das auf der recto-Seite ganz und auf der verso-Seite auf der obersten Zeile den Rest dieses Werkes enthielt. Auf dem X<sub>1</sub> entsprechenden Blatt X<sub>2</sub> dieser Lage stand dann der etwa zwei Zeilen umfassende fehlende Anfang von *Relegata vetustate*.

11 Dies, weil zwei der drei von Anonymus 4 zitierten Conducten darin enthalten sind, darunter *Ave Maria* (*Anonymus 4*, ed. F. Reckow, S. 82, Zeile 16).

12 R. Falck, a. a. O., I, S. 154-157.

13 R. Falck, a. a. O., I, S. 142-146.

14 Im folgenden verstehen wir unter einer Zeile immer zwei Fünfliniensysteme eines zweistimmigen Conductus.

Ähnlich ist beim Doppelblatt [B]/II vorzugehen: vom Conductus *Flos de spina* fehlen 6 Zeilen, also eine ganze Seite; es muß demnach folio [B] ein Blatt  $Y_1$  vorangegangen sein, auf dessen verso-Seite der Anfang von *Flos de spina* stand. Daß das Doppelblatt [B]/II das Mittelblatt einer Lage gewesen ist geht daraus hervor, daß f. II<sup>r</sup> inhaltlich unmittelbar auf f. [B]<sup>v</sup> folgt. Vom Conductus *Magnificat*, der auf f. II<sup>v</sup> beginnt, fehlen 20-22 Zeilen, was drei ganzen Seiten und 2 bis 4 Zeilen, also folio  $Y_2^r$ ,  $Y_2^v$  und  $Y_3^r$  voll beschrieben und den ersten zwei bis vier Zeilen von  $Y_3^v$  entspricht. Dabei bilden  $Y_1$  und  $Y_2$  ein f. [B]/II umschließendes Doppelblatt.

Die Erfahrung bei der Bearbeitung von solchen Verschnitten, die als Einbandmaterial Verwendung gefunden haben, lehrt, daß oft als hintere und vordere Spiegel oder Schmutzblätter Material aus einer Lage der verschnittenen Handschrift stammt. Es wäre dies auch bei unseren beiden Doppelblättern möglich, so daß wir einen vollen Quaternio von 16 Seiten rekonstruieren können:

	A recto	<i>Ave Maria</i>
	A verso	<i>Ave Maria</i> (Schluß: 1 Zeile)
	X <sub>1</sub> recto	<i>Auctor vite</i>
	X <sub>1</sub> verso	<i>Auctor vite</i> (Fortsetzung)
		<i>Auctor vite</i> (Schluß: 1 Zeile)
		Unbekannter Conductus (Anfang: 5 Zeilen)
	Y <sub>1</sub> recto	Unbekannter Conductus (Schluß: 6 Zeilen)
	Y <sub>1</sub> verso	<i>Flos de spina</i>
	B recto	<i>Flos de spina</i> (Fortsetzung)
	B verso	<i>Flos de spina</i> (Schluß: 2 Zeilen)
		<i>De nature fracto</i>
	II recto	<i>De nature fracto</i> (Fortsetzung)
	II verso	<i>De nature fracto</i> (Schluß: 3 Zeilen)
		<i>Magnificat anima mea</i>
	Y <sub>2</sub> recto	<i>Magnificat anima mea</i> (Fortsetzung)
	Y <sub>2</sub> verso	<i>Magnificat anima mea</i> (Fortsetzung)
Y <sub>3</sub> (= X <sub>2</sub> ) recto	<i>Magnificat anima mea</i> (Fortsetzung)	
Y <sub>3</sub> (= X <sub>2</sub> ) verso	<i>Magnificat anima mea</i> (Schluß: 2-4 Zeilen)	
	<i>Relegata vetustate</i>	
I recto	<i>Relegata vetustate</i> (Fortsetzung)	
I verso	<i>Relegata vetustate</i> (Schluß: ganze Seite)	

Auf f.  $X_1^v$  und  $Y_1^r$  wäre am ehesten der Conductus *Quod promisit* zu erwarten: er geht in *F Magnificat anima mea* voran und hätte auf den 11 freien Zeilen Platz<sup>15</sup>; natürlich ist hier nur eine Vermutung möglich.

Schließlich aber zeigt sich die Qualität einer Quelle, und handle es sich auch nur um ein Fragment, im Vergleich der Varianten der notierten Gesänge<sup>16</sup>. Im

15 *F* f. 300'-301; *W*<sub>1</sub> f. 130'-131'; *W*<sub>2</sub> f. 111-112'; *Ma* f. 76'-78; *Hu* f. 132-134; Stuttgart, Landesbibliothek, HB I Asc. 95, f. 30' (nur teilweise). — Neuauflagen: J. Knapp, *Thirty-Five Conductus* . . ., S. 85-88; H. Anglès, *El Còdex musical* . . ., III, Nr. 146, S. 307. — Falck Nr. 295.

16 Textliche Varianten, die ein bestimmtes Abhängigkeitsverhältnis der Handschriften erkennen ließen, liegen nicht vor.

Unterschied zu den zweistimmigen Organa des *Magnus liber* oder der ein- und mehrstimmigen Werke des Saint Martial-Repertoires dürfen wir bei den zwei- und mehrstimmigen Conducten von einer bewahrenden Überlieferung ausgehen: darunter verstehen wir ein schriftliches Überliefern eines musikalischen Werkes in seiner ursprünglich komponierten Gestalt als *opus perfectum et finitum*<sup>17</sup>. Die bewahrende Überlieferung ist bei diesen Conducten schon durch die modale Melismatik gefordert. Im Unterschied dazu wurden etwa die Saint Martial-Versus im Laufe ihrer schriftlichen Überlieferung laufend mehr oder weniger stark umgeformt, ganz besonders in den melismatischen Partien<sup>18</sup>; dies bezeichnen wir als *verändernde Überlieferung*.

Vergleicht man die Solothurner Fragmente mit den konkordanten Handschriften, so lassen sich zwei allgemeine Bemerkungen machen: die Schreibung mit Plica anstelle einer Zweierligatur ist in *So* häufiger, d. h., *F*, *W<sub>1</sub>* und *Ma* tendieren dazu, die zwei Töne der Plica in ihrer genauen Tonhöhe wiederzugeben. Weiter ist in den syllabischen Teilen der Conducten die Schreibung von Silben und Wortstrichen stark verschieden. Allgemein werden sie als Wortendstriche in *So* etwas häufiger gesetzt.

Eigentliche Varianten sind nicht zahlreich, sie reichen auf alle Fälle nicht aus, um bei den einzelnen Conducten Verwandtschaftsgrade der jeweiligen Handschriften oder gar ein Quellenstemma aufzustellen.

Die ausgedehnten modalrhythmischen Melismen werden übereinstimmend überliefert, durchaus in der Art der drei- und vierstimmigen Organa<sup>19</sup>. Umso überraschender ist zunächst der Vergleich der Schlußteile von *De nature* in den Handschriften *So*, *W<sub>1</sub>* und *F*. Die drei Quellen stimmen bis auf kleine Einzelheiten miteinander überein, so wenn etwa die folgende Stelle in *So*



17 Zur Frage *bewahrende und verändernde Überlieferung* und deren Zusammenhang mit Musik als *opus perfectum et finitum* unsere *Studien zur Überlieferung mittelalterlicher Musik, dargestellt an Quellen aus der Diözese Sitten* (in Vorbereitung).

18 Solch *verändernde Überlieferung* bleibt nicht auf das Mittelalter beschränkt; so begegnet sie beispielsweise laufend in den gedruckten und besonders den handschriftlichen deutschen Lautentabulaturen, wo statt eigentlicher Konkordanzen weit häufiger größere oder geringere Ähnlichkeit festzustellen ist.

19 Von diesen war ohne weiteres eine kritische Gesamtausgabe möglich (H. Husmann, Bd. XI der *Publ. älterer Musik*, Leipzig 1940).

in  $W_1$  und  $F$  gemeinsam in dieser Form überliefert wird:

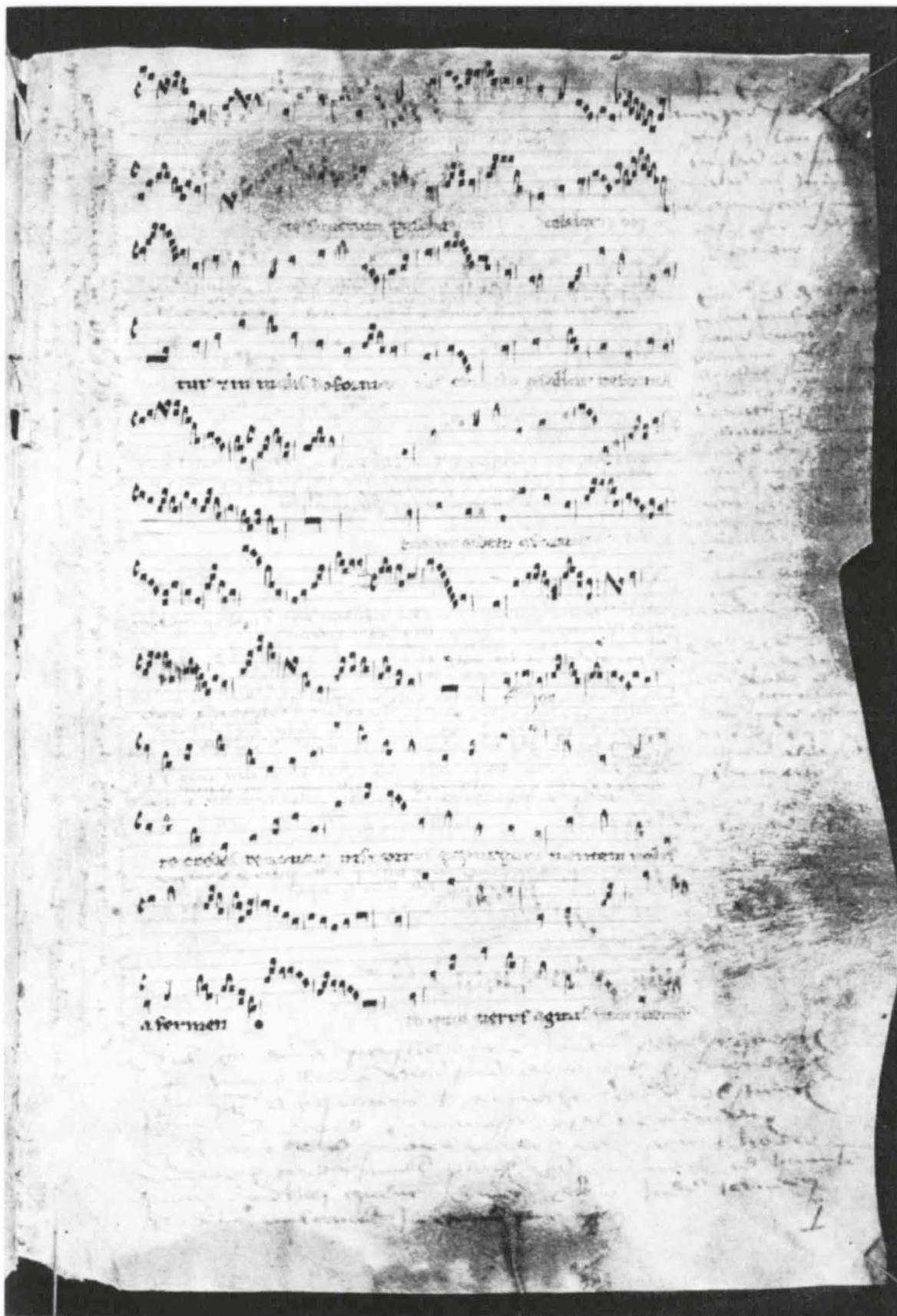


Das Prinzip der bewahrenden Überlieferung wird durch solche Varianten nicht berührt. Diese Übereinstimmung ändert sich schlagartig, sobald die Unterstimme als Halteton liegenbleibt: das Melisma über einem solchen „Organalton“ schert aus der bewahrenden Überlieferungstradition aus. Mit anderen Worten: die Veränderung, die die Überlieferungsgeschichte des zweistimmigen Organums bestimmt, wird auch in solchen pseudoorganalen Schlußabschnitten sichtbar. Demzufolge kann die folgende Rhythmisierung nur als Vorschlag verstanden werden; zu beachten sind die sofort mit dem Organalton zusammen auftretenden irregulären Ligaturen (Fünferligatur, Sechserligatur, Coniuncturengruppen usf.):

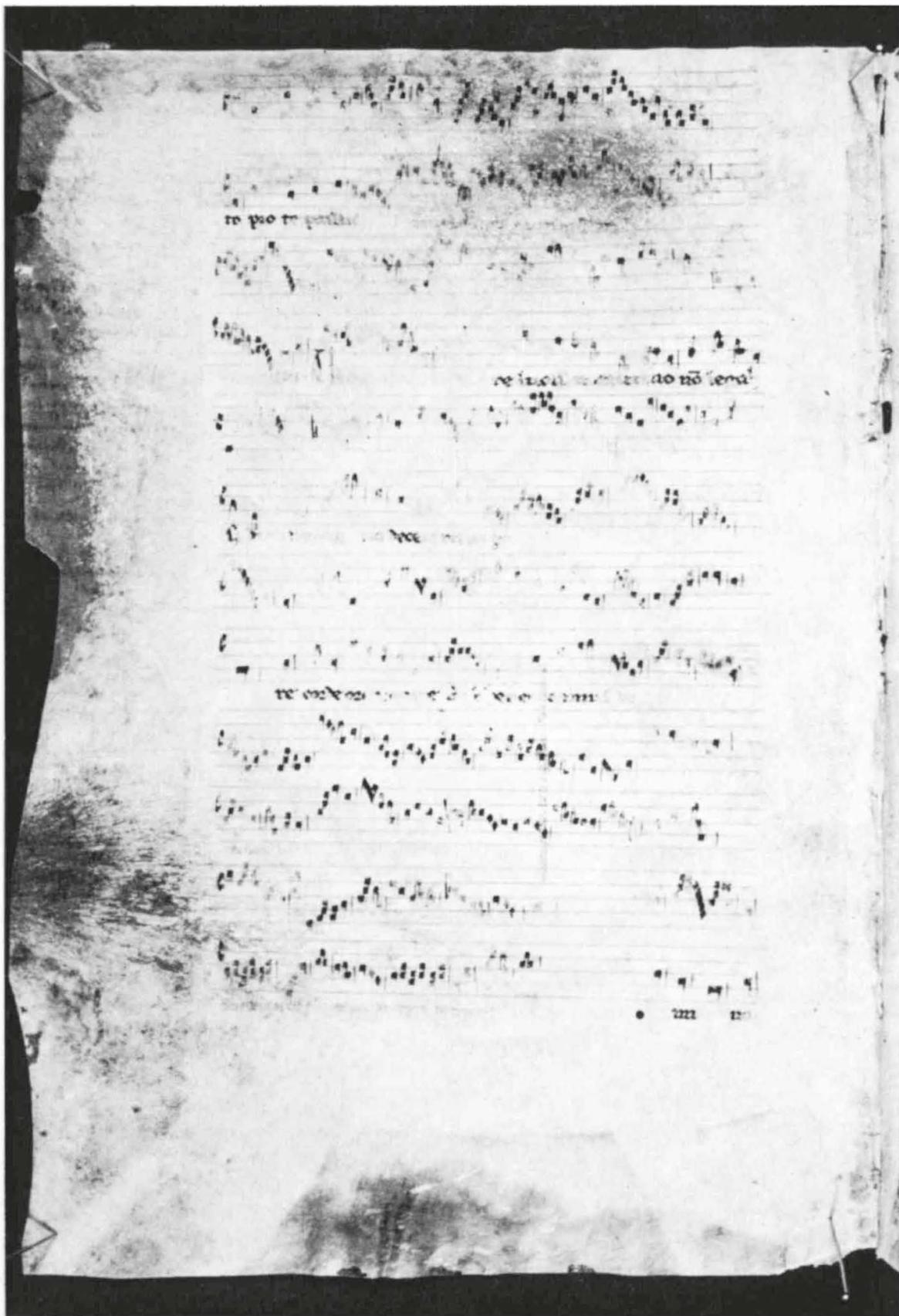
A musical score snippet with three staves. The top staff is labeled "So" and contains a melodic line with a melisma "wie So" written above it. The middle staff is labeled "F" and is mostly empty, with some notes and rests. The bottom staff is labeled "W1" and contains a melodic line. Below the bottom staff, the text "(gra-)" is written, indicating a melisma. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

na.

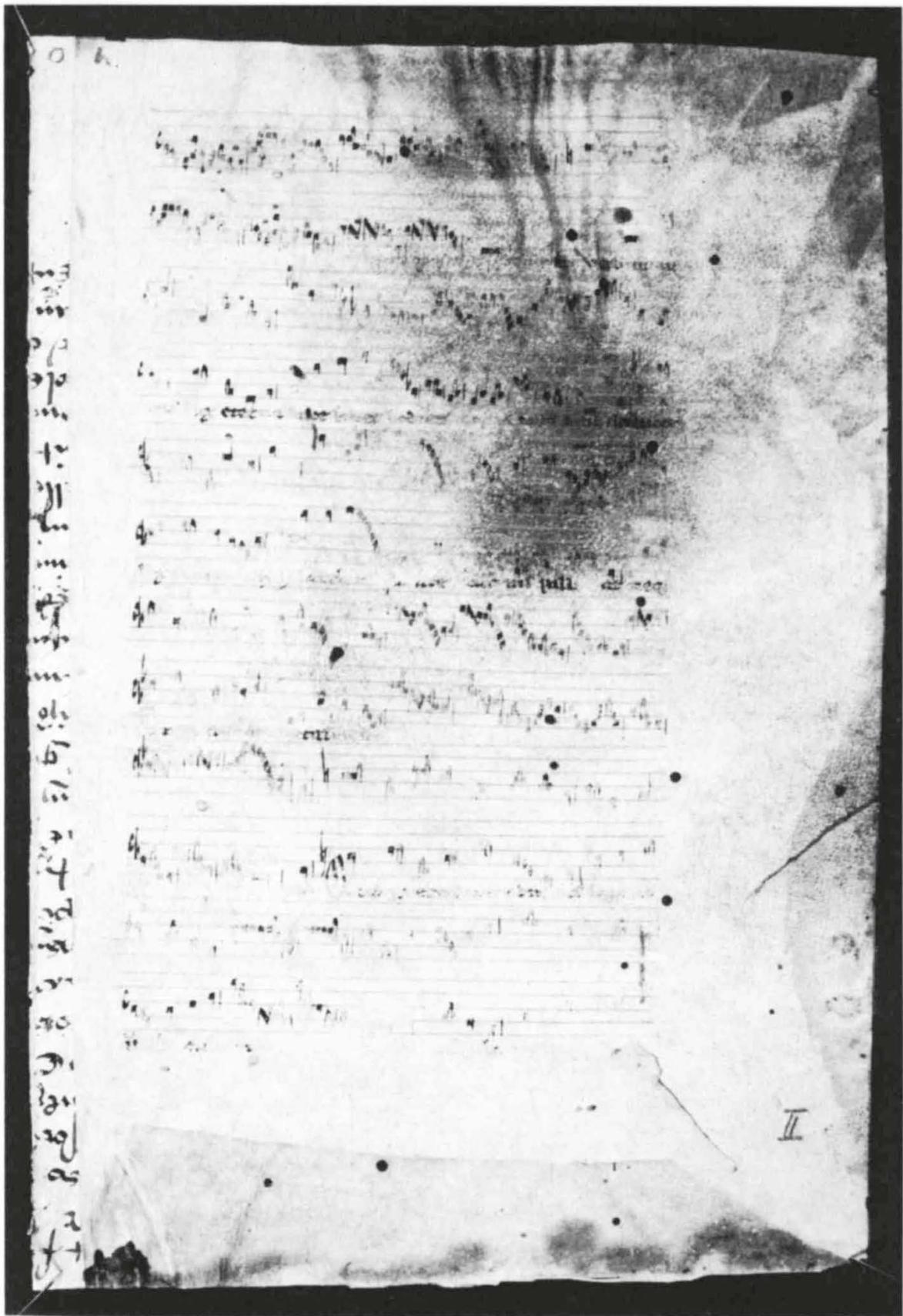
In den ersten drei Takten stimmen die drei Handschriften durchaus miteinander überein, einzig daß  $W_1$  in der Oberstimme eine Plica schreibt, wo  $F$  und  $So$  eine Zweierligatur aufweisen. Während dann  $So$  und  $F$  noch über weitere drei Takte übereinstimmen, läßt  $W_1$  eine Tonwiederholung nach der Fünferligatur aus, fährt dann zwar wie  $So$  und  $F$  fort und hat mit  $F$  melodisch jenen Teil gemeinsam, den  $So$  ausläßt. Das Schlußmelisma aber ist in  $W_1$  selbständig.  $So$  und  $F$  gehen bis zur Dreierligatur  $b c a$  zusammen, dann aber erscheint das Melisma von  $So$  im Vergleich zu  $F$  und  $W_1$  um drei Takte gekürzt. Diese drei Takte von  $F$  und  $W_1$  sind eine Art Paraphrasierung der vorangegangenen Phrase. Dann wieder ist der Aufstieg  $G a b c$   $F$  und  $So$  gemeinsam, im vorletzten Takt ist  $So$  im Vergleich zu  $F$  und  $W_1$  wieder kürzer. Die Melismen der drei Handschriften sind durch zahlreiche gemeinsame Motive miteinander verwandt, die drei Fassungen aber bei der heutigen Kenntnis



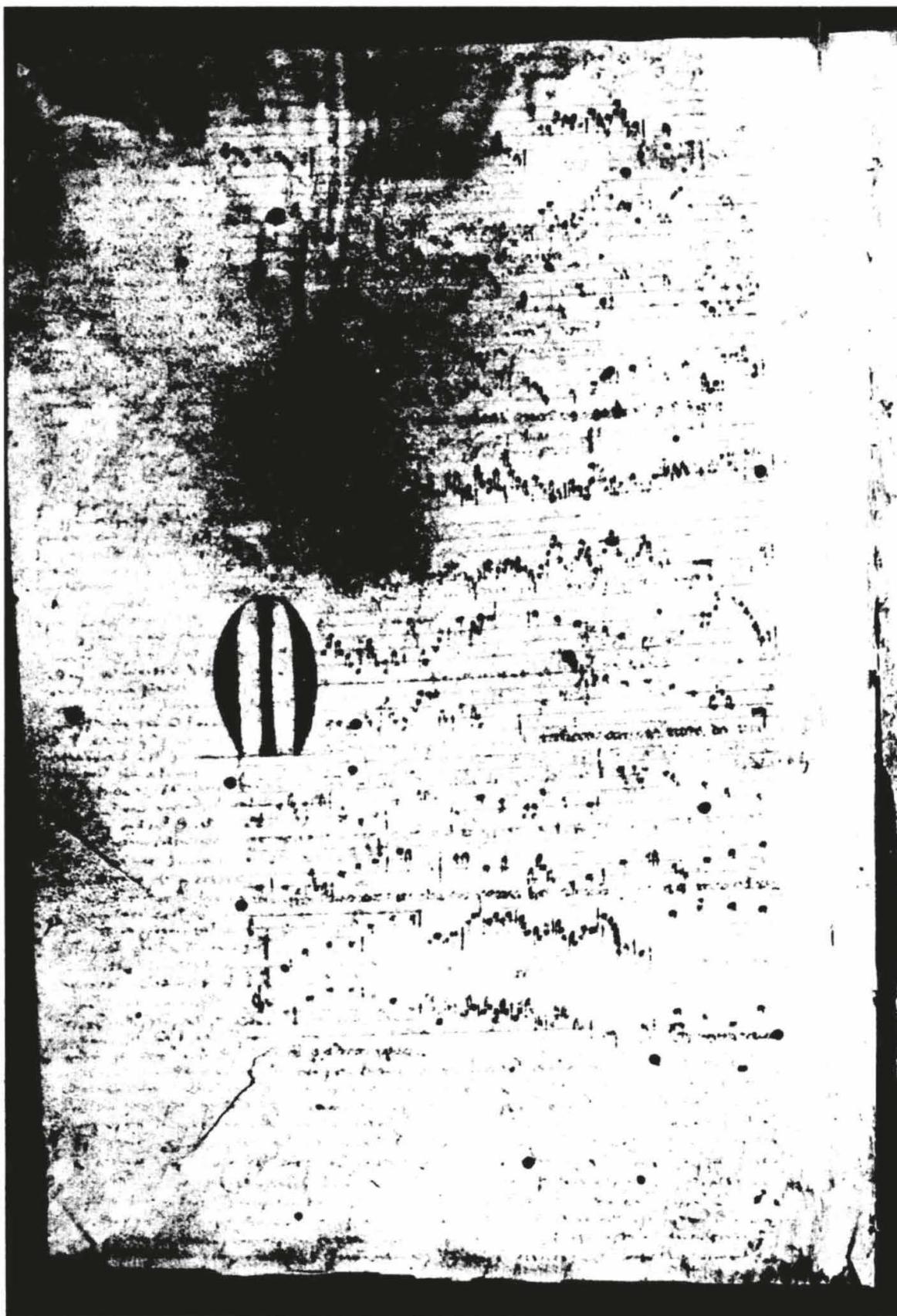
Solothurner Fragment folio I recto



Solothurner Fragment folio I verso



Solothurner Fragment folio II recto



Solothurner Fragment folio II verso

des Problems nur schwer als verschiedene zeitliche Überlieferungsschichten zu verstehen<sup>20</sup>. Das Solothurner Fragment ist zu klein, um genügend Vergleichsmaterial zu bieten, das erlauben würde, solche Abweichungen als Charakteristikum einer der Quellen zu bestimmen.

Die Art und Weise wie hier bewahrende und verändernde Überlieferung nebeneinander stehen, ist allerdings in ähnlicher Weise schon von Bruno Stäblein an der Saint Martial-Überlieferung aufgezeigt worden<sup>21</sup>: so ist die Überlieferung des *Benedicamus Domino* ∞ *Noster cetus* in den syllabischen Teilen durchaus bewahrend, in den melismatischen Schlußteilen vor allem der letzten Strophe aber wie bei unseren Conducten gemäß dem Alter der Quellen verändernd<sup>22</sup>.

Ein letztes Beispiel ist dem Schlußmelisma der ersten Strophe von *Magnificat* entnommen: hier hat *So* eine regelmäßige Fassung, *W<sub>1</sub>*, *Ma* und *F* bringen einen Durchgangston bei der Motivwiederholung, allerdings an verschiedenen Stellen. Hier wäre wohl von einer Variante herkömmlicher Art wie bei den ersten beiden Beispielen zu sprechen:

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled *W<sub>1</sub>* and *Ma*. The second staff is labeled *F*. The bottom two staves are labeled *So*. The *So* staff is in treble clef with a 6/8 time signature. The other staves are in mensural notation. A legend below the staves indicates *W<sub>1</sub>* := d. (propaga-).

Schließlich bleibt die Frage der Datierung. Für die Gruppe mit *De nature* schlägt Falck eine Entstehungszeit zwischen 1180-1190 vor<sup>23</sup>, in der Gruppe mit *Relegata vetustate* ist ein Conductus in die Jahre 1175-1182 datierbar<sup>24</sup>. Dies ergäbe für die Quelle einen Terminus post quem kurz vor 1200, vor allem, da Handschins Datierung der Handschrift ZüC 58, die *De nature* enthält, mit Ende 12. Jahrhundert

20 Allenfalls ließe sich *W<sub>1</sub>* als verdorbene Fassung von *F* (oder umgekehrt) verstehen; in den drei Schlußtaktten wäre dann *W<sub>1</sub>* eine verdorbene Fassung von *F* und *So*.

21 B. Stäblein, *Modale Rhythmen im Saint-Martial Repertoire?*, Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 340-362.

22 Zwei Beispiele aus dem Saint Martial-Kreis bei M. Lütolf, *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert*, 2 Bde., Bern 1970, II, S. 200-206. – Vergleichsmaterial aus dem einstimmigen Repertoire bei W. Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, 2 Bde., Köln 1970, *Darstellungsband*, S. 170, 173, 198-199 und *Editionsband*, S. X-XVI, wo an Überlegungen zur Textkritik und Überlieferung von *Benedicamus*stropfen und Conducten diese Fragen diskutiert werden.

23 R. Falck, a. a. O., I, S. 145.

24 R. Falck, a. a. O., I, S. 152.

zweifelloos zutrifft<sup>25</sup>. Aus dem Repertoire läßt sich kein Terminus ante quem gewinnen, so daß für eine genauere Datierung nur die Notation und die Schrift in Betracht fallen. Trifft unsere oben gemachte Feststellung, wonach *So* früher als *StV* zu datieren sei zu, so wären die Jahre um 1270 als spätester Zeitpunkt gegeben. Hingegen weist die Text- wie die Notenschrift deutlich in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts; die zwanziger Jahre scheinen dabei am wahrscheinlichsten zu sein. Dabei bekämen wir auch den nötigen zeitlichen Abstand zur Handschrift *F*, die sicher jünger als die Solothurner Fragmente ist. Für *F* hat kürzlich Rebecca A. Baltzer<sup>26</sup> die Zeit zwischen 1245 und 1255 vorgeschlagen, eine Datierung, die die Berner Kunsthistorikerin Prof. Ellen J. Beer dem Verfasser gegenüber schon 1967 vorgeschlagen hat. Wichtig wäre nun eine genauere Datierung von *W<sub>1</sub>*<sup>27</sup>; auf alle Fälle gehören die Solothurner Fragmente zu den ältesten Notre Dame-Quellen.

Man wird die Bedeutung von einem achtseitigen Fragment mit Notre Dame-Conducten nicht überschätzen<sup>28</sup>: immerhin haben gerade die Forschungen Fritz Reckows und Rudolf Flotzingers gezeigt, daß eine Einbeziehung der Überlieferungsgeschichte einer Gattung entscheidendes Licht auf diese selbst zu werfen vermag; innerhalb der Überlieferungsgeschichte hat denn auch der Solothurner „Baustein im Mosaik unserer Kenntnis des 13. Jahrhunderts“ (R. Flotzinger) seinen Platz.

#### Abgekürzt zitierte Handschriften

Die folgenden Handschriften sind samt thematischem Katalog und Literaturnachweisen – mit Ausnahme von *Eng 102*, *OxR*, *So* und *ZüC 58* – beschrieben in G. Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th – Early 14th Century*, München 1966 (RISM, B IV<sup>1</sup>).

- Da* Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 3471. – F a k s i m i l e : *Die Wimpfener Fragmente der hessischen Landesbibliothek Darmstadt*, hrsg. v. F. Gennrich, Darmstadt 1958 (Summa Musicae Medii Aevi, 5).
- Eng 102* Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 102. – Die Conducten dieser Handschrift beschrieb J. Handschin, *Die Schweiz, welche sang*, Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag, Zürich 1933, S. 121-125.
- F* Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1. – F a k s i m i l e : L. Dittmer, *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana*, Pluteo 29,1, 2 Bde., Brooklyn 1966/67 (Veröffentlichungen mittelalterlicher Handschriften, 10/11).
- Hei* Heidelberg, Universitätsbibliothek, Hs. 2588.
- Hu* Burgos, Monasterio de Las Huelgas, o. S. – F a k s i m i l e : H. Anglès, *El Còdex musical de Las Huelgas*, II, Barcelona 1931.

25 J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, AfMw 9, 1952, S. 111-112.

26 R. A. Baltzer, *Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript*, JAMS XXV, 1972, S. 15.

27 Das Repertoire des 11. Faszikels von *W<sub>1</sub>* hat nach R. Flotzinger, *Beobachtungen zur Notre-Dame-Handschrift W<sub>1</sub> und ihrem 11. Faszikel*, Österr. Akademie der Wissenschaften, Mitteilungen der Kommission für Musikforschung, 19, Wien 1969, S. 254 als terminus post quem 1264, das Repertoire datiert er „etwa um 1265 oder nur wenig später“; das Hauptkorpus der Handschrift soll aber früher geschrieben worden sein (S. 261).

28 Es wäre denkbar, daß sich in Maulbronner Handschriften und Inkunablen weitere Fragmente dieser Handschrift finden ließen.

- Ma* Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 20486. – Faksimile: L. Dittmer, *Madrid 20486*, Brooklyn (1957).
- OxR* Oxford, Bodleian Library, Rawlinson C 510 (Texthandschrift). – Vergl. F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, I, Halle 1910 (/2, Hildesheim 1964), S. 323-324 und E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, Regensburg 1939 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 2), S. 25-28.
- SG 383* St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 383.
- So* Solothurn, Zentralbibliothek, Cod. S 231.
- StV* Paris, Bibliothèque nationale, latin 15139. – Faksimile: E. Thurston, *The Music in the St. Victor Manuscript Paris lat 15139*, Toronto 1959 (Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Studies and Texts, 5).
- W<sub>1</sub>* Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 628. – Faksimile: J. H. Baxter, *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628)*, London 1931 (St Andrews University Publications, 30).
- W<sub>2</sub>* Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 1099. – Faksimile: *Wolfenbüttel 1099 Helmstadiensis-(1206) W<sub>2</sub>*, mit einer Einleitung v. L. Dittmer, Brooklyn 1960.
- ZüC 58* Zürich, Zentralbibliothek, Cod. C 58 (olim 275). – Beschrieben bei L. C. Mohlberg, *Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich, I: Mittelalterliche Handschriften*, Zürich 1951, Nr. 88, S. 31-33 und bei J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, AfMw 9, 1952, S. 111-112, mit weiterer Literatur.

## Schein-Polyphonie in instrumentaler Volksmusik

von Christian Ahrens, Berlin

Ernst Kurth hat an einer Vielzahl von Kompositionen, insbesondere von Johann Sebastian Bach, aufgezeigt, daß in einer realiter einstimmigen Musik eine Form von Polyphonie latent vorhanden sein kann, die „. . . das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hörer anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklängen gelangt“<sup>1</sup>. Kompositionsverfahren, deren Ziel es ist, den Verlauf von Melodielinien so zu gestalten, daß sich der Klangeindruck einer (Schein-) Polyphonie ergibt, sind in der abendländischen Kunstmusik bis in die Moderne nachzuweisen.

In der Volksmusik Europas und anderer Erdteile können ähnliche Techniken beobachtet werden. Es erscheint daher notwendig, neben der realen Mehrstimmigkeit auch das Phänomen der latenten, der „linearen Polyphonie“ (wie wir in Anlehnung an Ernst Kurth diese Erscheinung nennen wollen) zu betrachten<sup>2</sup>. Das bisher untersuchte Material läßt zwei generalisierende Aussagen zu:

<sup>1</sup> Lit. 11, S. 263.

<sup>2</sup> Ein ähnlicher Problemkreis, die Frage nach der „linearen Harmonik“, begegnet bei Untersuchungen des alpenländischen Jodlers (Vgl. dazu u. a. Lit. 10, S. 27/28). Wir möchten jedoch klar unterscheiden zwischen einer Technik des sukzessiven Vortrags von Akkordtönen (die vom Ohr zu Akkordfolgen zusammengezogen werden) und der Technik des sukzessiven Ablaufs zweier linearer Melodiezüge, in der die Horizontale sehr stark betont ist. Die meisten Autoren, die das Problem der Mehrstimmigkeit behandeln, beschränken sich auf die Untersuchung der realen Polyphonie. Baines (Lit. 2, S. 81), Brömse (Lit. 6, S. 88) und v. Ficker (Lit. 10, S. 26/27) sprechen das hier zu erörternde Problem direkt an. R. v. Ficker scheint allerdings von der (zu widerlegenden) Vorstellung auszugehen, die lineare Polyphonie entstehe eher unbeabsichtigt, sozusagen als Zufallsprodukt.

1. Die lineare Mehrstimmigkeit scheint vor allem bei Blasinstrumenten Verwendung zu finden. Eine Erklärung hierfür dürfte darin liegen, daß in den für unsere Untersuchungen relevanten Kulturen die Chordophone mehrsaitig bezogen sind und damit eine Vielzahl von Möglichkeiten zur realen Polyphonie eröffnen. Der Spieler braucht daher nicht unbedingt auf Techniken zurückzugreifen, die eine echte Mehrstimmigkeit quasi „imitieren“ sollen. Die wenigen melodiefähigen Idiophone können ebenfalls mehrstimmig gespielt werden, wenn auch die Musiker, aufgrund der technischen Gegebenheiten, starken Einschränkungen unterliegen.

2. Es ist klar, daß die bei Blasinstrumenten verwendeten Techniken in erster Linie von den spieltechnischen Möglichkeiten des betreffenden Instruments abhängen und insoweit als Instrument-spezifisch angesehen werden müssen. Da Aerophone, insbesondere solche mit Rohrblatt, von der Technik her weit größeren Beschränkungen unterworfen sind als Chordophone, kann für die Art der linearen Polyphonie weniger eine bestimmte, allein in der Vorstellung des Spielers wurzelnde musikalische Intention, als vielmehr ein gewisser, aus den spieltechnischen Gegebenheiten des Instruments resultierender Zwang maßgebend sein.

Im folgenden sollen zwei verschiedene Typen linearer Polyphonie an Beispielen erläutert werden:

1. Imitation eines Bordunes. Dieser „Bordun“ kann
  - a gleichbleibend,
  - b wechselnd sein.

Der „Bordunton“ liegt im allgemeinen entweder direkt im Tonraum der Melodie oder doch verhältnismäßig dicht dabei.

2. Imitation zweier weitgehend selbständiger Stimmen in getrennten Tonräumen.

Der unter eins genannte Typ findet sich vor allem bei mechanisierten und Klarinetten-Instrumenten. Dies erklärt sich daraus, daß Klarinetten aufgrund ihrer akustischen Besonderheiten, mechanisierte Rohrblattinstrumente aufgrund ihrer konstruktionsbedingten Spieltechnik nicht überblasen werden<sup>3</sup>. Oboen- sowie vor allem Flöteninstrumente (mit Ausnahme einiger Sonderformen, wie etwa der Gefäßflöten) sind dagegen auch zur Ausführung des Typs zwei geeignet.

Der Eindruck eines latent vorhandenen Borduns kann am einfachsten durch die häufige Verwendung von in ihrer Tonhöhe unveränderlichen Vor- und Nachschlägen erzeugt werden. Eine weitere Technik besteht darin, in sehr kurzen Abständen entweder die meisten oder alle Löcher des Instruments gleichzeitig zu verschließen – „Bordun“ im unteren Tonraum – oder einen der zuoberst liegenden Finger (wenn ein Daumenloch vorhanden ist, übernimmt der Daumen meist diese Funktion) blitzartig abzuheben, so daß der „Bordun“ im oberen Tonraum liegt<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Da originäre Klarinetten in der Volksmusik keine Klappen besitzen, ohne diese aber der Tonraum zwischen Grund- und erstem ansprechendem (d. i. der zweite) Oberton nicht lückenlos ausgefüllt werden kann, ist ein Überblasen, wenn es überhaupt möglich ist, musikalisch nicht von großem Nutzen.

<sup>4</sup> Beschreibungen der letztgenannten Techniken sowie entsprechende Beispiele geben u. a.: Lit. 2 (S. 76, Bsp. 7 und S. 82, Bsp. 9), Lit. 4 (S. 20/21, Bsp. 548, 570, 578), Lit. 7 (S. 183) und Lit. 13 (S. 92, Bsp. 19).

Bsp. 1a

Sammlung Bose: Finnland, Karelien 1936. Signatur La 1509 (Transkription Verf.).

$\text{♩} = 128 - 138$       1  
rhythm. frei      Tempo giusto

The musical score consists of 12 staves, each numbered 1 through 12. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 18/8. The first staff is marked 'rhythm. frei' and the rest 'Tempo giusto'. The music is polyphonic, with each staff representing a different voice. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. The piece concludes with a double bar line at the end of the 12th staff.

Über die Zahl der Grifflöcher der hier gespielten Schilfklarinette gibt es keine Angaben, doch wird in den beiden vorliegenden Aufnahmen die Sexte nicht überschritten, so daß von fünf Löchern ausgegangen werden kann. Der „Bordunton“ ist *fis'*, tiefster Ton des Instruments. Er tritt als Vor- und Nachschlag auf, wird aber rhythmisch auch direkt in den Melodieablauf integriert (vgl. z. Bsp. Takte 2, 5, 6, 7). Das verhältnismäßig hohe Tempo ( $\text{♩} = 516$ ) trägt mit dazu bei, daß spätestens jede Sekunde, meist sogar alle 0,5 Sekunden der „Bordunton“ kurz erklingt und daher vom Hörer mühelos in der Zwischenzeit ergänzt wird. Daß es sich bei dieser Technik um eine bewußte Konzeption des Spielers handelt, läßt sich daran erkennen, daß er in dem zuvor gespielten Stück auf diese Art des „Bordunierens“ verzichtet.

Bsp. 1b

Sammlung Bose: Finnland, Karelien 1936. Signatur La 1509 (Transkription Verf.).



Zwar finden sich auch in diesem Stück Vorschläge, jedoch wechseln sie in ihrer Tonhöhe und stellen den Normalfall des Verschleifens beim Übergang von einem Ton zum nächsten dar. Die Besonderheit des Typs eins liegt aber gerade darin, daß der Vorschlagston in deutlichem Abstand zum jeweiligen rhythmischen Hauptton steht und immer in einer Richtung erreicht wird – von oben, wenn es sich um den Tiefstton, von unten wenn es sich um den Spitzenton handelt. Im Unterschied zu den vorangehenden Beispielen erkennen wir im folgenden zwei verschiedene „Borduntöne“, die über der Melodie liegen<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Wir gehen von zwei getrennten, wenn auch sehr eng beieinander liegenden „Borduntönen“ aus (*f'* und *ges'*).

## Bsp. 2

Sammlung Reinhard: Türkei 1963. Signatur R 1103 (Transkription Verf.).

A3 ♩ = 200

Türkei

B3 ♩ = 246

Das erstaunlich hohe Tempo (A: ♩ = 800, B: ♩ = 984) führt dazu, daß das Ohr die Einzeltöne zu einem Bordun ergänzt, obwohl ihr Abstand untereinander vom visuellen Eindruck her verhältnismäßig groß erscheint.

Die Imitation zweier selbständiger, auch räumlich getrennter Stimmen (Typ zwei) zeigen die nächsten Stücke<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Dem Plattenkommentar ist nicht zu entnehmen, welcher Instrumententyp gespielt wird. Sicher ist nur, daß es sich um ein oktavierendes Instrument handelt, daher scheidet eine Klarinette aus. Der Klangeindruck, der ebenfalls keine absolute Klarheit verschaffen kann, spricht eher für eine Flöte als eine Oboe, zumal gelegentlich der Ton in der Grundlage gleichzeitig mit seiner oberen Oktave erklingt – eine akustische Erscheinung, die bei Flöten häufiger zu bemerken ist.

## Bsp. 3a

Schallplatte: Anthology of Portuguese Music II, Algarve. (Ethnic Folkways Library, FE 4538 C/D), S. 1, Cut 3 (Transkription Verf.).

$\text{♩} = 134$

A

(1. Str. ohne Einleitung)

B

Die beiden Melodieebenen liegen eine Quarte bis Sexte auseinander, der Gesamtumfang beträgt eine kleine Dezime. Beide Stimmen sind, zumindest im „Zusammenklang“, rhythmisch unterschiedlich strukturiert und werden überdies durch starke Akzentuierung der oberen voneinander abgesetzt. Der akustische Eindruck ist:

## Bsp. 3b

Schallplatte: Anthology of Portuguese Music II, Algarve. (Ethnic Folkways Library, FE 4538 C/D), S. 1, Cut 3 (Transkription Verf.).

B

Es fällt auf, daß beide Typen der linearen Polyphonie auch bei solchen Aerophonen Verwendung finden, die von der Konstruktion her bereits die Möglichkeit zur Ausführung realer Mehrstimmigkeit bieten: einerseits Instrumente mit einer oder mehreren Bordunröhren – hierzu zählen vor allem bestimmte Dudelsacktypen –, andererseits gedoppelte Instrumente mit verschoben symmetrischer Lochdeckung (bei der die Hände zwar symmetrisch korrespondierend geführt werden, jedoch die Skalen der beiden Röhren um ein konstantes Intervall gegeneinander verschoben sind) – so einige Doppelflöten des Balkans<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Baines teilt nur den (nach Kuba zitierten) Beginn des Stückes mit, dementsprechend können die Aussagen nur für die angeführten Takte gelten. Die originale Besetzung umfaßt neben dem Dudelsack noch clarinet und husla. Ein ähnliches Beispiel findet sich bei Brömse (Lit. 6, S. 86).

## Bsp. 4

Lit. 2, S. 82, Ex. 9.

## Polka

Böhmen

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of two staves each. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody in the treble clef is a simple, rhythmic folk tune. The bass clef part provides a harmonic accompaniment, featuring a prominent drone on the lowest note (G) in the first system, which is identified as a 'Schein-Bordun' (fake drone). The piece is marked 'Böhmen' and 'usw.' (etc.).

Das *h'*, eine Terz unter dem Tiefstton der Melodie in diesem Stück liegend, wird als Schein-Bordun eingesetzt. Mit dem realen Bordunton ergibt sich, wie auch im folgenden Beispiel, eine Duodezime. Zum Klangeindruck des Stückes sagt Baines, das *h'* „... is so constantly employed . . . . . that its sound persists in the ear as a dominant drone“<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Lit. 2, S. 81.

Die angeführten Beispiele lassen übereinstimmend erkennen, daß der reale Bordunton weit außerhalb des Melodieraumes liegt und weisen auf ein entwickeltes Distanzbewußtsein bei Spielern und Zuhörern hin<sup>9</sup>. Die Imitation eines weiteren, jedoch innerhalb des Tonraumes der Melodie liegenden Borduns läßt demgegenüber die Tendenz erkennen, Melodie und Bordun enger zusammenzuführen, d. h. die Distanz zu überbrücken und damit die von der Konstruktion des Instruments her gegebene Trennung in gewissem Sinne wieder aufzuheben. Da die Entwicklung, die zur Verlängerung der Bordunröhre und damit zum Auseinanderwachsen der beiden Ebenen führte, sich zweifellos erst in jüngerer Zeit vollzog, andererseits die Technik des Schein-Borduns vor allem auch bei solchen Instrumenten Verwendung findet, die den zweifellos älteren, technisch einfacheren Entwicklungsstand repräsentieren, kann diese Technik als eine alte, aus der Zeit vor dieser bautechnischen Erweiterung datierende Spielweise angesehen werden. Wir hätten demnach hier einen interessanten Beleg dafür, daß sich Spielpraktiken bestimmter Instrumente auch dann noch behaupten, wenn sich die musikalischen Gegebenheiten (zum Teil sehr wesentlich) verändern. Zugleich ist diese Erscheinung ein Hinweis darauf, daß die heute anzutreffende, auf der Trennung von Melodie- und Bordunebene beruhende Form der Mehrstimmigkeit auch von den Spielern selbst nicht als die ausschließliche angesehen wird.

Den Typ zwei der linearen Polyphonie erkennen wir in einem von Brömse mitgeteilten Stück aus Bosnien.

Bsp. 5a

Lit. 6, S. 44.

Povratuška. ♩ = MM 116

rechte Pfeife

Skala

linke Pfeife

The musical score is written for two flutes (rechte and linke Pfeife) and a scale (Skala). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as MM 116. The score consists of two systems. The first system shows the initial melodic lines for both flutes and the scale, with fingerings 0, 1, 2, 3, 4 indicated for the right flute and 0, 1, 2, 3 for the left flute. The second system features two first endings (1. and 2.) with triplets (3) and other rhythmic markings.

<sup>9</sup> Vgl. Lit. 5, S. 175.

Auch in diesem Stück tritt zur realen Zweistimmigkeit (Sekundparallelen) noch eine lineare hinzu<sup>10</sup>. Im Takt 10 läuft in der unteren Ebene der Oberstimme das Hauptmotiv (Takt 2) notengetreu, lediglich rhythmisch vereinfacht, ab, während es in der oberen Ebene in einer „Verkürzung“ erscheint. (Gleiches gilt für die konsequent parallel geführte Unterstimme.)

Bsp. 5b

Lit. 6, S. 44.

Abschließend sei noch ein Stück aus Sambia zitiert, das beide Typen der linearen Polyphonie vereint und in dem darüber hinaus noch das Mittel der Akkordzerlegung Verwendung findet. Dies ist umso erstaunlicher, als das Instrument (ein Zupfidiophon vom Typ der afrikanischen „Klimper“-zanza) nur über insgesamt acht Töne im Rahmen einer Oktave verfügt.

<sup>10</sup> Dies könnte als Beleg für die Vermutung Brömses angesehen werden, daß für die Spieler die beiden parallelen Stimmen „... zu einer einheitlichen Gestalt (verschmelzen), nämlich zu dem komplexen Klang der gleichmäßig fortschwindenden Sekunde.“ (Lit. 6, S. 101), daß also die Sekundparallelen gar nicht als eigentliche Mehrstimmigkeit angesehen werden.

Bsp. 6 Lit. 9, S. 107 / 108.

Sambia

Fig. I

Fig. II

Fig. III

Fig. IV

a b

cadential repetition link

b a

b cadential

repetition link b

cadential repetition link b

a

b Fig. V

Das Beispiel beginnt mit einer Folge von Quartparallelen, zwischen die als Schein-Bordun das  $c''$  geschoben ist. Auch in den weiteren Varianten des Grundmotivs fügt der Spieler diesen Ton immer wieder in den Melodieablauf ein, während gleichzeitig der Quartklang aufgelöst und in die Horizontale verlegt wird (vgl. Notenbeispiel 5 a + b). Da die beiden Melodieebenen sich nur in einem Ton überschneiden (unterer Tonraum  $c'-g'$ , oberer  $g'-c''$ ), kann man von zwei getrennten Stimmen sprechen, deren Einzeltöne zwar nacheinander verlaufen und unseren Typ zwei repräsentieren. Daß es sich auch hier um eine vom Spieler bewußt eingesetzte Technik handelt, geht aus der Gesamtanlage des Stückes eindeutig hervor<sup>11</sup>.

Unser Ziel war es aufzuzeigen, daß es auch in der Volksmusik neben der realen eine Schein-Polyphonie gibt, die, linear konzipiert, dem Hörer in einstimmiger Musik den Eindruck von Mehrstimmigkeit vermittelt, in real mehrstimmiger Musik die Polyphonie ergänzt und teilweise modifiziert. Daß diese Erscheinung bisher wenig beachtet und meist nur am Rande behandelt worden ist, mag nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, daß der Notentext gerade in Bezug auf dieses Problem eine stark eingeschränkte Aussagekraft besitzt und im Grunde allein die Klangquelle einen vollkommenen Eindruck von dieser Art der Polyphonie vermitteln kann. Erst die Bearbeitung eines umfangreichen Klangmaterials wird daher darüber Auskunft geben können, in welchen Kulturen wir lineare Polyphonie antreffen und welches ggf. ihre Beziehungen zur dort gebräuchlichen Mehrstimmigkeit sind.

<sup>11</sup> Unklar bleibt allerdings, ob und inwieweit fremde musikalische Einflüsse wirksam gewesen sind.

## Literaturverzeichnis:

- Lit. 1 Christian Ahrens, *Instrumentale Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemenge und tulum*, München 1970.
- Lit. 2 Anthony Baines, *Bagpipes*, Oxford 1960.
- Lit. 3 Dénes v. Bartha, *Die avarische Doppelschalmey von Jánoshida*, Budapest 1934.
- Lit. 4 Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, Vol. I: Instrumental Music, Den Haag 1967.
- Lit. 5 Heinz Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966.
- Lit. 6 Peter Brömse, *Flöten, Schalmeyen und Sackpfeifen Südslawiens*, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1937.
- Lit. 7 Francis Collinson, *The Traditional and National Music of Scotland*, London 1966.
- Lit. 8 Marjorie Davidson, *A Lunda Kalendi*, in: *African Music*, Vol. 3, Nr. 2, 1963 (S. 15-16).
- Lit. 9 Marjorie Davidson, *The Music of a Lunda Kalendi*, in: *African Music*, Vol. 3, Nr. 3, 1964 (S. 107-108).
- Lit. 10 Rudolf v. Ficker, *Primäre Klangformen*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1929 (S. 21-34).
- Lit. 11 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 2. Auflage, Berlin 1922.
- Lit. 12 Ladislav Leng, *Slovenské ľudové hudobné nástroje*, Bratislava 1967.
- Lit. 13 Bálint Sarosi, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns* (Handbuch der europäischen Volksinstrumente, Bd. 1), Leipzig o. J.
- Lit. 14 Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, 2., erweiterte Auflage, Tutzing 1969.
- Lit. 15 K. Wertkow / G. Blagodatow / E. Jasowickaja, *Atlas musikalnich instrumentow narodow SSSR* (Atlas der Musikinstrumente der Völker der UdSSR), Moskau 1963.

---

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

---

### Klavieretüde oder Violinetüde?

Zur Frage der chronologischen Priorität

von Dimitris Themelis, Saloniki

Wann die Bezeichnung „Etude“ in der Musik eingeführt wurde, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. In den Musik-Lexika werden an erster Stelle Klavieretüden als älteste mit dem Terminus „Etüde“ bezeichnete Studienwerke genannt. In Riemanns Musik-Lexikon (II. Aufl., Berlin 1929, Art. *Etüde*) heißt es: „... in der Tat sind die ersten als solche bezeichneten ‚etüden‘ die für Klavier von J. B. Cramer.“ Aber auch die 12. Auflage desselben Musik-Lexikons (Mainz 1967, Art. *Etüde*) vermerkt: „Die erste epochemachende Etüden-Sammlung ... sind J. B. Cramers *Etudes pour le pianoforte en 42 exercices* ... (I. Teil 1804, II. Teil 1810)“.

Nach Willi Kahl (Art. *Etüde* in MGG) soll Anton Reicha (1770-1836) mit seinem Werk *Etudes ou Exercices pour le pianoforte dirigees d'une maniere nouvelle* vom Jahre 1801 als erster den Terminus „Etüde“ in die Klaviermusik eingeführt haben.

In der Violinliteratur gibt es jedoch bereits vor 1800 folgende nachweisbare Etüden-Ausgaben:

Zwei Ausgaben unter dem Titel: *Etude pour le Violon formant 36 Caprices* von Federigo Fiorillo, die eine von ca. 1798 bei Tranquillo Mollo und Comp. in Wien, die andere noch ältere von ca. 1793 bei Johann Julius Hummel in Berlin<sup>1</sup>.

Die Ausgabe der Fiorillo-Etüden von 1793, die ich in meinem Buch *Etude ou Caprice* ... nicht erwähne<sup>2</sup>, fand ich vor ungefähr einem Jahr in einem Katalog des Antiquariats Creyghton, Bilthoven/Holland, und konnte sie dann auch erwerben. Sie ist also der älteste bisher bekannte Beleg einer Etüden-Ausgabe<sup>3</sup>. Unter den Frühausgaben der Kreuzer-Etüden ist die älteste nachweisbare Ausgabe im Jahre 1803 in Leipzig bei Breitkopf u. Härtel erschienen. Zwei Exemplare dieser Ausgabe befinden sich in der Hochschule für Musik in Berlin<sup>4</sup>.

Aufgrund der obigen Feststellungen ist es notwendig, die bisher in den verschiedenen Musiklexika wie auch sonst in der einschlägigen Literatur im Hinblick auf die chronologische Priorität herrschende Behauptung zu korrigieren und der Violinetüde statt der Klavieretüde den Vorrang zu geben.

1 Die beiden Fiorillo Etüden-Ausgaben tragen keine Jahreszahl. Man kann sie aber auf Grund ihrer Verlagsnummer nach dem üblichen Verfahren genau datieren. Die Ausgabe bei Mollo trägt die Pl. Nr. 85, die andere bei J. J. Hummel die Pl. Nr. 773; nach Angaben von O. E. Deutsch (*Musikverlags-Nummern*, Berlin 1961, S. 16 u. 17 f.) sind die Verlagsnummern der beiden genannten Fiorillo Etüden-Ausgaben in den oben angegebenen Jahren verlegt worden.

2 *Etude ou Caprice. Die Entstehungsgeschichte der Violinetüde*, München 1967, S. 71 f.

3 Allerdings kommt das Wort „Etude“ wesentlich früher vor – z. B. bereits vor 1747 in einer Ausgabe von Tartinis *L'arte dell'arco* bei Hue in Paris. Es handelt sich jedoch um die bekannten Tartini-Variationen über ein Gavotte-Thema von Corelli und nicht um Etüden im eigentlichen Sinne (vgl. *Etude ou Caprice* ... , S. 72, Anm. 4).

4 Eine Ausgabe der Kreuzer-Etüden vom Jahre 1796, die Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* (Bd. 3, 1813) angibt, konnte bisher nirgends nachgewiesen werden (vgl. *Etude ou Caprice* ... , S. 101 f.).

## Dokumente zur Münchner Hofmusik 1740-1750

von Richard Schaal, München

Für die Amtszeit der ungewöhnlich musikinteressierten Kurfürsten von Bayern Karl Albert (1726-1745, als Karl VII. deutscher Kaiser seit 1742) und Max III. Joseph (1745-1777)<sup>1</sup> fehlten bisher Instruktionen über die Organisation der vielgliedrigen Hof- und Kammermusik. Vom Verfasser aufgefundenenes einschlägiges Aktenmaterial ermöglicht nunmehr einen tieferen Einblick in die Verwaltung der Hofmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts und in ein weitgehend unbekanntes Werke-Repertoire<sup>2</sup>.

Als Intendanten der Hofkapelle weisen die Akten des Staatsarchivs Landshut seit 1740 Franz Maria von Neuhaus nach<sup>3</sup>. Von ihm sind zwei Aktenstücke aus dem Jahre 1740 unterzeichnet, die sich detailliert mit der inneren Struktur der Hof- und Kammermusik befassen<sup>4</sup>. Vor allem die Personalverhältnisse beleuchtet ein Schreiben des Intendanten vom 22. März 1740 an den Kurfürsten, dessen Interesse zunächst besonders auf die Ablösung der aus Altersgründen nicht mehr tragbaren Musiker gelenkt wird<sup>5</sup>. Musikgeschichtlichen Wert besitzen diese Dokumente als zusammenfassende und durch bemerkenswerte Einzelheiten aufschlußreiche Nachweise über den Mitgliederstand der Hofmusik und über Funktionen der einzelnen Musiker am Vorabend des österreichischen Erbfolgekriegs. Als Kapellmeister leitete Giovanni Porta das Orchester, während die Direktion der Kammermusik in den Händen von Giovanni Ferrandini lag. Noch werden die späteren, als Folge des unglücklichen Krieges notwendigen Einschränkungen nicht sichtbar; vielmehr erscheint die Hofmusik in ihrer ganzen Stärke, welche der prunkvollen Hofhaltung ihres Herrschers entsprach. Vorschläge zur Einrichtung eines Kapellinventars, zur Beschäftigung eines Instrumenten- und Notenverwalters sowie zum Bau eines Notenarchivs und einer Instrumentenkammer lassen den Weitblick eines Intendanten erkennen, der die Mißstände in der Hofmusikverwaltung abzuschaffen gewillt war.

Die Aktenstücke werden nachstehend der Vorlage entsprechend erstmals publiziert. Abkürzungen wurden aufgelöst. Auf die große Willkür in der Rechtschreibung der Zeit sei ausdrücklich hingewiesen.

*„Durchleuchtigster Churfürst, Gnedigster Herr, Herr !*

*Demnach Eur Churfürstliche Durchlaucht auß höchsten Gnaden mich zu dero Obristen Directorn der sammentlichen Hof- und Cammer Music gnedigist ernennet, habe meine underthenigiste Schuldigkeit zu sein erachtet, genaue Vndersuchung vorzunehmen, wie sowohl in dero Hofcapellen: als in denen Cammerdiensten die schuldige Vollziehung beschehe, und ob nit sowohl unter denen Instrumentisten als Vocalisten einige nothwendthige ersezung vonnoth, nit weniger auch einige mißbräuch eine Zeit hero eingeschlichen sein mögte; dises dan umb so grundmeßiger vollziehen zu können, habe sowohl dero Capellmaister Porta, als Cammermusic Directorn Ferandinj aufgetragen alle beschwerdtpuncten, wie zu Eur Churfürstlichen Durchlaucht vnderthenigisten Diensten und höchsten Interesse die einlichtung beschechen möge, mir pflichtmeßig zu handten zu stehlen; welche dan in dieffster Submission*

1 Vgl. Artikel *Maximilian III. Joseph, München, Wittelsbach* in MGG VIII, IX, XIV (dort weitere Literaturangaben).

2 Der Verfasser dankt dem Vorstand des Geheimen Hausarchivs München, Herrn Universitätsprofessor Dr. Hans Rall, für die namens Seiner Königl. Hoheit, des Herzogs Albrecht von Bayern erteilte Benutzungsgenehmigung und für die Genehmigung zur Veröffentlichung der Aktenstücke.

3 Vgl. A. Sandberger in DTBI, S. XXIX, Anmerkung 1.

4 Geheimes Hausarchiv München, Hof-Haushalt-Akten, Signatur 1712 KI 21.

5 Die meisten der namentlich erwähnten Musiker sind bei Eitner verzeichnet, jedoch gelegentlich unter anderer Namensform. Die einschlägigen biographischen Nachweise (für die Tätigkeit der genannten Musiker in München) liefert die Hofamtsregistratur (HR) im Staatsarchiv für Oberbayern (ehemaliges Kreisarchiv) in München.

hiemit beylegen und dero vnderthenigisten Zueuersicht geloben wollen, Eur Churfürstliche Durchlaucht werdten gnedigist erlauben yber ein und ander puncten mündtlich vnderthenigist rehferiren zu derffen.

Wann nun hierauß gnedigist zu ersehen, daß vor allen die unumbgängliche Nothdurfft erfordern will, daß diejenige unter denen Violinisten zu ersezen, welche alters: und infirmitet halber ihren Diensten vor zu stehen nit vermögent seint. Als da ist der junge Blaimb, welcher estropirt, Wolff so uill Jahr nit mehr auszugehen in Standt. Ferdinandt Thomas wegen hohen alter. Der alte Blaimb ingleichen alters halber; als wäre meine underthenigst ohnmaßgebiste mainung, daß vermög meiner mit beygelegten von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn underthenigist Guettachten separatim gehorsambst erstatteten Berichten anstadt dieser 4. Cryspinus Starckh und Benno Thomas jeder gegen jährliche besoltung von 300. f. würcklich an und auf zu nemmen, der jüngste Blaimb und Wünckhler hingegen ieder mit 150. f. jedoch mit dem Erstlichen Auftrag anstehlen zlassen gnedigist kündte belibet werdten, daß sie beyde bey einen guetten Maister als dero Wenzl<sup>6</sup> ferners lehrnen, und sich qualificirter machen sollen, damit sie küffftighin gleichwohlen bey erfundt ihrer Capacitet zu völliger besoltung gelangen können.

So will dan auch bey denen Bratschen die nothwendigkeit erfordern, weillen 2. alters halber nit mehr in Standt, und ohnedis deren nur 4. verhandten seint, mit anderen 2. dauglichen Subjectis die ersezung zu beschechen, und werdten lauth beygebogenen pflichtmeßigen guettachten und meinen besonders underthenigst erstattenten bricht von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn an dauglichsten gefundten, als Niclas Diener, welcher zugleich auch buechhalter von der Cammermusic sein, und die saidten underhalten, auch deme die incumbenz gegeben werdten kündte, die violin sowohl in der Capellen, als bey der Cammermusic zu besaidten, welches bisanhero von einem unuerstendtigen Calecanten beschechen, mithin immerwehrente beklagungen vernemmen müessen; Was aber Eur Churfürstliche Durchlaucht disen in ansehung seiner villfeldtigen verrichtungen und bratschen geigen gnedigist anzuhaufften belieben, habe hierinfahls die gernigste maaß nit vorschreiben wollen; der anderte hingegen wäre der Eltste under denen accessisten Philipp Heiß, welcher ohnmaßgebist sich auch mit der helffte besoltung indessen zu betragen hat.

Vnd obzwar alle Baß: als Violinzellisten sich in erforderlichen Standt, ihren Diensten vorzustehen befindten, so will aber jedoch die unumbgängliche Nothdurfft erfordern ein capables subjectum anzustehlen, welches sonderbah in denen Operen mit den großen Violon bey den anderten Cembalo zu accompagniren gewaxen ist; zumahlen dann vermög von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn abgegebenen und in meinem specialiter erstallten gehorsambsten bricht beyligentes guettachten dahin sich bewürfft, das hierzu vor allen der einige Jahr lang ohne einzig Entgelt fleißige accessist Zecheter<sup>7</sup> in all erforderlichen Standt zu sein hierinfahls vollkommenes contento zu geben, und zwar hierzue umb so mehr angestellt zu werdten mütirt, als er schon 6. Jahr in unterschiedlichen instrumentis sich willigst gebrauchen lassen, auch dessen eigne noch anhero seines Vattern villfeldtige meriten, als er sich denn in die 40. Jahr mith unterschiedlichen gefährlichen Diensten als Trompeter dergestalten würdig gemacht, von Eur Churfürstlichen Durchlaucht mit einen jährlichen Salario gnedigst angesehen zu werdten, und zwar umb so mehr, als ich die wahrheit zue steur zu contestiren, daß dessen capacitet, guette aufführung, und empsiger fleiß in gnedigiste consideration zu ziehen seyn will.

Was nunmehr die Vocalmusic betrifft, ist dise dermahlen also bestehlet, daß alles in seinen Standt verbleiben kann, außer die höchste nothwendigkeit einen tenoristen erfordern will; und obwohlen dermahlen 5. verhandten, so ist doch gewiß, daß von allen kein guetter, sondern alleinig Cignoni<sup>8</sup> und Perprich zu gebrauchen, als ybrige alters halber ihren Diensten

6 Von Wenzl sind im Kapellinventar von 1753, das an anderer Stelle erstmals veröffentlicht wird, mehrere Sinfonien und Pastorellen verzeichnet.

7 Eitner verzeichnet einen Johann Georg Zehenter.

8 Von Eitner irrtümlich verzeichnet unter der Namensform Cignioni (Berichtigung und Ergänzung in Quellenlexikon X, S. 412).

vorzustehen nit wohl mehr in Standt seint; Wan danenhero nothwendigkeit halber noch ainer in höchsten Gnaden aufgenommen zu werden gnedigist beliebt würdt, so hat sich vor ander behalt von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn abgegebenes guettachten und meines umbstendig gehorsambst erstallten brichts diser höchsten gnadt [. . . . .]<sup>9</sup> umb so mehr meritirt gemacht, als er auch bereiths als accessist einige Jahr hero fleißigst gedient, und in allen vollkommenstes contento zu geben gefundten würdt.

So würdtet mir dan beyt: und haubtsächlich gnedigist erlaubet sein, Eur Churfürstliche Durchlaucht nochmahlen hiemit underthenigist zu belangen, daß die bey meinen anstandt gehorsambst erbettene Instruction in höchsten gnaden ausfolgen zlassen gnedigist beliebt werden mechte, und zwar umb so mehr, da ich es aus keinen ander Zihl und absehen so eyfrig anuerlange, als daß Eur Churfürstliche Durchlaucht höchstes Interesse in allen befördern möge, wie mich auch eines mehr: oder wenigern nit zu unternehmen, wohl aber dem, was Eur Churfürstliche Durchlaucht mir gnedigist beyzulegen geruhen, auf das genauiste und besorgliche nachzuheben gedencken würdt. Zu gnedigister bitts erhör, dan Churfürstlich höchsten Hulden und Gnaden mich underthenigist gehorsambst empfolchen haben will.

München den 22ten Martij 1740.

Eur Churfürstliche Durchlaucht

Vnderthenigist: gehorsambster

Johann Franz M. F. v. Neuhaus“

„Underthenigiste Erinderungs Puncten worüber von Seiner Churfürstlichen Durchlaucht die ausfördtigung Dero gnedigisten befelch gehorsambst gewerthig bin.

Die Capellen betreffent.

Es will die unumbgengliche nothdurfft erfordern, daß bey der Capellen ein ordtentliches Inventarium von Zeit an des Capellmeister Barnabe, Thorj, und Porta, was an vespern, ämbtern, letaneyen, miserere, moteten, und kirchen sonaten, auch anderen Musicalien verhandten, aufgerichtet, und in solchen künfftigshin Jährlich von Zeit zu Zeit was von dermahligen Capellmaister noch weithers producirt würdt, woruon jedesmahl derselbe gehalten sein solle ein exemplar in die schon verhandtene buechhalterey einzulegen, eingetragen werden; wie dan zu Endte eines jeden Jahrs ein specification, was in solchen jährlich an ein und ander neuen Compositionen geliefert worden, Eur Churfürstlichen Durchlaucht underthenigist yberraicht werden solle.

Zu mahlen dan auch in erfahrung gebracht, daß die instrumenta ser schlecht bis anhero verwahrt worden, und derentwillen Seiner Churfürstlichen Durchlaucht mits reparir: und beyschaffung Neuer Instrumenten ein nit geringer unkosten aufgewaxen; als will underthenigist nit maß geben, ob nit Eur Churfürstliche Durchlaucht einen aigen Instrument verwalter, welcher denen callicanten, bey iedt welchen dienst die Instrumenten vorgeben, nach vollenten dienst aber widerumben von denen callicanten ybernennen, und in die hierzue verhandtene Cästen verspehren, folgsamb die oberobsorg yber die buechhalterey haben solle, und zwar den in vorschlag seyent jung Porta<sup>10</sup> dero Capellmaisters Sohn mit jährlich 300. f. besoltung an stehen zlassen gnedigist geruhen wolten.

Die Cammermusic betreffent.

So solle meiner underthenigisten mainung nach die Zahl der Violinisten auf 14. Violete auf 4. dann 4. Violinzeli, und 2. Violen gesetzt, die accessisten aber könnfftigshin aufzunemmen genzlichen abgeschafft, sonders da sich ein Vacatur bey ein oder ander Instrumentisten angebibet, man es ad concursum ankommen lassen, und nach genomener prob von dero Capellmaister und Cammermusic Directorn das dauglichste Subiectum von darumben ausgesucht werden, damit die music hinkünfftig ieder zeit mit dauglichen Subjectis versehen, und Eur Churfürstliche Durchlaucht von den bestendtigen anlauf yberhoben sein mögen.

9 Unleserlich.

10 In der Porta-Literatur ist diese Tatsache nicht erwähnt.

Alldieweillen dan auch bey der Cammermusic niemahlen ein ohrt verhandten gewest, wo sowohl die musicalien von so uill Zeithero werdten von dem Cammermusic Directorn, noch Cammermusic Componisten producirten compositionen, wo doch Eur Churfürstliche Durchlaucht die copisten bezalt, noch weniger die aparte verhandtener Cammermusic Instrumenten hetten können verwarther aufbehalten werdten; als belieben Eur Churfürstliche Durchlaucht dero Architeckt Hefner gnedigist anzubefelchen, ein dergleichen daugliches orth auszusuechen, alwo die benedtigte kästen sowohl zu aufhebung der musicalien als Instrumenten aufgerichtet werdten können; dero Cammermusic Directori und Cammermusic Compositoren aber gnedigist aufzutragen, daß sie von allen operen, cantaten, symphonien, moteten, und was inclusive von Thori an bisanhero immer produciert wordten, ein Exemplar in die buechhalterey lifern, eine ordentliche Specification verfassen und künfftigshin alljährlich hiemit continuiren sollen, und wie es von dero Capellmeister erfordert werdten, zu Endte des Jahrs von einem jeden die Specification, was das Jahr hindurch componirt und ybergeben wordten haubtsächlich von darumben Seiner Churfürstlichen Durchlaucht behändtigen zlassen, damit von höchst denen-selben deren Fleis und Eyfer gnedigist erkennt werdten möge.

Damit nun aber die Verwahrung sowohl der musicalien als instrumenten beschehen kann; als wäre ein aigner buechhalter zubestehen, welchen zugleich auch die inspection yber die saidten, und besaidtung der instrumenten sowohl in der Capelle als Cammermusic aufzutragen, weillen es bishero von einen unbeständtigen callicanten beschehen und immer beklagung vorgekommen. Diser dienst aber ohnmaßgebist dem Niclas diener dermahligen copisten dero Cammermusic Directoren umb so mehr gnedigist conferirt werdten kündte, als Er auch zu den violet zugebrauchen und ein guetter schreiber, daegegen deme zu einer jährlichen besoltung 200. f. gnedigist zu verwilligen ist.

Dise 2. Neu aufgestellte dienst als instrument verwalter und Cammermusic buechhalter importiren jährlich 500. f. welche Eur Churfürstliche Durchlaucht mits des verstorbenen Hofmusicanten Wolf hinteilt anheimbgefahren, dise einrichtung aber alsogleich auch beschehen solle, mithin könniten diese 500. f. gnedigist decretirt werdten.

Vnd weillen ingleichen vor dermahlen 2. Violinisten vnumbgenglich benedtigt sein; als wollen Eur Churfürstliche Durchlaucht gnedigist erlauben, daß hierzue Crispinus Starckh und Benno Thomas angestellt werdten derffen; gleichwie aber beyde von ser guetter capacitet, und ser dauglich von dero Capellmaister und Ferandinj in das Orquester erfundten wordten, als verhoffen selbe ieder jährlich mit 300. f. besoltung gnedigist angesehen zu werdten, jedoch daß die besoltung Erst aus den 1.<sup>te</sup> octobris den anfang nehmen solle, id est 600. f. – kr.

Beynebens aber auch ist abermahlen sowohl von dero Capellmaister als Ferandinj die Erinderung beschehen, dem großer Violon das nothwendigste zu ersezen wäre, weillen in operen bey den anderten Instrument einer abgängig, wo so dan vor dermahlen die music sowohl in der Capelle als Cammermusic bestens bestehen würdte, hierzue aber an dauglichsten befundten wordten Zecheter ein 10. jähriger accessist, welcher ein vortrefflicher musicus und auch eines Hoftrompeters Sohn ist, und deme auf gleiche weis den 1.<sup>te</sup> octobris die besoltung gnedigist decretirt werdten kündte mit 200. f. – kr.

Vnd obwollen 3. Callicanten verhandten, so ist aber nur ainer der adam zu gebrauchen, diser aber bey so uiller arbeith es ohnmöglich bestreiten, dahingegen einer stockhblindt, der andere aber weither nit als in der Capellen unbesüchlichkeit halber forthkommen kann; dannenhero underthenigist gebetten würdt, noch ainen gnedigist anstehlen zlassen, welcher des blindten Callicanten Arnold Wastian Sohn ist, und statt seinem Vatter 16. Jahr ohne genießung einiger besoltung versehen hat; jedoch mit dem auftrag, der gehalten sein solle einen adjuncten ohne entgelt Seiner Churfürstlichen Durchlaucht zu halten, und dem Directoris vorzustehlen. Diser aber auch ietzt anzustehlen, und die besoltung zu decretiren wäre mit 159. f. – kr.

Daß als die ganze mehrung des jezigen Status mehr nit, weillen die übrige 500. f. von des Wolfs gehabte besoltung genommen werdten, importirt, als 959 f. – kr.

Leztlichen habe auch Eur Churfürstliche Durchlaucht nachmahlen underthenigist bitten wollen, mir die gnedigist versprochene instruction Eheistens in höchsten gnaden erfolgen zu lassen.

Underthenigist: gehorsambster

Johann Franz M. F. v. Neuhaus"

Nur als Konzept mit Mundierungsvermerk überliefert ist eine Instruktion vom 12. Januar 1750, die sich besonders ausführlich mit den Pflichten der Hofmusiker befaßt<sup>11</sup>. Treibende Kraft in Fragen der Hofmusik-Organisation scheint neben dem Kurfürsten Maximilian III. Joseph der seit dem Regierungswechsel (1745) tätige Hofmusik-Intendant Graf Joseph von Salern gewesen zu sein, der am 13. April 1753 durch Joseph Anton Graf von Seeau abgelöst wurde. Als Kapellmeister übte weiterhin Giovanni Porta (hier mit dem vollständigen Vornamen Johann Baptist angeführt) sein Amt aus, während Giovanni Ferrandini auch unter dem neuen Herrscher als Direktor der Kammermusik nachgewiesen ist. Bemerkenswert an der neu aufgefundenen Instruktion ist das strenge Reglement der Subordination sämtlicher Musiker unter die Weisungsgewalt des Intendanten. Weder Kapellmeister noch Kammermusikdirektor hatten demnach das Recht, den Kurfürsten mit Angelegenheiten ihres Fachbereiches zu „beunruhigen“. Sie waren gehalten, alle einschlägigen Fragen mit dem Intendanten zu klären. Dieser hatte das alleinige Recht, dem Kurfürsten Bericht zu erstatten. Einzelheiten über die Proben mit neuen Künstlern und neuen Werken, über den Dienst der Kammermusiker und den Status der drei Konzertmeister sind ebenso aufschlußreich wie die Anweisungen für die Akzessisten und Kalkanten. Auch die Pflege und Inventarisierung der Instrumente, die Verwendung neuer Saiten und schließlich die Musikalien-Registrierung berücksichtigt die Instruktion eingehend. Harte Strafen werden in Artikel 20 denjenigen angedroht, die sich den Weisungen widersetzen.

„Für die churfürstliche Hof- und Cammer music.  
den 12. Jenner 1750.

#### *Instruction*

*Wornach sich Vnser von Gottes gnaden (tot: tit:) Churfürstliche Hof-Cappellen und Cammer-Music in ain so anderen gehorsambist zu achten, vnd zu verhalten hat.*

*Nachdeme Wir eine zahlreiche Hof-Capellen und Cammer-Music halten, vnd diser sowohl einen Intendanten, als auch einen Capell-Meister, dan einen Cammer-Music-Directorn vorge-setzt, nit weniger einige Concert-Maister angeordnet, mithin nothwendig sein will, daß sowohl zu vermeydung allerley müßhelligkeiten vnter ihnen selbst eine guete Ordnung vnd Subordination beobachtet, als auch auff die dennenselben subordinirte Vocal- und Instrumental-Musicos die behörige obsicht getragen werdte, daß die vorfahente Dienste und verrichtung woll besorget, vnd nach Vnser gnedisten Willens-meinung allenthalben gebührents und gehorsambst versehen werden; So haben Wir solchen endts willen ein ausführliche Instruction verfassen zlassen gnedist resolviret, damit vmbsoülmehrs nach masgab derselben jeder seine Dienst, und Obligenheit gebührents nachzukhomben, und insbesondere die behörige Subordination gehorsambist zu beobachten wissen.*

*Erstlich sollen Vnserem Cammerer, dan Obristen, und General-Adjutanten Josephen Großen von Sallern als von Vns gnedist verordneten Intendanten yber Vnsere Hof-Capellen- und Cammer-Music aller hiezue gehörige von ersten bis zum Letzten, benantlich aber Vnser Capell-Maister, Johann Baptist Porta, und der Cammer-Music-Director Johann Ferrandini, wie nit weniger der Concert-Maister, und yberhaupt alle Virtuosen, dan Vocal- und Instrumental-Musici ohne ausnamb, sambt denen Accessisten, und Calicanten in behöriger Subordination vndergeben sein, und von ihme so vill ihren Dienst und Verrichtung belanget /: massen der Jurisdiction halber es in anderwerz allschon sein ausgezaigtes richtiges Bewendten hat:/ solchergestalten dependiren, daß sye von ihme befelch, und ordre erhollen, und nemmen, mithin dennen von ihme ertheilenten anbefelchungen, und verordnungen in allem ohnweigerlich gehorsambist nachkommen sollen. In geuolge dessen dan, und zu beybehaltung der nothwendigen Ordnung, und Subordination wollen Wir*

*Zweytens gnedist, daß Vnser Capell-Maister, oder der Cammer-Music-Director, oder auch ein Concert-Maister in sachen, so die Musici betrifft, Vns khönfftigshin nicht mehr werden mündtlich noch schriftlich beunruehigen, sondern sich allwegen mit ihren Anbringen an den*

11 Geheimes Hausarchiv München, Korresp.-Akten 1712 P VI, 8.

ihnen vorgesetzten Intendanten wenden, welcher Vns hieryber nach erforderung behörigen vnderthenigisten vortrag zu machen, oder sye in anderwerz zu ihren verhalt der gebühr nach zu verbscheidten wissen würd, gestalten Wür des endts

Drittens ihme Vnserem Intendanten bey außerordentlichen Vorfahlenheiten, als da Wür extra ein Capell-Cammern, Tafel oder andere Music wie auch Operen, Comödien, Academien, und dergleichen anschaffen, allweegen das behörige gnedist bedeuthen werden, welcher sohin das erforderliche nach Beschaffenheit Vnserer Capell-Maister, oder dem Directorn von der Cammer-Music oder dennen Concert-Maistern anschaffen würd. Darumben auch

Viertens ins khönftige weder ersagter Capell-Maister, noch der Cammer-Music-Director, noch ein Concert-Maister anderer gestalten nit mehr in die Churfürstliche Cammer einzutreten haben, es seye dan, daß sye zu ihren verrichtungen vnd gnedist angeschaffter Music dahin beruefen werden.

Fünfftens. Da jemandt von der Churfürstlichen Hof-Capelln- oder Cammer-Music eine Reis zu machen vorhat, solle selber, wer der auch seye, vnd wouon weder der Capell-Maister, noch auch Cammer-Music-Director ausgenommen würd, sich allweegen bey Vnserem Intendanten geziments anmelden, vnd die erlaubnis sich hierzue auszubitten, volgens, wan er solche erhalten, vnd es einer von der anderten class ist, als da seint die Concert-Maister, Singer oder Violinisten und dergleichen, dise Vnserem Capell-Maister, und Cammer-Music-Directorn geziments insinuiren, mit welchen beeden daß Er Vnser Intendant vor ertheillenter erlaubnis sich bewandten Vmbständten nach vorleufig zu vernemmen hat.

Sechstens. Wan es, vmb ein neues Subjectum in der Vocal: oder Instrument-Music aufzunehmen, zu thuen ist, hat solches der Capell-Maister, in soweith selbes die Capellen anbetrifft, in mit: und beysein Vnseres Intendantens anzuhören, vnd auf die Prob zu setzen, sodan aber sein guetachten erstgemelten Vnseren Intendanten schriftlich zu ybergeben, welcher Vns volgens nebst dessen yberlieferung yber dem befundt weiters gehorsambist zu referiren hat. Fehrnern vnd

Sibentens ist Vnser gnedister befelch, daß, indeme Wür zu abschneidung allerley zwistigkeiten, vnd verdrießlichen anstöss eine vollkommene ordnung und Subordination bey Vnser Hof-Capellen- vnd Cammer-Music eingangs gemelten-massen einzurichten gnedist beschlossen, Vnser Capell-Maister sich in all: und jeden bey Vnseren Intendanten, als vorgesetzten oberhaupt gebührents anfrage, in welcher weis Vnser Dienst khönne besorget werden, wie er dan auch bey neu-gemachten Compositionen ihne obristen erforderlich, zu belangen, und seine resolution zu erwarthen hat, ob sothanne Prob bey Hof, oder bey ihme vorgehomen werden sollte. Welches sich

Achtens gleichfahls auf den Cammer-Music-Directorn, vnder welchen allein die Cammer-Vocalisten, oder Singerinen zur zeit, und an dem Orth Ihrer verrichtenten Diensten zu stehen haben, allerdings verstechet, der dan, im fahl Wür eine gesungene Cammer- oder Tafel-Music anbefelchen lassen, seinen Dienst hiebey zu versehen, vnd, wan im ybrigen es auf eine neue Production ankombet, die Ordre, wie in vorgehenten Articl wegen Vnsers Capell Maisters bemerckhet worden, von widerholten Vnserem Intendanten zu erhollen hat, damit auch annebns von ihme Vnserem Intendanten dennen dabey benöthigten Instrumentisten das behörige bedeuthet werde. Souill hiernächst und

Neuntens die dreye Concert-Meister belanget, haben selbe ohnmitbahr den befelch von Vnseren Intendanten zu empfangen, vnd ob sye Concertmeister schon wochentlich abwexlen, so solle doch dem Cammer-Music-Directorn zu aller zeit freystehen, ein, oder andere seiner Instrumental-Compositionen vorzüglich vorlegen zu khönnen, ohne daß ihme von denenselben producir: vnd auflegung gedachter Compositionen das geringste in weeg gelegt, sondern villmehr die gezimente volziehung geleistet werdte: ausser dem aber seind die Concert-Meister dem Music Directorn nicht subordinirt, oder vndergeben.

Zehentens hat Vnser Cammer-Music-Director die listen der Instrumental-Music weder in der Statt noch auf dem Landt zu machen, als welches villmehrers Vnserem Intendanten alleinig gebühret. Welche meinung es auch

Ailfften mit dennen Operen hat, da einige gehalten werden, und solle keine lista der choristen, oder instrumentisten ohne vorbewust, und genehmhaltung Vnseres Intendantens gemacht oder vnderscriben werden.

Zwölftens würdet hirmit sambentlichen Instrumentisten alles ernst anbefolchen, die zuweillen verspürte Partialiteten in denen Productionen, sye seyen nachgehents von weme sye wollen, khönfftighin allerdings so gewisser zu vnderlassen, als selbe dabey zu bedenken haben, daß sye durch dergleichen Partialiteten nicht so uille torto vnd vnbildt dene compositori berhürter production, als Straffmässiges missvergniegen Vns selbst, da Wür eine schlechte harmonie anhören miessen, verursachen, sich aber anbey noch anzue selbst mit ybler nachreden beladen.

Dreyzehentens sollen alle Vocal- und Instrumental-Musici bey dennen Ordinarj-Diensten, oder wan ihnen sonderbahr angesagt würdt, fleissig, und gehorsambist erscheinen, vnd weder ohne erhebliche Vrsach und deren anmeldung dauon außbleiben, noch auch in der Capellen oder bey anderen Musiquen wehrenter Production ohne erlaubung Vnsers Intendantens, wan er anwesent, oder des Dirigirenten Maisters sich entziehen.

Vierzehentens solle sich ein würckhlicher Accessist, oder auch vmb dem Aceß anhaltenter Vocal- oder Instrumental-Musicus, ohne vorleuffige bewilligung Vnsers Intendantens die Hof-Dienste zu frequentiren, nicht ammassen, noch münder aber von dennen Maistern ein oder anderer Sorten hirtue aufgenommen werden, welches mit weniger

Fünffzehents respecta deren anhero kommenten frembden virtuosen zu beobachten ist, als welche von dennen Maistern immediate an Vnsere Intendanten anzuweisen seind.

Sechzehentens hat öffters besagter Vnser Intendant dennen Calicanten ernstlichen aufzutragen, mit ansagung der diensten allen gebührenten fleis anzuwenden, nebenbey auch die Instrumenten bestmöglichst zu besorgen, damit selbe nit ruinirt, oder wohl gar entzogen werden, derowegen er Vnser Intendant zu verfliegen, daß yber die verhandtene Instrumenten sobaldist ein inventarium verfasst, auch khönfftighin hieryber von zeit zu zeit nachgesehen werde, Gleichwie auch

Sibenzehentens in beziehung der saithen demjenigen, welchem es obliget, gemessen anzubefelchen ist, die Violinen, Violen, Bäß, und andere dergleichen Instrumenten nach jedens gebühr in guetten standt zu erhalten, forth die darauf angewendeten saithen oder reparations-vncösten in eine richtige verzeichnus zu bringen, und solches Vnsere Intendanten gebührents zu yberlifern; welcher nachgehents sothanne verzeichnus, oder listen eigenhändig zu underzeichnen hat, damit selbe solchermassen ajustirter von Vnserer Hof-Cammer der bezahlungs-willen an Vnser Hofzahlamt signirt werden. Gleichermassen solle es

Achtzehentens mit dennen Capell- und Cammer-Musicalien gehalten werden, wouon alle sowohl alte als neue Compositionen, welche zu Vnsere Dienst, vnd auf Vnsere Costen abgeschriben worden, ehe nächstens ordentlich beschriben numerirt, und litterirt, auch nit mehr, wie bishero vnzimblich geschehen, bey dem Capell-Maister und Cammer-Music-Directorn in dennen häusern behalten, sonderen bey Hof in einen hierzu eigents bestimbten Ohrt wohl-Registerirter verwahrt werden sollen. Allermassen dan auch die Conto yber die abschreibungs-gebühr, und das hierzu brauchente pappier Vnsere Intendanten allweegen gebührents zu yberanthworthen seind, daß er selbige durchgehe, und nach befundt das gebührente ratificire, volglic selbe eigenhändig vnderzeichne, allermassen Vnsere Hof-Cammer, wie derselben sub hodierno bedeuthet worden, ohne verstandtener solcher vnderschrift und ajustirung dergleichen conto nicht anzunehmen, münder von Vnsere Hofzahlamt bezahlen lassen hat.

Neunzehentens wan villgedachter Vnser Intendant abwesent, sollen die schon bekhannte und angeschaffte Hof-Music-dienst von dennen vorstehenten Maistern fleissig und ohne gehessigkeit bey Vnserer vngnad fortgesetzt, daran auch weeder dissfahls noch in andere weeg einige neuerung oder änderung eingeführet, sonderen allenfahls bey fundenten anstandt an Vnsere Intendanten schriftlicher bhiet erstattet, und von ihme beschaidt: und anthworth erwartet werden; damit auch

Zwanzigstens diser Vnserer gnedisten Instruction, welche förderlichist dennen hierinbegriffenen zu ihren gehorsambsten nachachtung kundt zu machen, und ordentlich zu publiciren ist, desto gewiser und genauer nachgelebt, auch die von Vns verfliegte Subordination ohne außnamb gehorsambst beobachtet werde, bleibt hiemit ohnverhalten, daß jenigem, welcher solche vorsezlich ybertrittet, und sonderheitlich der von Vns anbefolchener subordination sich nit fiegen will, vor das erstemahl zur straff eines quartalls-betrag an seiner besoldung solle

aufgehoben, und eingezogen, das zweyte mahl aber derselbe vom dienst: und besoldung auf ein ganzes jahr suspendirt, vnd bey fernerer bezeigter widersessigkheit das dritte mahl gänzlich amovirt werden, welchemnach sich jeder vor schaden, und vngemach zu hietten, und vorzusehen weis.

Zu Vrkhundt dessen allens haben Wir gegenwertige Instruction eigenhändig vnderzeichnet, vnd Vnser grösseres geheimbes Canzleydecret vor zu druckhen anbefolchen. So geschehen zu München den 12: Jenner 1750:  
ad Manus.“

## Johann Gallus Mederitsch Komponist und Kopist des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts

von Theodor Aigner, Salzburg

Johann Georg Anton Gallus Mederitsch, geb. am 27. Dezember 1752 zu Wien, gest. am 18. Dezember 1835 zu Lemberg, Schüler Georg Christoph Wagenseils<sup>1</sup>, Klavierlehrer Franz Grillparzers<sup>2</sup>, Kontrapunktlehrer Wolfgang Amadeus Mozarts (Sohn)<sup>3</sup>, war in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts ein geschätzter Komponist in Wien.

Neben geistlichen Werken (4 Messen, ein *Stabat Mater* u. a.) schrieb er 8 Opern und Singspiele (u. a. den ersten Akt zu *Babylons Pyramiden* auf einen Text von Emanuel Schikaneder – den zweiten Akt komponierte Peter Winter –); des weiteren schrieb er die Musik zu 7 Schauspielen (u. a. *Macbeth*, der, von Friedrich von Schiller eingerichtet, mit der Musik Mederitschs auch auf dem Hoftheater zu Weimar aufgeführt wurde). Außerdem komponierte er 3 Klavierquintette, 43(!) Streichquartette (darunter finden sich 6 Quartette, die Kurt Heinemann 1951 als „Mozart“-Quartette herausgegeben hat)<sup>4</sup>, 3 Streichtrios, 5 Klavierkonzerte, 2 Sinfonien, 4 Ouvertüren, Violin- u. Klaviersonaten<sup>5</sup>.

Mit Ausnahme einer kurzen Tätigkeit als Theaterkapellmeister in Olmütz (1781/82) und in Budapest (1793/94) war Mederitsch zeit seines Lebens „freischaffender Künstler“, so daß er jede sich bietende Gelegenheit ergreifen mußte, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Viele seiner Kompositionen erschienen zu seinen Lebzeiten im Druck: Die Streichquartette (op. 1 und 2) bei Schott in Mainz (Aigner-Katalog B18-23), das Streichquartett (Aig B22) bei André in Offenbach, die Streichquartette (Aig B35-37) bei Traeg in Wien, die Streichquartette (Aig B42-44) bei Artaria in Wien, 2 Klavierquintette (Aig B13/14) bei Hoffmeister in Wien, Klavierwerke bei Traeg (Aig B71, 82, 86, 88), bei Hoffmeister (Aig B68, 78, 85), bei Artaria (Aig B89, 91) und bei Eder (Aig B74, 75), alle in Wien. 1814/15 verlegte Steiner in Wien noch ein Streichquartett (Aig B53).

1 Vgl. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum. Gesammelt und erläutert von Wilh. A. Bauer und Otto E. Deutsch, Kassel etc. 1961-1963, Bd. III, S. 254, Zeile 23-25. Mozart berichtet in einem Brief an seinen Vater vom 5. Februar 1783: „... vom einen Jungen Menschen, scolaren vom Wagenseil, welcher heist, Gallus Cantans, in arbore sedens, gikirigi faciens;“

2 Vgl. F. Grillparzer, *Gesammelte Werke*, V. Autobiographische Studien, Wien 1949, S. 11, 28, 33 und 64 f.

3 Eigentl. Franz Xaver Wolfgang Mozart (26. 7. 1791–29. 7. 1844).

4 Mainz, Schott 1951 (ANTIQUA. Eine Sammlung Alter Musik. Nr. 4152-4157). Vgl. H. Abert, *Sechs unter Mozarts Namen neu aufgefundene Streichquartette*, in: *Mozart-Jahrbuch* Jg. 3 (1929), S. 11-58 – und K. Pfannhauser, *Unechter Mozart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Jg. 8 (1958), Heft 3/4, S. 9-14.

5 Ein Thematisches Verzeichnis und eine Untersuchung über Leben und Werk Mederitschs werden in Kürze als phil. Dissertation an der Universität Salzburg (bei Gerhard Croll) erscheinen.

Die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens verbrachte Mederitsch in Lemberg. Dort freundete er sich mit Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn) an. Diesem vererbte er seinen gesamten musikalischen Nachlaß<sup>6</sup>. Mozart (Sohn) wiederum vermachte seinen Besitz im Jahre 1844 zum großen Teil dem 1841 in Salzburg ins Leben gerufenen *Dommusikverein und Mozarteum*<sup>7</sup>. Als im Jahre 1880 *Dommusikverein und Mozarteum* aufgelöst wurden, hat man den Mozart (Sohn)-Nachlaß geteilt. Ein Teil verblieb im Mozarteum (heute Internationale Stiftung Mozarteum), der andere im Dommusikarchiv.

Bei der Erfassung und Katalogisierung der Werke Mederitschs stellte sich heraus, daß die meisten seiner Kompositionen im Autograph in der Internationalen Stiftung Mozarteum und im Salzburger Dommusikarchiv vorliegen<sup>8</sup>.

Ein Quintett-Fragment und ein Klavierkonzert, beide in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ein Terzett aus der Oper *Babylons Pyramiden* in der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien) und ein Quintett-Fragment in den Conservatoire-Beständen der Bibliothèque nationale in Paris, sie tragen alle von Aloys Fuchs die Echtheitsbestätigung „*Mederitsch-Handschrift*“. In der Wiener Stadtbibliothek liegt ein Autograph des Priestermarsches aus *Babylons Pyramiden* mit dem Vermerk: „*Aechtheit verbürgt von Adolf Müller*“.

Durch die eindeutige Identifizierung der Mederitsch-Autobiographie konnte aufgrund der genauen Kenntnis seiner Handschrift eine weitere, folgenreiche Entdeckung gemacht werden: Die in über 6000 Seiten vorhandenen und in 30 Sammelbänden gefaßten Abschriften der Werke von 32 älteren Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts stammen ebenfalls aus der Feder des Gallus Mederitsch. Der ergiebigste Kopist im „*Mozart(Sohn)-Nachlaß*“ ist damit identifiziert. Die Abschriften sind in das erste Drittel des 19. Jahrhunderts zu verweisen, und sauber geschriebene Kopien bieten manche Überraschungen. So wird Helga Scholz-Michelitsch ihren vor kurzer Zeit erschienenen *Wagenseil-Katalog*<sup>9</sup> um ein beträchtliches erweitern können. Die dort als einzige für 3 Violoncelli und Kontrabaß (Mich 445) angegebene Sonate z. B. ist in den Mederitsch-Kopien nur eine von sechs Sonaten für 3 Violoncelli und Kontrabaß. Auch die beiden letzten der 6 Quintette für 2 Violinen, 2 Violen und Baß sind neben den vier im *Wagenseil-Katalog* angegebenen (Mich 378, 389, 406, 484) vorhanden; wobei diese 2 Quintette (wie Mich 406) noch 2 Oboen und 2 Hörner obligat aufweisen.

Das *Adoramus te, Christe* für 4stimmigen Gemischten Chor von Quirino Gasparini (KV<sup>6</sup> Anh. A 10), das in unserer Zeit Wolfgang Plath wieder identifiziert hat<sup>10</sup>, wurde bereits von Mederitsch Gasparini zugeschrieben.

Die folgende Aufstellung soll einen Überblick über den Umfang der Mederitsch-Kopien geben<sup>11</sup>:

6 „*Wolfgang's Freundschaft für Gallus ging über dessen Tod hinaus. Er erwies ihm den letzten Freundesdienst, indem er für ein anständiges Begräbnis sorgte. – Von Gallus war es ein Akt selbstverständlicher Dankbarkeit, daß er seinem Freunde Mozart[Sohn] seine wertvolle musikalische Sammlung testamentarisch vermachte.*“ Vgl. dazu W. Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, Kassel 1956, S. 153.

7 Vgl. W. Senn, *Das Vermächtnis der Brüder Mozart an „Dommusikverein und Mozarteum“ in Salzburg*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 52-61, bes. aber S. 56.

8 Die Werke Mederitschs sind nicht, wie in MGG Bd. VIII, Sp. 188 zu lesen ist, „*offenbar makuliert*“ worden.

9 Helga Scholz-Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil, Thematischer Katalog*, Wien 1966, Bd. III, und *Das Orchester- und Kammermusikwerk von Georg Christoph Wagenseil, Thematischer Katalog*, Wien 1972, Bd. VI der *Tabulae Musicae Austriacae*, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften, herausgegeben von der Kommission für Musikforschung unter Leitung von Erich Schenk.

10 Vgl. W. Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/62*, Salzburg 1961, S. 82-132.

11 In meinem Thematischen Verzeichnis sind auch alle Kopien Mederitschs erfaßt. Bei Kompositionen, die in Werkverzeichnissen aufscheinen, wurden die entsprechenden Nummern angegeben, die übrigen Werke wurden mit Incipits aufgezeichnet.

Abbatini, Antonio Maria (1595-1679)	17 Seiten
Albrici, Vincenzo (1631-1696)	9 "
Allegri, Gregorio (1582-1652)	4 "
Bach, C. Ph. Emmanuel (1714-1788)	1150 "
Bach, Joh. Sebastian (1685-1750)	1226 "
Bach, W. Friedemann (1710-1784)	28 "
Battiferri, Luigi (16? ? -1642)	2 "
Bertali, Antonio (1605-1669)	84 "
Caldara, Antonio (1670-1736)	116 "
Carissimi, Giacomo (1605-1674)	37 "
Corelli, Arcangelo (1653-1713)	268 "
Durante, Francesco (1684-1755)	8 "
Foggia, Francesco (1605-1688)	10 "
Frescobaldi, Girolamo (1583-1643)	2 "
Fux, Joh. Jos. (1660-1741)	101 "
Galuppi, Baldassare (1706-1785)	141 "
Gasparini, Quirino (17? ? -1778)	12 "
Gossec, François Jos. (1734-1829)	7 "
Graun, Karl Heinrich (1703-1759)	168 "
Händel, G. Friedrich (1685-1759)	323 "
Hasse, Joh. Adolf (1699-1783)	1002 "
Kirnberger, Philipp (1721-1783)	62 "
Lotti, Antonio (1667-1740)	168 "
Marcello, Benedetto (1686-1739)	308 "
Marpurg, Fr. Wilhelm (1718-1795)	40 "
Pepusch, John Christopher (1667-1752)	3 "
Pirlinger, Joseph (1726-1793)	35 "
Riccardi ( ? )	6 "
Sances, Felice (1600-1679)	202 "
Schuster, Joseph (1748-1812)	16 "
Telemann, G. Philipp (1681-1767)	1 "
Wagenseil, G. Christoph (1715-1777)	596 "

Quartetto in

Violini  
Viola  
Violoncello

Moderato

Handwritten musical score for a quartet. The score is written on four staves, labeled Violini (Violin I and II), Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Moderato'. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat signs. The first system ends with a measure number '10' and the second system ends with a measure number '20'.

J. G. A. G. Mederitsch, aus op. 3 (Aig B 24)

Bach

Handwritten musical score for J.S. Bach's Fugue 6 (BWV 875). The score is written on six staves, showing the intricate polyphonic texture of the piece. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat signs. The first system ends with a measure number '10' and the second system ends with a measure number '20'.

J. S. Bach, Fuge 6 (BWV 875)

## Unbekannte Mendelssohn-Handschriften in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt

von Oswald Bill, Darmstadt

Mit dem Nachlaß des Musikforschers Karl Anton (1887-1956) gelangten im Jahre 1961 auch zahlreiche Handschriften aus der Sammlung Franz Hausers (1794-1870) in die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Einen Teil der Hauserschen Musiksammlung hatte Anton im Zusammenhang mit der Versteigerung der Bibliothek Hausers im Jahre 1905 erworben. Darüber hinaus besaß er aber auch den wissenschaftlich bedeutsamen Teil des Nachlasses und hatte den gesamten Bestand im sog. Hauser-Archiv zusammengefaßt. Während die Werke aus der ehem. Bibliothek und Musiksammlung Hausers im Auktionskatalog von C. G. Boerner durch Hermann Kretzschmar verzeichnet und beschrieben wurden<sup>1</sup>, waren die im Hauser-Archiv noch untermischten Musikalien aus dem Nachlaß der Forschung bisher nicht bekannt. Die unten aufgeführten Kompositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy entstammen diesem unveröffentlichten Teil des Nachlasses Franz Hausers, den eine lebenslange Freundschaft mit Mendelssohn verbunden hatte.

Die Kompositionen liegen teils in autographen Form und teils in Abschriften vor. Von Mendelssohns Hand stammen – von einer Ausnahme abgesehen – die Niederschriften auf den Einzelblättern (A); Abschriften von fremder Hand, aber auch ein Autograph, befinden sich in Hausers privatem Lieder-Album (B), das den allgemein gehaltenen Rückentitel trägt: Gesänge mit Begleitung des Piano-Forte.

Auf welche Weise Hauser in den Besitz der autographen Blätter gelangt war, ist nicht bekannt. Es kann aber als sicher gelten, daß die meisten unter ihnen Zueignungen Mendelssohns an Hauser darstellten, und zwar aus Anlaß gelegentlicher persönlicher Begegnungen beider Freunde. Die zahlreichen Widmungsdaten weisen darauf hin. Möglicherweise ist das eine oder andere Stück auch der Sammelleidenschaft Hausers zu verdanken. Es befinden sich unter den Blättern einige Urschriften, – die ersten Niederschriften oder auch abgebrochene Entwürfe –, sowie Aufzeichnungen, die wohl bald nach dem Zeitpunkt des Kompositionsabschlusses, jedenfalls aber noch vor der Konzipierung der endgültigen Druckfassung datieren dürften.

Für den persönlichen praktischen Gebrauch waren die Übertragungen in das Lieder-Album Hausers bestimmt. Es finden sich darin in bunter Folge Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven neben solchen von Moritz Hauptmann, Louis Spohr, Johann Nepomuk Schelble und anderen zeitgenössischen Musikern. Im Hinblick auf Mendelssohn dürfte der Liedersammlung ein besonders hoher Quellenwert zukommen, handelt es sich doch bei der engen persönlichen Verbindung beider Männer sicherlich um authentische Abschriften, die wohl in den meisten Fällen auf autographe Vorlagen zurückgehen. Die zugehörigen Widmungsdaten wurden meistens mitübernommen und geben neue Hinweise zur Chronologie des Mendelssohnschen Werkes. Bemerkenswert ist die eigenhändige Eintragung eines *Liedes ohne Worte*, und auch bei der Abschrift eines Liedes von Josephine Lang war Mendelssohn beteiligt. So steht die Bedeutung dieser Sammelhandschrift kaum hinter der jener zuvor genannten Einzelblätter zurück.

Die nun folgende Übersicht beschränkt sich im Sinne einer Katalogisierung auf knappe beschreibende Angaben, da nicht mehr als ein erster Überblick über den Bestand beabsichtigt ist.

---

<sup>1</sup> *Katalog der Bibliothek Hauser Karlsruhe*. Bearb. von Hermann Kretzschmar, C. G. Boerner, Leipzig 1905.

## A. Die Kompositionen auf Einzelblättern

- 1) *Mailed* (späterer Titel *Minnelied*, op. 34, Nr. 1) – „*H. D. m. – Andante con moto*“  
 „*Leucht' Heller als die Sonn*“  
 Eigenhändige Niederschrift. Am Schluß: „*altdeutsch*“. Am unteren Rand die Widmung:  
 „*für Herrn Hauser, tüchtig umzuschütteln, alle 2 Stund einen Eßlöffel Doctor FeMB.*“  
 Durch den Zusatz „*H.D.m.*“ (= Hilf Du mir) und durch einige Korrekturen als Urschrift  
 ausgewiesen. Der Text entstammt *Des Knaben Wunderhorn* (Pfauenart); Strophe 2, Z. 2  
 lautet hier noch „*gleichwie der Pfauen Art*“ statt der späteren Fassung „*gleichwie der  
 Blumen Art*“.
- 2) „*Hüt du dich. – Allegro molto vivace*“  
 „*Ich weiß ein Mädchen hübsch und fein*“  
 Eigenhändige Niederschrift. Zahlreiche Korrekturen lassen auf die Urschrift schließen. Am  
 Ende: „*Aus dem feinen Almanach.*“<sup>2</sup>
- 3) *Wiegenlied* (späterer Titel *Bei der Wiege*, op. 47, Nr. 6) – „*Andante*“  
 „*Schlummre und träume von kommender Zeit*“  
 Eigenhändige Niederschrift. Vermutlich Urschrift, da zahlreiche Korrekturen vorkommen.  
 Mehrfach musikalische und Text-Differenzen zwischen dem Manuskript und dem späteren  
 Druck.

Die Lieder 1-3 befinden sich auf einem Doppelblatt<sup>3</sup>. Da sie fortlaufend angeordnet sind,  
 dürften sie zur gleichen Zeit niedergeschrieben sein. Grove (*Dictionary*, 5. Ed.) datiert das erste  
 Lied mit 11. 5. 1834, das dritte hingegen mit 1839. Das Darmstädter Manuskript deutet aber  
 darauf hin, daß alle drei Lieder in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstanden sind, also 1834 –  
 oder früher.

- 4) *Die Waldfrauen* (späterer Titel *Das Waldschloß*) – „*von Eichendorff. – Allegro.*“  
 „*Wo noch kein Wanderer gegangen*“  
 Eigenhändige Niederschrift. Strophe 1, Z. 3 lautet: „*die Felsenthürme hangen*“ (später:  
 „*die Felsen abendroth hangen*“).
- 5) *Sonntags* (späterer Titel *Sonntagslied*, op. 34, Nr. 5) – „*Andante tranquillo.*“  
 „*Ringsum erschallt durch Wald und Flur*“  
 Eigenhändige Niederschrift. Zahlreiche Textvarianten gegenüber der Druckfassung.
- 6) *Erinnerung* (späterer Titel *Romanze No. 2*) – „*Lord Byron. – Assai sostenuto.*“  
 „*Schlafloser Augen Sonne, heller Stern*“  
 Eigenhändige Niederschrift. Unvollendet, nach der 4. Textzeile brechen Text und Musik ab.

Die Lieder 4-6 sind auf einem Doppelblatt vereinigt (Notenpapier mit Firmenaufdruck von  
 N. Simrock, Bonn)<sup>4</sup> und fortlaufend angeordnet, vermutlich also zur gleichen Zeit aufgeschrieben.

- 7) *Volkslied* (späterer Titel *Winterlied*, op. 19, Nr. 3) – „*Andante.*“  
 „*Mein Sohn was eilst du fort so spät?*“  
 Eigenhändige Niederschrift. Einige Textvarianten gegenüber der Druckfassung.
- 8) *Frage. – F. M. Bartholdy. – H. Voss. – Con moto* (op. 9, Nr. 1)  
 „*Ist es wahr?*“  
 Kopie von fremder Hand (Hauser?); identisch mit der Druckfassung.

Die Lieder 7 und 8 umfassen je 2 Seiten eines Doppelblattes<sup>5</sup>.

- 9) *Fuga* (c-moll, op. 37, Nr. 1) – „*H.D.m.*“  
 Doppelblatt, 16zeiliges Notenpapier, 22 x 30,8 cm, kein Wasserzeichen. Eigenhändige Nie-  
 derschrift. Durch den Zusatz „*H.D.m.*“ sowie durch zahlreiche Korrekturen als Urschrift  
 ausgewiesen. Am Schluß datiert: „*Düsseldorf 30 Juli 1834.*“

2 *Eyn feyner kleyner Almanach* (hrsg. von Daniel Seuberlich, d. i. Friedrich Nicolai), Jg. 1, Berlin und Stettin 1777, S. 113.

3 16zeiliges Notenpapier, 21,7 x 30,7 cm, kein Wasserzeichen (alle Maße Breite x Höhe).

4 12zeiliges Notenpapier, 23,7 x 32,2 cm, Wasserzeichen: C. F.

5 12zeiliges Notenpapier, 24,4 x 29,6 cm, Wasserzeichen: RUSE & TURNERS 1823.

- 10) *No. 16 Arioso* (Geistliches Lied op. 112, Nr. 1 aus dem Nachlaß) – „*Allegretto*.“  
 „*Doch der Herr er leitet die Irrenden recht*“  
 1 Bl., 16zeiliges Notenpapier ohne Wasserzeichen, 24,8 x 32,8 cm. Arioso für Tenor und Klavier. Eigenhändige Niederschrift. Die Korrekturen wurden mit anderer Tinte als der ursprüngliche Text geschrieben, stammen also von späterer Zeit. Sie beziehen sich auf die Tempoangabe (ursprünglich „*Andante*“) wie auch auf Dynamik, Phrasierung, Musik und Text<sup>6</sup>.
- 11) *Aria*. – *H.D.m.* – *Allegro con fuoco*. (*Es-dur*)  
 „*O laßt mich einen Augenblick noch hier*“  
 2 Doppelblätter, 16zeiliges Notenpapier ohne Wasserzeichen, 21,5 x 30,6 cm. Recitativ und Arie für Baß und Orchester. Eigenhändige Niederschrift (unvollendet, nur die Takte 1-70). Durch die Korrekturen und durch das „*H.D.m.*“ als Urschrift ausgewiesen.
- 12) *Choral: O Haupt voll Blut und Wunden*. – *H.D.m.* – *Andante*.  
 „*O Haupt voll Blut und Wunden*“  
 7 Doppelblätter, 16zeiliges Notenpapier mit Wasserzeichen: C & I HONIG, 23,2 x 31,6 cm. Kantate für Baß, Chor und Orchester in drei Sätzen (1. Choral, 2. Aria: *Du dessen Todeswunden*, 3. Choral: *Ich will hier bei dir stehen*). Eigenhändige Niederschrift. Durch Korrekturen und durch den Zusatz „*H.D.m.*“ als Urschrift ausgewiesen. Zwei Datierungen: am Ende des 2. Satzes „*Wien d. 13 Sept. 30.*“, am Ende des 3. Satzes „*Wien den 4ten Sept. 1830.*“<sup>7</sup>

#### B. Die Kompositionen in Franz Hausers Lieder-Album

Soweit nicht anders vermerkt, stammen die Eintragungen von der Hand eines Kopisten, in den meisten Fällen wohl von Hauser selbst.

- S. 52 *Gruss* (op. 19, Nr. 5) – „*Felix M.* – *Andante*“  
 „*Leise zieht durch mein Gemüth*“ (Originaltonart)  
 Datiert: „*Frankf. d. 19 Ap. 32.*“
- S. 110 *Lied* (Lied ohne Worte, op. 19, Nr. 1) – „*von Felix M.B.* – *Andante*“  
 Datiert: „*Francfurt d. 19. Ap. 32.*“
- S. 113 *Die Liebende schreibt* (op. 86, Nr. 3) – „*Andante con moto*“ – (mit Bleistift: „*Felix*“)  
 „*Ein Blick von deinen Augen*“ (Originaltonart)  
 Datiert: „*Francft a/M. d. 25. Nov. 31*“
- S. 120 *In die Ferne* (späterer Titel *Reiselied*, op. 19, Nr. 6) – „*Allegro con moto*“ – (mit Bleistift: „*Felix*“)  
 „*Bringet des treuesten Herzensgrüsse*“ (sic) – (Originaltonart) Textvarianten gegenüber der Druckfassung besonders in der 3. Strophe:
- |   |  |
|---|--|
| Handschrift                                 | Druck                                    |
| <i>Neue Gestalten fremde Stellen</i>        | <i>Und so rufen neue Stellen</i>         |
| <i>rufen die alten nur empor,</i>           | <i>nur die alten mir empor,</i>          |
| <i>und es tritt aus Wald und Wellen</i>     | <i>und es blickt aus Wald und Wellen</i> |
| <i>wieder ihr liebes Bild hervor.</i>       | <i>nur ihr liebes Bild hervor.</i>       |
| <i>Alles mahnet nur an Schmerzen</i>        | <i>Alles mahnt nur an die süsse,</i>     |
| <i>an entschwundne Fröhlichkeit.</i>        | <i>die entschwundne Fröhlichkeit.</i>    |
| <i>Bringet Grüsse dem treuesten Herzen,</i> | <i>Bringt dem treuen Herzen Grüße,</i>   |
| <i>ach, es war wohl schöne Zeit.</i>        | <i>ach, es war wohl schöne Zeit!</i>     |

<sup>6</sup> Das Stück gehörte der ersten Fassung des *Elias* an. Bisher war es nur in einer Kopie, die Mendelssohns Mutter angefertigt hatte, bekannt (freundlicher Hinweis von Herrn Dr. R. Elvers, Berlin).

<sup>7</sup> Die Kantate entstand zu Beginn der „*Italienischen Reise*“ in Wien. Mendelssohn erwähnt das Werk gegenüber C. F. Zelter in Briefen vom 16. 10. und 18. 12. 1830. Eine von ihm selbst korrigierte Kopie in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin trägt auf dem eigenhändigen Titelblatt das Datum „*Wien d. 12 Sept. 1830.*“ (freundlicher Hinweis von Herrn Dr. R. Elvers, Berlin).

In transponierter Form (*Des-dur*) ist das gleiche Lied unten S. 211 nochmals aufgezeichnet.

- S. 123 *Der ersten Liebe Verlust* (späterer Titel *Das erste Veilchen*, op. 19, Nr. 2) – „*Andante con moto*“ (mit Bleistift: „*Felix*“)  
 „*Als ich das erste Veilchen erblickt*“ (Originaltonart)  
 Datiert: „*Francf. d. 24.9.31.*“  
 Das Lied ist unten S. 213 transponiert und mit anderem Datum versehen nochmals eingetragen.
- S. 166 *Thema – L.e.g.G. – Felix Mendelsohn (sic!) Bartholdy – Robert*  
 „*Mitleidsworte, Trostesgründe, neue Dornen diesem Herzen*“ (*e-moll*)  
 Datiert: „*Berlin den 7 Juny 25.*“  
 Eine bisher unbekannte Jugendkomposition Mendelssohns. Der Zusatz „*L.e.g.G.*“ (= Laß es gelingen Gott) deutet darauf hin, daß dem Kopisten die Urschrift vorgelegen hat. Textdichter ist Friederike Robert. Die Datierung bezieht sich auf einen Besuch Hausers bei Mendelssohn. Karl Anton<sup>8</sup> erwähnt diese Begegnung in Berlin aus dem Jahre 1825 und fügt hinzu, sie habe „*noch im alten Haus*“ (Neue Promenade) stattgefunden; die Familie Mendelssohn bezog ihr neues Heim in der Leipziger Straße erst im Spätsommer 1825. Wenige Tage zuvor war Hauser offenbar bereits schon einmal bei Mendelssohn zu Gast. Das unmittelbar voraufgehende Lied, Fanny Mendelssohns *Fischers Klage*, trägt das Datum „*Berlin am 1. Juny 25.*“
- S. 176 *Lied* (Lied ohne Worte, op. 30, Nr. 2) – „*Allegro molto Agitato*“ (6/8-Takt, in der Druckfassung 6/16-Takt)  
 Eigenhändige Niederschrift. Am Ende datiert: „*Wien 30 Sept. 30. FeMB.*“<sup>9</sup>
- S. 209 *Entsagung* (op. 9, Nr. 11) – „*v. Droysen – Felix M. – Andante con moto*“  
 „*Herr zu dir will ich mich retten*“ (*Es-dur*)  
 Datiert: „*London d.30 May 32.*“<sup>10</sup>
- S. 211 (*Reiselied*, op. 19, Nr. 6) – „*Presto*“  
 „*Bringet des treuesten Herzens Grüsse*“ (*Des-dur*)  
 Das Lied findet sich in originaler Tonart (*D-dur*) bereits oben S. 120. Da der Text bei dieser erneuten Eintragung nicht vollständig mitübernommen wurde, mag der Hauptgrund für diese Aufzeichnung in der Transposition bestanden haben. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß die Transpositionen, die von jetzt an häufig auftreten, auf ein Nachlassen des Stimmumfangs Hausers zurückzuführen sind.
- S. 213 *Der erste Verlust* (späterer Titel *Das erste Veilchen*, op. 19, Nr. 2)  
 „*Als ich das erste Veilchen erblickt*“ (*Es-dur*)  
 Datiert: „*London d.4 July 32.*“  
 Das Lied ist bereits oben S. 123 in originaler Tonart (*F-dur*) eingetragen. Es erscheint beachtenswert, daß hier jedoch ein neues Widmungsdatum auftritt.
- S. 216 *Wartend* (op. 9, Nr. 3) – „*Romance – Droysen. – Allegro con moto*“ (mit Bleistift: „*Felix*“)  
 „*Sie trug einen Falken auf ihrer Hand*“ (*a-moll*)  
 Die Kopie ist unvollständig, der Schluß fehlt. Es ist bemerkenswert, daß der Dichter des bisher anonym überlieferten Liedes hier genannt ist<sup>11</sup>.

8 K. Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung*, in: *Bach-Jahrbuch* 1955, S. 7.  
 9 Mendelssohn befand sich auf seiner Reise nach Italien und traf in Wien mit Hauser zusammen, der seit 1829 dort lebte. Die erste Niederschrift dieses „Liedes“ schickte Mendelssohn am 26./27. Juni 1830 von München aus an seine Schwester Fanny Hensel; es war Ausdruck des Gefühls, das ein „*halb ängstlicher, halb erfreuter*“ Brief Fannys in ihm wachrief. Mendelssohns Brief und die Komposition sind wiedergegeben in: *Die Familie Mendelssohn 1729-1847*. Nach Briefen und Tagebüchern hrsg. von S. Hensel, 18. Aufl., 1. Bd., Leipzig 1924, S. 332 ff.

10 Im Mai 1832 traf Mendelssohn mit Hauser in London zusammen. Das Datum ist ganz offensichtlich ein Widmungsdatum.

11 Schon G. Droysen hatte darauf hingewiesen, daß der Text des Liedes von seinem Vater Johann Gustav Droysen stamme. Vgl. G. Droysen, *Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in: *Deutsche Rundschau* 111, 1902, S. 196.

- S. 220 *Minnelied* (op. 34, Nr. 1) (mit Bleistift: „Felix“)  
 „Leucht't heller als die Sonne“ (Es-dur)  
 Nur der Text der 1. Strophe ist unterlegt. Musikalisch entspricht die Kopie der Druckfassung, obwohl Hauser auch die geringfügig unterschiedene Urschrift des Liedes besaß (vgl. o. A 1).
- S. 222 (*Auf Flügeln des Gesanges*) – „Felix M.B. – Heine – Andante tranquillo“  
 „Auf Flügeln des Gesanges“ (F-dur)
- S. 260 *Ferne*. – v. J. G. Droysen – Felix M. – Lebhaft, aber sanft (mit Bleistift die Anmerkung: „ins große Buch“)  
 „In weite Ferne will ich träumen“ (D-dur)
- S. 178 Als ein Kuriosum kann die teilweise Eintragung eines Liedes von Josephine Lang, *Sehnsucht*, gelten. Die Niederschrift des Schlusses und eines Teils des Textes stammen von der Hand Mendelssohns. Am Ende findet sich die eigenhändige Bemerkung: „Felix Mendelssohn Bartholdy finem partemque versuum copiavit, via Caroli 23 / litt. F. Monac: III Nov. anno MDCCCXXXI.“ Mendelssohn befand sich zu dieser Zeit auf der Rückreise von Italien und unterrichtete während seines mehrwöchigen Münchner Aufenthaltes Josephine Lang (1815-1880), von der er am 6. 10. 1831 schrieb: „Die hat nun die Gabe, Lieder zu komponieren und sie zu singen, wie ich nie etwas gehört habe; es ist die vollkommenste musikalische Freude, die mir bis jetzt wohl zu Theil geworden ist.“<sup>12</sup>

\*

Die Bedeutung der Darmstädter Mendelssohn-Handschriften beruht nicht allein auf dem Wert, den vor allem die Autographe besitzen, sondern ebenso auf den zahlreichen neuen Hinweisen, die sich aus ihnen zu Mendelssohn und zu seinem Werk ergeben. Zu ihren Eigentümlichkeiten gehören zunächst die häufigen textlichen und mehr noch die musikalischen Abweichungen gegenüber den Druckfassungen. Die musikalischen Unterschiede sind mitunter gravierend und reichen bis in die harmonische Substanz eines Begleitsatzes, wie beispielsweise im *Wiegenlied* („Bei der Wiege“). Sodann treten Datierungen auf, die von den seither bekannten Daten abweichen oder überhaupt neu sind. Zwar wird es sich nur bei den Urschriften um das Datum des Kompositionsabschlusses handeln, die übrigen werden Widmungsdaten darstellen, doch geben diese immerhin einen terminus ante quem an, der von dem eigentlichen Kompositionsdatum nicht allzu weit entfernt liegen dürfte. Erwähnenswert erscheint auch, daß bei der seither anonym überlieferten *Romanze* (op. 9, Nr. 3) der Textdichter genannt ist. Ferner bereichern die Darmstädter Handschriften das bisher bekannte Werk Mendelssohns um zwei Liedkompositionen, *Hut du dich* und *Mitleidsworte*, von denen das zweite eine Jugendkomposition darstellt. Und schließlich befindet sich unter den Manuskripten die autographe Urschrift der bisher nur in Abschriften bekannten Kantate *O Haupt voll Blut und Wunden*, deren authentische Veröffentlichung somit erstmals ermöglicht wird.

Der Wert der Handschriften ist mit diesen kurzen Hinweisen nur umrissen. Der Mendelssohn-Forschung bleibt es vorbehalten, die Quellen auszuschöpfen.

---

<sup>12</sup> *Reisebriefe aus den Jahren 1830-1832*, hrsg. von P. Mendelssohn-Bartholdy, 3. Aufl., Leipzig 1862, S. 288.

## Der Nachlaß des Musikgelehrten Josef Sittard

von Henning Siedentopf, Tübingen

Adolph Kohut hat im 26. Jahrgang der Neuen Musik-Zeitung einen kleinen Aufsatz veröffentlicht, der den Titel trägt: *Aus dem Briefschatz eines Musikschriftstellers*. Der Verfasser geht von der Erkenntnis aus, „daß durch die Sichtung des Briefwechsels mit bedeutenden Zeitgenossen historisch Wertvolles oder allgemein Interessierendes ans Tageslicht gefördert wird“ und gibt in der Folge den Wortlaut einiger Briefe wieder, die sich im Nachlaß von Josef Sittard befanden. Die Auswahl läßt zunächst kaum vermuten, wie ergiebig der Briefschatz ist, wenn man ihn mit dem „speziellen Interesse“ des Musikwissenschaftlers prüft.

Ich hatte das Glück, daß die Tochter Josef Sittards, Gertrud Edle von Trost, mir den schriftlichen Nachlaß ihres Vaters, wie auch den ihres Bruders, des berühmten Organisten Alfred Sittard, testamentarisch übereignete. Die kostbare Erbschaft schloß die Verpflichtung ein, alle Dokumente zu sichten und die wichtigsten wissenschaftlich zu edieren. Die Vorarbeiten für eine entsprechende Publikation sind inzwischen abgeschlossen.

Josef Sittard ist 1846 in Aachen geboren, studierte in Heidelberg und Stuttgart und war dann zunächst Lehrer an der Stuttgarter Musikhochschule. 1885 wurde er als Nachfolger von Ludwig Meinardus Musikkritiker des „Hamburgischen Correspondenten“. Im Jahre 1903 starb er in Hamburg. Sittard ist der Musikforschung vor allem durch zwei Veröffentlichungen bekannt: *Geschichte der Musik und des Concertwesens in Hamburg* (Altona u. Leipzig 1890) und *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe* (Stuttgart 1890/91). Weiterhin schrieb er ein *Compendium der Geschichte der Kirchenmusik* (Stuttgart 1881) und einige kleinere Arbeiten. In den Hamburger Jahren entstand eine Vielzahl von Musikkritiken, die das damalige Konzertwesen lebendig widerspiegeln. Die von Sittard selbst angelegte Sammlung seiner Kritiken ist leider im Kriege verschollen. Einige der wichtigsten Rezensionen findet man aber in den drei Bänden seiner *Studien und Charakteristiken* (Hamburg u. Leipzig 1889). Seine geistreiche kritische Stellungnahme zu allen wichtigen musikalischen Ereignissen in Hamburg brachte ihm den Ruf „Hanslick des Nordens“ ein. Sittard widmete sich auch der Komposition, vor allem von Chorwerken und Liedern. Wenn diese Werke heute nicht mehr aufgeführt werden, fanden sie doch seinerzeit den Beifall namhafter Interpreten. Von bleibendem Wert sind gewiß seine musikhistorischen Pionierarbeiten und die Tatsache, daß er einigen damals noch so umstrittenen Komponisten wie Bruckner, Tschaiowsky und Mahler die Wege ebnete.

Der Nachlaß gibt also Auskunft über die Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts, über Musiker der Spätromantik. Er bietet dokumentarische Musikgeschichte von einem point de vue aus. Dies hat den Nachteil der Subjektivität, aber den Vorteil der unmittelbaren Wirklichkeitsbezogenheit. Die Briefsammlung läßt sich in acht Themenkomplexe gliedern, die sich an den Namen Brahms, Bruckner, Wagner, von Bülow, Franz, Tschaiowsky, Reger und Richard Strauss orientieren.

Im Jahre 1887 hatte sich wieder einmal das Gerücht verbreitet, Brahms komponiere eine Oper. Sittard fühlte sich verpflichtet, die Wahrheit vom Komponisten selbst zu erfahren. Brahms beantwortete seine Anfrage nicht. Daraufhin erinnerte ihn Sittard in einem kurzgefaßten Schreiben an *Knigges Umgang mit Menschen*. Auf der Rückseite des Schreibens und auf einem beigefügten Briefbogen quittierte Brahms mit Entrüstung diesen „Gruß aus der Heimat“. Die Replik Sittards bemühte sich um eine Klärung des Mißverständnisses, schloß aber mit dem Wort „*punctum*“. Begleitet wird dieser durch glückliche Umstände ganz erhaltene Briefwechsel (die Replik hatte Brahms wohl an den Absender zurückgeschickt) durch Schreiben von Ignaz Brüll, Hermann Kretzschmar und Hans von Bülow, die alle auf das heikle Thema der ungeschriebenen Oper Bezug nehmen. Als Sittard Jahre später ehrenamtlich für die Errichtung eines Brahms-Denkmal in Hamburg eintrat, besann sich ein anderer Hamburger Kritiker des berüchtigten Briefwechsels und versuchte durch eine Pressenotiz, dem Rivalen das Ehrenamt streitig zu machen. Es kam zu einer Gerichtsverhandlung, die für den Intriganten mit einer beträchtlichen Geldstrafe endete. Das Brahms-Denkmal von Max Klinger wurde erst einige Jahre

nach Sittards Tod eingeweiht. Brahms hat zwar nie eine Oper geschrieben, aber die tragikomischen Verwicklungen, die das ungeschriebene Werk verursachte, wären gewiß eine Oper wert. Sie könnte sogar den Titel tragen, den das von Brahms zuletzt bevorzugte Libretto trug: *Ein lautes Geheimnis*.

In den Jahren 1881 bis 1883 komponierte Bruckner seine Siebte Sinfonie. Nach Leipzig, wo 1884 die Uraufführung stattfand, nahm sich Hamburg als eine der ersten Städte des neuen Werkes an. Wie andernorts stieß auch hier die Sinfonie auf erheblichen Widerstand seitens der Orchestermitglieder und des Publikums. Über die Schwierigkeiten bei der Einstudierung gibt ein Schreiben des Dirigenten Julius von Bernuth Aufschluß. Sittard erkannte die Bedeutung Bruckners und setzte sich mit seiner Kritik für das Werk ein. Drei Briefe Bruckners bezeugen dessen tiefe Dankbarkeit. Friedrich Eckstein, ein Freund und Schüler des Komponisten, schildert Bruckners traurige Lebensumstände und spricht davon, daß diesen die Worte Sittards „wie ein warmer Sonnenstrahl in einem Kerker“ berührt hätten.

Der Nachlaß enthält keinen Originalbrief Wagners, aber eine Vielzahl von Dokumenten, die einen weiteren Themenkreis – „Wagneriana“ – rechtfertigen. Moritz Wirth geht auf das Problem der literarischen und philosophischen Wagner-Deutung ein. Er charakterisiert den *Ring des Nibelungen* als „Zeitgedicht des Kapitalismus“. Seine Ausführungen erscheinen wie ein Vorgriff auf die Thesen Th. W. Adomos. Briefe des ersten Parsifal-Interpreten, Hermann Winkelmann, und der bekannten Sängerin Katharina Klafsky erlauben einen Einblick in das Wagner-Verständnis des späten 19. Jahrhunderts. Robert Hamerling, ein Dichter, den Eduard Hanslick einmal mit Wagner verglich, erteilt dem Komponisten und Wagnerianer Paul Geisler Ratschläge zur Verbesserung seines Kompositionsstils und kommt dabei auch auf die Eigenarten des Wagnerschen Stils zu sprechen.

Hans von Bülow war mit Sittard persönlich bekannt. Von seinen Briefen an ihn sind sechs in der Ausgabe Marie von Bülows abgedruckt. Ein weiteres, bisher nicht bekanntes Schreiben, das sich neben den erwähnten im Nachlaß befindet, setzt sich mit der damals stark umstrittenen Jankó-Klavatur auseinander und enthält eine Stellungnahme zu Bruckners *E-dur-Sinfonie* wie zu Richard Strauss' *f-moll-Sinfonie*. Dem Themenkreis „von Bülow“ lassen sich eine Selbstbiographie von Felix Weingartner, eine Charakterisierung Felix Mottls durch seinen zweiten Kapellmeister und die Äußerungen Max Fiedlers über seine Erfahrungen als Dirigent in Rußland zuordnen.

Die geschichtliche Entwicklung des Liedes und die Aufführungsprobleme bei älterer Musik stehen im Mittelpunkt dreier Briefe von Robert Franz. Nur zwei davon sind an Sittard gerichtet, sie stammen aus dem letzten Lebensjahr des Komponisten und wurden wegen einer Nervenlähmung des rechten Armes linkshändig, mit der Bleifeder geschrieben. Der dritte Brief – an einen ungenannten Adressaten – ist der umfangreichste der Sammlung. Er liegt allerdings nur in einer Abschrift vor. Im *Chronologischen Verzeichnis zum Briefwechsel von Robert Franz* (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1963) fehlen die drei Briefe aus dem Sittard-Nachlaß.

Anlässlich der Aufführungen mehrerer seiner Werke weilte Tschaikowsky verschiedene Male in der Hansestadt. Sittard hat auch ihm durch eine strenge, aber gerechte Kritik zum besseren Verständnis beim Publikum verholfen. In seinen Briefen bekundet Tschaikowsky Dankbarkeit und Sympathie für seinen „Freund“ Sittard.

Der Sohn Josef Sittards war einer der bedeutendsten Organisten unseres Jahrhunderts. Nicht nur die Meisterschaft seines Spiels, die durch Gutachten von Joachim, Kirchner, Nikisch, Weingartner und Wüllner schon für seine Jugendzeit belegt ist, auch der kritische Sinn für die zeitgenössische Komposition kennzeichnen diese außergewöhnliche Persönlichkeit. So war Alfred Sittard einer der ersten, die für das Orgelwerk von Max Reger tatkräftig sich einsetzten. Briefe Alfred Sittards an seine Mutter berichten von Begegnungen mit Reger, Dankschreiben des Komponisten bezeugen, wie sehr er Sittards „ausgezeichnete Interpretation“ bewunderte. Auch Elsa Reger bedankt sich noch Jahre nach Regers Tod für Sittards „mustergültige Regerpflege“.

Der letzte Themenkreis umfaßt Briefe von Richard Strauss, die zunächst an den Vater, später an den Sohn Sittard gerichtet sind. Strauss setzt sich mit dem Problem der Programmhefte auseinander, die damals vielerorts zur Deutung seiner Sinfonischen Dichtungen verfaßt wurden.

Die acht Themenkomplexe erschließen freilich nur einen geringen Teil der Sammlung. Im Rahmen der vorgesehenen Publikation wird jedoch katalogartig ein Überblick über den gesamten Bestand gegeben werden. Auch sollen im Nachlaß befindliche Originalphotographien reproduziert werden.

Dokumente aus dem 17. Jahrhundert, wie die Beschreibung eines der frühesten „*selbstschlagenden Orgelwerke*“, die Disposition der Stuttgarter Stiftskirchenorgel vor der Renovierung im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und das wertvolle Verzeichnis der Frobergerschen Notenbibliothek bieten neues Quellenmaterial, das in einer Monographie über Johann Jakob Froberger vorgelegt werden wird.

## Alban Bergs „Wozzeck“ in Prag 1926 und in Leningrad 1927 von Konrad Vogelsang, Buchschlag

### *I. Die Aufführung des „Wozzeck“ in Prag am 11. November 1926*

Die Tatsache, daß sich Prag nach der Uraufführung des *Wozzeck* am 14. Dezember 1925 in Berlin, sofort für eine Aufführung dieses Werkes entschloß, spricht für die Aufgeschlossenheit des damaligen tschechischen Opernbetriebes. In dem Dirigenten Otakar Ostrčil wurde ein würdiger Interpret gefunden. Was Erich Kleiber für Berlin war, bedeutete Ostrčil für Prag<sup>1</sup>.

Bei der Premiere des *Wozzeck* in Berlin war Ostrčil zugegen. Er schreibt in einem Brief an den Sänger Vilem Zitek am 20. Dezember 1925<sup>2</sup>:

*„Ich war dieser Tage in Berlin auf der Premiere der Oper Wozzeck von Alban Berg, welche wir auch aufführen werden. Es ist ein schönes und starkes Werk, seit der Elektra von Strauss sicher das Bemerkenswerteste, was die fremde Opernproduktion brachte. Allerdings reizt es die Nerven in äußerstem Maße auf. Textunterlage ist Büchners starkes Drama, scheinbar blutig, aber im Wesen tief mitfühlend mit menschlichem Leid und dadurch ethisch. Die Musik ist höchst modern, von der Linie Mahler-Schönberg ausgehend, ist ehrlich, keine Modenpetarde à la Stravinsky, sondern ein wirkliches neues Problem, eigenartig in Ausdruck und Faktur.“*

Die Prager Oper war damals recht modern eingestellt; da aber auch in der Tschechoslowakei nach dem Ersten Weltkrieg große Spannungen herrschten, die insbesondere die Kunstanschauung zwiespältig prägten, wurde die Aufführung des *Wozzeck* zu einem der größten Bühnenskandale der zwanziger Jahre. Die mir freundlicherweise von Herrn Doktor Herzog von der „Umelecka Beseda Praze“ zur Verfügung gestellten Kritiken sind ein lebendiger Zeitspiegel. Die verschiedenen vorliegenden Besprechungen der damals führenden Kritiker erkennen das Werk grundsätzlich an. Besonders bemerkenswert sind die Kritiken von Nejedlý, Očádlík, Steinhard und Adler, in zweiter Linie die Besprechungen von Vomáčka, Jirák, Jeniček und Hutter.

Während die Oper in Berlin trotz aller Kritik hingenommen wurde, erfolgte in Prag von seiten der politischen Opposition ein scharfer Angriff, so daß der *Wozzeck* nach der dritten Aufführung abgesetzt werden mußte. Wie keine andere Oper zuvor war der *Wozzeck* Anlaß zu politischen Auseinandersetzungen. Sämtliche Prager Zeitungen berichteten über die Vorfälle während und nach der Aufführung, brachten Kommentare darüber und eingehende Besprechungen der Oper selbst.

<sup>1</sup> Ostrčil war als Komponist zunächst der Romantik verpflichtet; Einflüsse von Wagner, Smetana und Fibich sind erkennbar. Einen individuellen Stil entwickelte er im Orchester-Imromptu op. 13 mit ganz neuartigen melodisch-polyphonen Themenkonstruktionen. Seine meisten Opern waren um die Jahrhundertwende in der Tschechoslowakei Repertoirestücke; sie behandeln, wie auch sein Hauptwerk *Honzovo kralocství*, Sagen- und Märchenstoffe. Seine Leitmotivik ist mit modernem Melos und dichten, oft dissonanten Klängen in einer dramatisch wirkenden Einheit verschmolzen.

<sup>2</sup> Briefwechsel Otakar Ostrčil – Vilem Zitek, hrsg. von Artuš Rektory, S. 42-43.

Einige der bedeutendsten Zeitungen seien hier zitiert:

Prager Presse, 30. November 1926. *Die „Wozzeck“-Affaire. Läßt sich der Landesausschuß von pfeifenden Gassenjungen kommandieren?*

Deutsche Zeitung Bohemia, 12. November 1926. *Alban Bergs „Wozzeck“ im Tschechischen Nationaltheater. Ein bewegter Premierenabend* (F. Adler).

Ebenda. 14. November 1926. *Bühne und Kunst. Bemerkungen zu „Wozzeck“* (F. Adler).

Lidové noviny, 13. November 1926. *Aus der Prager Oper – Alban Berg: Wozzeck* (B. Vomáčka).

Národní osvobození, 13. November 1926. *Alban Bergs Wozzeck* (K. B. Jiráček).

Hudební rozhledy, 15. Dezember 1926. *Theater und Konzerte. „Wozzeck“* (J. Hutter).

Die Musikblätter des Anbruch, Jahrgang 1926, Heft 10, berichten über die Prager Wozzeck-Aufführung ausführlich. Paul Stefan schreibt:

*„Alban Bergs Oper ‚Wozzeck‘ ist, nachdem verschiedene deutsche Theater ihre rasche Zusage, das Werk bald nach der Berliner Uraufführung zu geben, bisher noch nicht einlösen konnten, nunmehr vom Tschechischen Nationaltheater in Prag aufgeführt worden. Als dritte Bühne wird vor allen anderen das Theater in Leningrad an die Reihe kommen. Die Aufführung in einer fremden Sprache stellte die Oper, wie sich von selbst versteht, auf eine nicht ungefährliche Probe. Zwar – die Tragödie des vom Leben vernichteten Menschen aus der Tiefe, sie wirkt, weil sie so rein menschlich ist, in jeder Sprache, ja sie würde, wollte jemand Büchners Drama in der Art des ‚Cardillac‘ umdichten, fast noch ohne Worte wirken. Aber man hatte sich doch recht sehr daran gewöhnt, den ‚Wozzeck‘ mit seiner vormärzlichen Biedermeierei und romantischen Skurrilität für ein spezifisch deutsches Stück zu halten, daß man schier erstaunt war, wenn es nun die Übertragung in eine andere Atmosphäre so gut vertrug; in der Prager Fassung die Brücke des Worts. Es kam hinzu, daß die Prager Regie die Handlung gewissermaßen in das Preußen der Vorkriegszeit verlegte und den armen Wozzeck nicht nur Industrieproletarier, sondern gewissermaßen auch noch slavischen Wanderarbeiter inmitten eines betont deutschen Milieus sein ließ. Man sah infolgedessen Vorkriegsuniformen der jüngsten Vergangenheit, statt des spitzwegisch-gemütlichen den gewissen ‚Es ist erreicht‘-Militarismus und auf den Projekten Schlote wie im Rheinland von 1914.*

*Trotz alledem: der Wozzeck behauptete sich nicht nur, sondern wurde ein noch größeres Kunstwerk. Mit geradezu dämonischer Kraft bezwang dieses prophetische Werk seine Hörerschaft und riß sie zu beispiellosem Enthusiasmus hin. Von den Gegenkundgebungen wollen wir später sprechen. Die Aufführung unter dem Opernchef des Nationaltheaters Ostrčil – nur dieser Name kann hier genannt, die übrige Künstlerschaft bloß mit allgemeinem Lob herzlichst bedankt werden – diese Aufführung war als Leistung noch stärker als selbst die in Berlin, wo allerdings die beispielgebende, mitreißende Initiative Kleibers sich unvergeßliche Verdienste um die erste Erweckung dieses Werkes gemacht hat. Während nämlich die Berliner Sänger aus lauter Respekt vor der Neuheit dieser Musik und trotz sorgfältigsten Proben noch nicht bis zu der Gesangslinie ihrer Partien vorgedrungen waren, zeigte die Prager Aufführung, was auch in dieser ‚unsangbaren‘ Oper schöne Stimmen und der Wille zu singen vermögen. Der Klang des ‚Wozzeck‘ in Prag war berückend, die Aufführung eine Tat und das gesamte musikalische Prag feierte sie überschwenglich. Auch die Kritik hatte sich keineswegs ausgeschlossen und die Aufnahme, die Alban Berg bei der Künstlerschaft beider Nationen Prags in den Tagen dieser Aufführung fand, war die freundschaftlichste und herzlichste.*

*Und dennoch ein ‚Fall Wozzeck‘? Leider auch diesmal. Wie bei der Uraufführung in Berlin prinzipielle Kleinlichkeit, allerdings nur vor der Premiere, ihr Wesen trieb, so gab es auch in Prag Zettelungen, hier wiederum meist nach der ersten Aufführung. Denn an diesem Abend selbst war die Opposition sehr schwach. Aber dann mischten sich die sozusagen Politiker ein, worüber gerade die tschechischen Künstler am meisten empört waren, und veranlaßten, daß der ‚Wozzeck‘ nach der dritten Aufführung vorläufig abgesetzt werden mußte. Sollte es selbst dabei sein Bewenden haben, so hat doch das Werk wieder einmal sehr deutlich für sich selbst gesprochen, außerdem aber hat das Tschechische Nationaltheater eine Leistung vollbracht, die ihm die Operngeschichte nicht vergessen wird. Und auch Prag, seine Künstlerschaft und neun Zehntel seines Publikums, auch Prag hat seinen Ruf als Musikstadt, und als eine, die es auch 1926 ist, vollauf bewährt.“*

Die Besprechungen zeigten eine einheitliche Tendenz, dem Werk anerkennend gerecht zu werden, und alle hoben die unerhörte Arbeitsleistung des Ensembles hervor. Die neuartige Opernmusik in Verbindung mit dem Büchnerschen Drama mußte aber zu dieser Zeit auch vielfältige Reaktionen jenseits musikdramatischer Ästhetik hervorrufen, Reaktionen, die auch in den Kritiken ihren Niederschlag finden. Wir zitieren aus einigen charakteristischen Rezensionen:

Očadlík: „*Berg's musikalische Tragödie ist ein geballtes Drama. Man könnte daran zweifeln, da das dramatische Geschehen in zwei Teile zerfällt. Die Außenwelt und ihr Geschehen läuft zu der Innen- und Vorstellungswelt parallel. Diese Zweiheit aber hat ein und dasselbe dramatische Ziel. Sie entspringt aus der homogenen künstlerischen Inspiration, führt kontrapunktisch in Form dramatischer Polyphonie (es ist die Form der Gleichzeitigkeit im Kontrast) zur Wiedervereinigung der beiden kompositorischen Teile in eine feste Einheit des Kunstwerks. Eine Reihe heterogener Teile, welche scheinbar isoliert dastehen, wird zu einem Ganzen vereinigt und erreicht so eine neue künstlerische Wirkung. In dieser Oper überrascht die Ausbildung neuer bisher nicht verwendeter Ausdruckselemente. Die Harmonie in diesem Werk entzieht sich gängigen Vorstellungen: das Tonmaterial wird chromatisch, in des Wortes weitester Bedeutung, verarbeitet. Die Partitur des Wozzeck verwendet jeden Ton harmonisch, wobei wieder das Wort ‚harmonisch‘ sehr weit gefaßt werden muß. Wie die Schule Schönberg's überhaupt, unterscheidet sich auch diese Partitur von denen der Impressionisten dadurch, daß das Prinzip der horizontalen Melodik vorherrscht. Es ist das leitende Prinzip der Komposition. Melodischer Reichtum ist der Motor des Werks, sein Steigerungsfaktor, welcher das Bühnen- und musikalische Geschehen zu einer Ganzheit zusammenschweißt. Wenn wir eine Analogie oder einen Präzedenzfall dieser melodischen Formung suchen würden, so würden wir sie nur in Busonis ‚Faust‘ finden.*

Bei der Analyse des ‚Wozzeck‘ treffen wir auf eine Reihe zusammenhängender musikalischer Formen: Suite, Marsch, Polka, Variation. Der formale Zusammenhang zeigte sich am folgerichtigsten in den Teilen der Partitur, welche psychologisch begründen, gibt es auch keinen kompositorischen Fortgang, wie wir ihn aus dem Werk Wagner's gewöhnt sind. Das Thema führt zur Bildung strenger, absoluter Formen, zu Fugen, zum Kanon, zu Variationen. Diese Formen bewähren sich im Wozzeck als großartiger dramatischer Faktor, welcher, ohne psychologische Hinweise, zu charakterisieren vermag.

Wenn hier von Melodie die Rede ist, so von einer Melodie mit freier Periodizität, welche nur selten durch Zäsuren abgeteilt ist. Wenn hier von Chromatik die Rede ist, so auch von der menschlichen Stimme, welche verschieden gefärbt, entweder als Kantilene oder im rezitativen *Parlando* oder, durch Auflockerung der Artikulation, in melodramatischer Form verwendet wird. Eine Folge des chromatischen Prinzips sind auch die Instrumentaleffekte: Sordinen, das *col legno* bei den Streichern, Flatterzunge bei den Blasinstrumenten, das Summen bei geschlossenem Mund etc. Das ganze Ausdrucksmaterial ist dem Prinzip reicher Farbenakkommodation unterworfen, wie z. B. bei Mahler und Strauss, welche letzterer allerdings damit sparsamer umgeht. Die Ausdruckswerte, welche die Formstruktur des Wozzeck durchziehen, führen zur durchgehenden Symphonieform, geben dem Werk ein noch nicht dagewesenes Genre, welches nur scheinbar dem Naturalismus in der Musik benachbart ist. Seiner ganzen Konzeption und Durchführung nach aber steht das Werk auf dem Boden absoluter Musik.“

K. B. Jirák überschreibt seine Kritik in der *Národní osvobození* vom 13. November 1926:

A. Berg: *Vojcek* zum 1. Mal im Nationaltheater am 11. 11. Motto: *Es hört sich nicht gut . . . / der Hauptmann im 3. Akt „Vojceks“.*

„Im Leitartikel, den wir am Mittwoch veröffentlichten, war über den Styl dieses Werkes beinahe alles grundsätzliche gesagt. Es wurde konstatiert, daß das Werk Bergs im Grunde dekadenter impressionistisch ist, auch wenn es nach Außen erscheint, als wäre es furchtbar naturalistisch. Der ganze Expressionismus ist übrigens nicht weit von der Dekadenz, das wird deutlich, je mehr man eindringt. Das hundertjährige Drama von Büchner ist bestimmt eine außergewöhnlich starke Sache, welche eines vollen Lebens ohne Musik fähig ist. Die Musik Bergs, welche sich in strengen Formen ‚der reinen Musik‘ erfreut, die am Ende jedoch nur auf dem Papier bleiben, ist nichts anderes als eine psychologische bis überpsychologisierte Illustration der kranken Seelen, die durch das Wüten der Phantasie des Dichters gepeitscht

werden. Und trotzdem: am Ende schaut immer der Teufelsfuß eines sentimentaln Rührstückes hervor, am meisten bei der letzten Szene, in welcher der Ausdruck der kindlichen Hilflosigkeit zu einem brutalen Effekt nach der Art amerikanischer Filme mißbraucht wird.

Damit soll nichts schlechtes gegen die Musik Bergs gesagt sein. Sie ist zwar intellektualistisch konstruiert; aber bestimmt bei weitem gesünder als die gänzlich abstrakten Gebilde seines Lehrer Schönberg. In bestimmten Momenten erreicht sie eine wirklich dramatische Größe, am meisten dort wo sie durch Verkürzung, durch Vereinfachung wirkt. Ein Weg, der der Musik offen bleibt: nicht durch eine Anhäufung von Kompliziertheiten, nur durch Vereinfachungen können wir wieder weiter kommen. So denkt die Jugend nicht nur bei uns, sondern auch anderswo. *Vojcek* ist der Höhepunkt eines abgeschlossenen, bestimmten, verhältnismäßig ungünstlichen Entwicklungsweges. Er ist die Endstation, nicht der Anfang eines neuen Stiles. Es war nötig, durch diese Endstation hindurchzugehen, und es gereicht zur Ehre des tschechischen Theaters, das es als eines der ersten sich eines Werkes annahm, welches bis vor Kurzem als unausführbar angesehen wurde. . .“

In der Kritik von J. Hutter in der *Hudební rozhledy* vom 15. Dezember 1926 heißt es:

„. . . wie Wagner an das dramatische Kunstwerk mit der Beethovenschen Symphonie im Herzen herantrat, so trat Berg an den *Wozzeck* mit der Schönbergschen Symphonie im Herzen heran. Das ist das Wesen seines dramatischen Problems, und historisch ist so eine neue Etappe des Musikdramas angebrochen. Das Problem des *Wozzeck* ist, durch die Struktur und die Formen der sogenannten absoluten Musik die Entscheidungen und Handlungsmomente des Dramas auszudrücken. Allerdings ist Berg der erste, welcher Konzertmusik in den dramatischen Bereich einführte. Er arbeitet dadurch mit zugespitzterem, schlagkräftigerem und daher wirksamerem Material. Er bedient sich außerdem einer ständig polyphon fluktuierenden Musik. Dadurch ist seine Musik so anstößig, aber auch in ihrer Durchführung so logisch.“

In der Prager Presse vom 30. November 1926 heißt es:

„Die ‚*Wozzeck*‘-Affaire. Läßt sich der Landesverwaltungsausschuß von pfeifenden Gassenjungen kommandieren?“

Prag. 29. November. Heute abends fand eine von etwa 50 Vertretern der bedeutendsten tschechischen Künstlerorganisationen Prags beschickte Versammlung statt, die über die gegen das vielerörterte ‚*Wozzeck*‘-Verbot zu unternehmenden Schritte beriet. Wie sehr sich die gesamte tschechische Künstlerschaft durch die Einschränkung künstlerischer Meinungsäußerung getroffen fühlt, ersah man daraus, daß nicht nur die musikalischen, sondern auch die bildenden Künstler, die Schriftsteller wie die Dramatiker, die Kunst- und Theaterkritiker einstimmig für eine öffentliche Verwahrung gegen das Aufführungsverbot des ‚*Wozzeck*‘ durch den Landesverwaltungsausschuß eintraten. Die breite Öffentlichkeit, durch einen Teil der Tagespresse hinsichtlich des Falles ‚*Wozzeck*‘ gelinde gesagt einseitig informiert, wird gewiß der gemeinsamen Äußerung von elf künstlerischen Korporationen Gehör und Vertrauen schenken, an deren Spitze der Klub tschechischer Komponisten steht, welchem sich anschließen: der musikalische Klub, der Klub der Musikreferenten, der tschechische Autorenschutzverband, die Musiksektion der *Umělecká Beseda*, der Verein für moderne Musik, der Verein für zeitgenössische Musik ‚*Přítomnost*‘, der Verband tschechischer Dramatiker und Kritiker, die Vereinigung bildender Künstler ‚*Mánes*‘, der Verband moderner Kultur ‚*Devětsil*‘ und das ‚*Befreite Theater*‘.

Prof. Nejedlý teilte u. a. mit, daß die *Dělnická Akademie* gegen das Verbot geschlossener ‚*Wozzeck*‘-Aufführungen rekurrieren werde, um so mehr, als von vornherein dem Landesverwaltungsausschuß für die Aufrechterhaltung der Ruhe und Ordnung Bürgerschaft angeboten worden sei. Er betonte, daß es des Nationaltheaters würdiger gewesen wäre, die Krakehler zu entfernen, als durch das ‚*Wozzeck*‘-Verbot für die Würdigkeit sorgen zu wollen. Prof. Jirák wies auf die Tatsache hin, daß der ‚*Wozzeck*‘-Skandal erst am dritten Abend ausgebrochen und daß er organisiert sein mußte. Wie hätte man sonst bereits am Tage der Vorstellung in der Prager Gesellschaft von einem bevorstehenden Theaterskandal reden können, und wie wäre es sonst möglich gewesen, daß die Skandalmacher bereits mit Pfeifen und Trompeten ausgerüstet zur Vorstellung erschienen?

*Es wurde von verschiedenen Rednern die Vermutung ausgesprochen, daß die ganze Aktion weder Alban Berg noch seine Oper, sondern ausschließlich Otakar Ostrčil, den wagemutigen Propagator der modernen Musik habe schädigen, ja beseitigen sollen, Pflicht aller Kunstfreunde ist es, nicht nur die neue Kunst, sondern vor allem jene, die sie propagieren, vor den Einmischungen kunstfremder Elemente zu schützen. In diesem Sinne wurde ein von den Anwesenden unterfertigtes Begrüßungsschreiben an Otakar Ostrčil abgefaßt.*

*Hierauf wurde einstimmig die Veröffentlichung einer von je zwei Vertretern der in Betracht kommenden Korporationen unterfertigten Protest-Resolution in den Tagesblättern beschlossen.“*

Die Deutsche Zeitung *Bohemia* veröffentlichte folgende Voraus-Besprechung aus der Feder F. Adlers:

*„Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Prager Erstaufführung von Alban Bergs so heiß umstrittenem Musikdrama ‚Wozzeck‘ im deutschen Theater hätte stattfinden müssen, und sie wäre aller Wahrscheinlichkeit nach auch dort erfolgt, würde es das Publikum dieses Theaters nicht vorziehen, sich bei ‚Adieu Mimi!‘ zu amüsieren und zu einer Opernaufführung nur dann zu erscheinen, wenn ein Massengastspiel auswärtiger Sänger zu Höchstpreisen ins Theater lockt. Ernste künstlerische Arbeit des Theaters, die Diskussion über wichtige musikalische Arbeit des Theaters, die Diskussion über wichtige musikalische Probleme der Gegenwart interessieren nur eine Minderheit, welche kaum imstande ist, das Haus zu einem Drittel zu besetzen; und so ist es leider nur allzu verständlich, wenn die Direktion auf Experimente, die ein langfristiges Studieren zur Voraussetzung haben (gleichviel, ob leichten oder schweren Herzens) verzichtet. Sie darf zu ihrer weiteren moralischen Entlastung sogar auf die Wiener Staatsoper hinweisen, welche die Ehre, sich für einen der bedeutendsten österreichischen Tonsetzer einzusetzen, dem tschechischen Nationaltheater überließ . . .*

*Was der Komponist Alban Berg zu sagen hat, muß auch jenen in der Erinnerung haften bleiben, die sich mit Leibeskräften gegen seine Musik gewehrt haben. Die Musik ist ein Elementarereignis. Der Kenner bewundert ihre Struktur, den kunstvollen Bau, der das schöpferische Erlebnis in den Rahmen überlieferter Formen zwingt, indem jede einzelne Szene symphonisch abgegrenzt erscheint. Das wäre das rein Artistische, das aber bei Berg insofern sekundär ist, als es dem Hörer bei der unmittelbaren Aufnahme seiner großartigen Klangvisionen gar nicht zum Bewußtsein kommt und auch gar nicht zum Bewußtsein kommen soll. Das Primäre ist die erschütternde Kraft dieses musikalischen Seelengemäldes, die ungeheure Phantasie, welche Gebilde zeitigt, die in ihrer Grausigkeit und Dämonie aufs Tiefste packen. Unerschöpflich ist die Musik in ihrer Variabilität der Farbenmischungen und doch wunderbar deutlich in der konturierenden Zeichnung. Ein riesiger Instrumentalapparat ist aufgeboten (vierfaches Holz, vierfache Bläser, massige Streicher- und Schlagzeugbesetzung, mehrere Bühnenorchester in unterschiedlicher Zusammenstellung). Und doch ist nirgends ein Überwuchern der durch Zwischenspiele verbundenen szenischen Vorgänge, jedes Wort ist deutlich wahrnehmbar. Die Instrumente nehmen in der Polyphonie und in der Polyrhythmik des Ganzen keine Rücksicht aufeinander (es ist eigentlich unbegreiflich, daß sich die ausführenden Musiker nicht irritiert fühlen). Den Sängern wird Angsterregendes im Treffen der Intervalle zugemutet. Ob Berg an die Realisierbarkeit seiner Oper gedacht hat? Daß sie aufführbar wurde, daß ihre Wiedergabe fast wie eine Selbstverständlichkeit anmutet, ist der unwiderlegliche Beweis ihrer Existenzberechtigung.*

*Außerordentlich die Leistung des Orchesters unter dem wagemutigen Ostrčil, dem diese Tat zu danken ist, bewundernswürdig die Darbietung der Sänger Novak (Wozzeck), Jenik (Hauptmann), Pollert (als geradezu brillanter Doktor) und Vesely (die stimmlich und dramatisch hinreißende Marie). Die Regie (Pujmann) ließ das Stück (sich offenbar mehr an Berg wie an Büchner haltend) im modernen Kostüm spielen, in der Art wie man jetzt Langers ‚Peripherie‘ aufführt. Das hatte auch seine Berechtigung, denn schließlich ist dieses geniale Musikdrama zeitlos. Besorgte haben wie seinerzeit gefragt, ob das die Musik der Zukunft ist? Dies abzuwarten, ist nur Sache der Geduld.“*

Die gleiche Zeitung brachte am 12. November 1926 anläßlich der Premiere folgende Kritik, ebenfalls von F. Adler:

„Theater-Nachtrag. Alban Bergs „Wozzeck“ im Tschechischen. Ein bewegter Premieren-Abend.

Das tschechische Nationaltheater brachte gestern als erste Bühne nach der Berliner Staatsoper Alban Bergs ‚Wozzeck‘ zur Aufführung. Es ist erinnerlich, daß diese musikalische Schöpfung des Schönberg-Jüngers bis zu dem Augenblick, da Erich Kleiber den Versuch machte, sie zu lebendem Klang zu erwecken, für unaufführbar gehalten worden ist. Auch jetzt haben, wie man sieht, alle Operntheater die freilich begründete Scheu, dem Beispiel Kleibers zu folgen. Denn die Ansprüche, die dieses Werk an die Ausführenden sowohl wie an die Zuhörer stellt, sind enorme, wohl noch nie dagewesene. Ein ganz neuer Stil erscheint hier angebahnt. Der Schönberg-Jünger trennt sich von seinem Meister und geht seinen eigenen Weg. Stellt Schönberg in seinen Monodramen ‚Erwartung‘ und ‚Die glückliche Hand‘ das Gesetz von der Einmaligkeit des Themas auf, so basiert Berg seinen ‚Wozzeck‘ auf dem Prinzip der Variation. Der Atonalist strengster Observanz kennt dabei allerdings keine Kompromisse. Das hat zur Folge, daß diese mit bewunderungswürdiger Genialität aus den Schächten tiefsten Erlebens geschöpfte Musik auf eine Hörschaft, die nicht ganz für sie geschult ist, verwirrend wirken muß.

Bei dem größten Teil des Publikums der gestrigen Premiere waren die Vorbedingungen dadurch gegeben, daß man in Prag bereits Fragmente der Wozzeck-Musik im Konzert durch Zemlinsky zweimal in den Philharmonischen Konzerten vorgeführt erhalten hat. Auch hatten es namentlich die jungen Musiker nicht unterlassen, sich durch den in der Wiener Universal Edition erschienenen Klavierauszug entsprechend vorzubereiten. Der naive Teil des Publikums stand aber dem eben Gehörten entweder ratlos oder empört gegenüber. Das hatte einen erbitterten Streit der Meinungen zur Folge. Die begeisterten Ovationen für den anwesenden Komponisten, für den Dirigenten Ostrčil und die Sänger, die (das ausgezeichnete Orchester darf nicht vergessen werden) Übermenschliches geleistet hatten, begegneten einer hartnäckigen Opposition, die sich durch Zischen, Pfeifen und Entrüstungskundgebungen aller Art zu behaupten versuchte. Aber schließlich behielten die Bejahenden die Oberhand und das Verständnis für die Bedeutung der Persönlichkeit des Komponisten und den Wert der hingebungsvollen Arbeit seiner Helfer siegte.“

Ein besonderes Dokument ist die Kritik in der Zeitung *Die Stunde*: Alban Berg wird hier als Jude bezeichnet, obwohl er kein Jude war und auch keine Juden in seiner Ahnentafel erscheinen<sup>3</sup>. Unter der Überschrift „Der Prager Wozzeck-Krawall“ äußert sich *Die Stunde* am 20. November 1926 zu den Vorkommnissen:

„Der Komponist Alban Berg hat bei der Aufführung seines ‚Wozzeck‘ im tschechischen Nationaltheater erfahren müssen, was das heißt, eine moderne Oper komponiert zu haben. Sein Werk, das in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung kam, ging dort unter großem Interesse der musikalischen Welt in Szene. Jetzt, in Prag, kam es zu großem Skandal, der, wie Alban Berg erzählt, jedenfalls organisiert war. Alban Berg stellt auch fest, daß es nicht künstlerische Kreise sind, die gegen sein Werk protestieren. Schon die Argumentation, mit der bestimmte Teile der Tagespresse gegen die Oper auftraten, schließt das aus: ‚So stand z. B. in einer Prager Zeitung mein Name nie ohne das schmückende Beiwort ‚der Berliner Jude‘. Als pikantes Detail füge ich noch hinzu, daß mich eine Berliner geistesverwandte Zeitung nie anders als den tschechischen Juden Alban Berg nannte. Die Verwandtschaft geht sogar so weit, daß ich, hier wie dort, meines Namens Alban entkleidet und nur Aron genannt wurde. Dabei stelle ich fest, der Vorwurf, Jude zu sein, trifft mich nicht, ich verwahre mich aber keineswegs dagegen. Es scheint mir und allen, denen es um Höheres geht, unendlich lächerlich, darüber zu streiten. Aus dem Schönberg-Kreis sind gerade Webern und ich die Judenreinen. Väterlicherseits stamme ich aus Bayern, mütterlicherseits man staune – sogar aus Böhmen. Dies alles will ich jenen, die in dem Umstand der jüdischen Abstammung ein Argument pro oder kontra ‚Wozzeck‘ sehen, gern dokumentarisch nachweisen. Ich bin sogar nicht einmal protestantisch, sondern, falls auch dies ein Argument bedeutet, streng römisch-katholisch. Noch einmal stelle ich fest: nicht ich bin der

<sup>3</sup> Siehe K. Vogelsang, *Alban Berg. Leben und Werk*, Berlin 1959, Anhang.

*Leidtragende des Skandals. Mir und meinem Werk ist durch den Krawall nicht Abbruch getan worden. Ich bedaure nur, daß ein allerdings verschwindend kleiner Teil des Prager Auditoriums die Arbeit seiner eigenen Landsleute, des ganzen Orchesters mit Ostrčil und des Ensembles, nicht so hoch einschätzt, wie es geschehen müßte.*

## II. Die Aufführung des „Wozzeck“ in Leningrad am 13. Juni 1927

Im Juni 1927 erlebte *Wozzeck* in Leningrad eine weitere glanzvolle Aufführung. In den zehn Jahren seit der Revolution hatte die Sowjetunion besonders auf den Gebieten der Kunst und Literatur Initiative entwickelt. Man hatte sich von vielen bürgerlichen Vorstellungen freige-macht – eine Oper wie *Wozzeck* enthielt eine durchaus vertretbare politische Aussage. Was in Prag ein „politischer Fall“ geworden war, erfuhr in Leningrad eine betonte Rechtfertigung. Das Werk wurde für viele junge Komponisten der Sowjetunion zum Vorbild für neue Werke und regte die jüngere Generation ungemein an. Die Ausdrucksweise der sowjetischen Komponisten war in dieser Periode vielfach die der „Neuen Musik“. Das Zentrum der „Neuen Musik“ in der jungen Sowjetunion war Leningrad. Dort wurden 1924 die „*Abende für neue westliche Musik*“ gegründet, die die zeitgenössische westeuropäische Musik propagierten. Dem gleichen Zweck diente die etwas später ins Leben gerufene „*Gesellschaft für zeitgenössische Musik*“, die in Moskau und Leningrad Ortsgruppen hatte. Neue Musik von Franzosen, Deutschen und Österreichern wurde regelmäßig aufgeführt, und häufig wurden die Komponisten zu Gastspielen eingeladen. Franz Schreker, dessen *Ferner Klang* zum Repertoire der sowjetischen Oper gehörte, dirigierte in Moskau und Leningrad eigene Werke. Das Amar-Quartett mit Paul Hindemith als Bratscher gab Abende „*Neuer Musik*“, in denen vor allem Werke Hindemiths und seiner Generationsgenossen vorgetragen wurden. Aus Paris wurden Darius Milhaud und Jean Wiener geholt. Kreneks Opern *Der Sprung über den Schatten* und *Jonny spielt auf* wurden ebenso bekannt wie Alban Bergs *Wozzeck*. Die Leningrader Philharmonie spielte Werke von Strawinsky, Hindemith, Krenek, Schönberg, Milhaud und anderen. Im Akademischen Laboratorium des Leningrader Kunsthistorischen Instituts wurden unter Leitung von Boris Assafjew Versuche mit Vierteltönen und mit elektronischer Musik durchgeführt. Ihren Niederschlag fand diese Bewegung der „Neuen Musik“ in manchen Werken sowjetischer Komponisten, so bei Prokofjew, N. Roslawez, L. Polowinskin und auch in den Werken des jungen Schostakowitsch.

Durch die Freundlichkeit der Sowjetischen Botschaft in Berlin, insbesondere durch Herrn Waulin, erhielt ich über die Leningrader Aufführung des *Wozzeck* zwei ausführliche Kritiken von Wladimir Dranischnikow und Igor Glebow. Beide Kritiken sind außerordentlich umfangreich und zeigen, wie stark das Werk damals gewirkt haben muß. Weiterhin wurde mir ein bisher unveröffentlichter Programmzettel der Aufführung übersandt.

Суббота 11 и Понедельник 13 июня  
**В 1-ый раз:**  
**ВОЦЦЕК**

Опера в 3-х д. Муз. Альбана Берга  
 По трагедии Георга Бюхнера. Пе-  
 ревод М. Кузмина. Декорации ра-  
 боты худ. М. З. Левина.  
 Постановка С. Э. Радлова.  
 Дирижер В. А. Дранишников.

Действующие лица:

Воццек . . . . .	Бочаров (Засл. Арт.) <b>Серебрянский</b> (13 июня)
Тамбурмажор . . . . .	Кушлин
Андерс . . . . .	Засецкий
Капитан . . . . .	Нежданов

---

Доктор . . . . .	Боссэ (Засл. Арт.)
1 подмастерье . . . . .	Белянин
2 подмастерье . . . . .	Торгуд
Юродивый . . . . .	Тихий
Мари . . . . .	Павловская
Маргрет . . . . .	Радзилов- ская
Солдат . . . . .	Алексеев

Programmzettel der Erstaufführung des Wozzeck in Leningrad am 13. Juni 1927

In der Besprechung des Werkes durch Wladimir Dranischnikow werden verschiedene Standpunkte dargelegt:

*... . . ‚Wozzeck‘ ist ein Werk, welches jedesmal bei seiner Aufführung in der Presse leidenschaftliche und grimmige Kämpfe hervorruft und eine ebenso erregte Diskussion bei dem über die Maßen erregten Theaterpublikum im Saal, und das – interessantes Merkmal! – bei völligem Fehlen von gleichgültig gebliebenen Stimmen, weil jeder in den Wirkungsbereich dieser wunderbaren Kunstschöpfung hineingezogen wurde.*

*Es gibt keine Mitte, es gibt zwei feindliche aktive Pole musikalischer Auffassung, und wenn eine Seite Applaus gibt und freudig lärmend das Erscheinen des Wozzeck als einen Anstoß begrüßt, blendend und talentvoll die Probleme einer neuen Form der Oper zu lösen, so wird dieses Werk andererseits nicht weniger heftig und aktiv mit Zischen zur Kenntnis genommen, da man in ihm einen drohenden Anschlag und die Zerstörung der Grundlagen der alten Opernauffassungen sieht. Dieser hart zugespitzte Kampf wiederholte sich konsequent und gesetzmäßig bei Aufführungen in Berlin und Prag . . . im Zuhörersaal wie auch in der Presse. In Prag wurde die Oper nach der dritten Vorstellung vom Spielplan abgesetzt: dank der energischen Einmischung der Faschisten, die in der Oper ‚Wozzeck‘ Feindseligkeit gegen ihre Ideologie gefunden haben. Aber in Berlin wird die Oper in der zweiten Saison mit immer wachsendem Erfolg aufgeführt.*

*Das Drama ‚Wozzeck‘ kommt aus der Feder eines der sonderbarsten und wunderbarsten Menschen Deutschlands am Anfang des vorigen Jahrhunderts namens Georg Büchner. Die Musik zu dem Stück ist vor einigen Jahren von dem Wiener Komponisten Alban Berg, geboren 1885, geschrieben worden. Er ist ein blendender Vertreter der Schule eines außerordentlichen Komponisten und glänzenden Theoretikers der gegenwärtigen Musik, Arnold Schönberg. Berg konnte die Grenzen des etwas zu ausgeglichenen Klangsystems seines Lehrers talentvoll erweitern. Das rein dramaturgische Material des ‚Wozzeck‘ verblüfft durch seinen eigenartigen formalen Aufbau, aber auch durch die Bearbeitung des Rhythmus der Rede und das Feilen des Dialogs. Die Entwicklung der dramatischen Handlung steigert sich in aufstrebendem straffen Tempo durch die Anwendung lakonisch zugespitzter Dialoge. Dieser Aufbau des Dialogs, der hart durch das ganze Drama geführt wird, läßt keinen Moment von Langatmigkeit und Auseinanderfließen zu. Der Verzicht auf Worte geht bis zum Asketischen, aber die Dynamik ist aufgebaut auf Kontrasten der Redebetonungen. Das ganze Kompositionssystem hat seiner Technik nach viel Gemeinsames mit feinsten Steinhauerei und erinnert wunderbar an italienische Miniaturen, wo jedes Detail ein ausdrucksvolles Relief hat. Davon ausgehend, vollendet sich die Entwicklung der kompliziertesten psychologischen dramatischen Situationen, ungewöhnlich gedrängt und schnell, und die Dauer der Szenen ist auf das äußerste Minimum von 2-5 Minuten reduziert. Das formlich kinematographische des Tempos, welches sich aus der klaren und schnellen Aufeinanderfolge der Episoden ergibt, durchdringt organisch und zwanglos die müde und auseinanderfließende Form der alten Opernvorstellung.*

*Der spezifische konstruktive Aufbau von Büchners Drama stellte dem Komponisten Berg eine ganze Reihe formaler Aufgaben, von deren Lösung das Schicksal dieser großartigen musikalischen Schöpfung abhing. In Berührung mit dem eindeutig konstruktiven Wortaufbau des Werkes mußte Berg ihm selbstverständlich eine ebenso klare, lakonische musikalische Verkörperung gegenüberstellen. Berg, von Kopf bis Fuß ausgerüstet mit den Methoden der modernen Musik, mußte eine ebenso klare musikalische Ausdrucksform finden, ohne dabei auch nur einen Moment die Gedrängtheit und lakonische Form des Textes aus den Augen zu verlieren: Unter diesem Aspekt muß man anerkennen, daß das Zurückgreifen Bergs auf die alten, mustergültigen Formen der ‚reinen‘ sinfonischen Musik (Suite, Fuge, Variation und andere) nicht nur eine günstige kompositorische Lösung der Aufgabe darstellt, sondern auch eine ungewöhnliche neue und mutige Manier ist, die Form sinfonischer Musik in die Struktur der Oper einzuführen.*

*Infolge all dessen bekam Bergs Musik einerseits konstruktive Gesetzmäßigkeit, und andererseits erhielten die plastischen Formen der ‚reinen‘ Musik theatralische Zuspitzung und emotionale Spannung bei erstaunlich differenziert gearbeitetem Dialog: so ist im ersten Bild der Dialog des Hauptmanns mit Wozzeck auf der strengen Form der altfranzösischen Suite aufgebaut (Präludium, Sarabande, Gigue usw.), im vierten Bild dagegen ist der Dialog des*

*Doktors mit Wozzeck nichts anderes als eine Passacaglia oder anders gesagt ein Thema mit 21 Variationen. Nicht zufällig schreibt Oskar Bie, einer der bekanntesten Kritiker des heutigen Deutschland: „Das ist eine Schöpfung eines Meisters, kein Experiment, sondern Meisterschaft, ernstes Können. Die Kenntnis des Orchesters und die reine Klangfülle sind erstaunlich, die Spannung wächst zunehmend, die Instrumente sprechen, ihr Kampf gleicht einem Erleben, ihre Geschlossenheit und ihr Auflösungsvermögen sind ein seelischer Prozeß. Ohne Abschwächung des Interesses, gleichgültig, beschreibt das Orchester den Paroxysmus Wozzecks, die tierische Primitivität des Tambourmajors oder die Leiden der Marie. Die gedrängte szenische Handlung wechselt ab mit musikalischen Intermezzos. Die letzte Steigerung fühlt man in der auflösenden Szene des Mordes und Selbstmordes, im erhabenen langsamen, alles erklärenden Intermezzo vor der Schlußszene: hier hören wir die ganze Hoheit der Musik: Die Abstraktion Schönbergs ist befreit und beruhigt sich wieder in der Materie. Kurz – es ist eine musikalische Epoche.*

*Ein anderer Kritiker, Professor Adolf Weissmann, meint, daß es im ‚Wozzeck‘ Einflüsse von Wagners ‚Tristan‘ gebe, geläutert durch die Schönbergschen Doktrinen. Für einen Musikanten kann es in dieser Musik nichts Störendes geben, obgleich für den ‚nicht gewöhnten Zuhörer‘ die ‚Reibung‘ von Sekunden und Quartan als unangenehm empfunden werden kann. Aber dennoch war für den Zuhörer vergangener Tage der Weg vom ‚Lohengrin‘ zum dritten Akt des ‚Tristan‘ weiter als heute vom ‚Tristan‘ zum ‚Wozzeck‘. Diese Oper hat historische Bedeutung, und jedes große Theater sollte sich verpflichten, den ‚Wozzeck‘ dem Publikum zu zeigen . . .*

*Seinen musikalischen Farbenreichtum vertiefend, schöpfte Berg breit und großartig alle Möglichkeiten der menschlichen Stimme aus, von der Kantilene bis zum Sprechgesang, das heißt der musikalisch sprechenden Rede, wo sich das Wort als rhythmisch stilisiertes Element darstellt, welches von Berg benutzt wurde, um eine Verstärkung der emotionalen Spannung der Szene zu erreichen. Die Zusammensetzung des Orchesters . . . ruft in uns nicht das Bedürfnis nach großer Klangstärke und mächtiger ‚Wagner-Strauss’scher‘ Steigerung hervor; das Prinzip der Anordnung der Instrumente, im Grunde genommen eher eine zeitgemäße kammermusikalische, strebt zur vielfältig gestuften Vereinigung hin. Vollkommen neuartig aufgefaßt wird die Rolle der Instrumente, besonders der Blechbläser, deren Grenzen bis zur völligen Gleichstellung mit der Streichergruppe erweitert werden . . . So werden die üblichen klanglichen Möglichkeiten für die malerisch-musikalische Verkörperung der verschiedenartigen Szenen farbig bereichert. Außer der grundsätzlichen sinfonischen Zusammensetzung führt Berg noch drei Formen des Orchesters ein: 1. Militärorchester (Bläser gemischt) 2. Kammerorchester für 15 Instrumente und 3. Restaurant-Ensemble für 6 Instrumente, das kleinbürgerliche Vergnügen charakterisierend mit einigen stupid-primitiven Tänzen und Unterhaltungen auf spießbürgerliche Art und Weise.*

*Die Überwindung unwahrscheinlicher technischer Schwierigkeiten des ‚Wozzeck‘ durch das Operntheater festigt und stärkt zweifellos nochmals die Position der gegenwärtigen Operninszenierung nicht als ‚museumsreifen‘ Anfang in der Theaterkunst, sondern als lebensfähigen, vielfarbigen, pulsierenden Einklang, als einen künstlerischen Organismus mit gegenwärtigen Forderungen der Kunst und des Theaters. Andererseits schult die Oper ‚Wozzeck‘ den Sänger, indem sie ihm unerschöpfliches Material bietet für die breite Entfaltung des vollen Umfangs szenischer Möglichkeiten, welche im ganzen natürlichen Reichtum der menschlichen Stimme gegründet sind, vom Gesang bis zur naturalistischen Rede. Abschließend kann ich nicht umhin, die Worte eines deutschen Kritikers anzuführen: ‚Die Musik des ‚Wozzeck‘ verwuchs derart mit dem Drama und entsprach derart dem menschlichen Feinempfinden, daß selbst unvorbereitete und naive Hörer unmittelbar dem Zauber ihrer Stimmung unterliegen, obwohl in dieser Oper der Gesang oftmals der gesprochenen Melodie Platz macht, verdichtet bis an die Grenzen der Intensität. Das ganze Werk stellt eine grandiose Einheit dar! Die Oper ist ein unerschöpflicher Born für unsere lieben Reaktionäre, in ihr können sie alles finden, um vor Wut zu platzen: denn diese Musik klingt gerade so, wie die teuren Bewahrer unseres Vergangenen wünschten, daß sie klingen möge.‘“*

Auch die Kritik von Glebow bringt eine umfassende Gesamtbetrachtung des Werkes:

*„Der ‚Wozzeck‘ von Alban Berg ist die im Aufbau feinst organisierte und im höchsten Grade aus der Ratio begründete Oper der gegenwärtigen urbanistischen Kunst. Doch ist die*

*Empfindung bei dieser Musik, welche wohlgestaltet und nervös, klug und leidenschaftlich, tief ergreifend . . . irgendwie bestrickend ist, dennoch von emotionaler elementarer Art. Und deswegen möchte man über ‚Wozzeck‘ nicht im Rhythmus bemessener Analyse und nicht in der Form eines endgültige Schlußfolgerungen gebenden, abgeschlossenen Artikels sprechen, sondern versuchen, alles Wesentliche zu erfassen mit Hilfe einzelner Bemerkungen, welche sich aus dem Prozeß des Studiums dieses wahrheitsgetreuen musikalischen Dramas ergeben, und ebenso unter den ersten starken Eindrücken und durch Beobachtung während der Wiederholungen, mit einem Wort – unter dem unmittelbaren Einfluß der klingenden Musik.*

*Schon das Orchester zum ‚Wozzeck‘ ist eine Neubildung, welche aus der komplizierten Synthese einiger Strömungen erwuchs. Die Wagnerschen massierten Klänge sind aufgelöst in Schönberg'sches Gewebe, andererseits hört man den Einfluß französischer, impressionistischer Instrumentation, und schließlich erhalten die Prinzipien des linear-sinfonischen Stils gewaltige Bedeutung. Als charakteristisches Merkmal dieses Stils erweist sich die Tendenz zur Entfesselung jeden Instrumentes als eines selbständigen Organismus' von den Banden der Homophonie . . . , wobei letzten Endes die Formierung des Orchesterkollektivs Zielsetzung ist, eines Kollektivs nicht nur im äußeren Sinne, sondern auch im inner-musikalischen. Jede Stimme individualisiert sich, jedoch nicht, um mit ihren charakteristischen Eigenheiten dem maximalen Ausdruck des Ganzen zu helfen. Die Unterordnung stützt sich . . . auf das Bestreben, eine Musik zu schaffen, die von ausgeprägten konkreten Eigenheiten ausgeht und mit speziellen Eigenheiten von Instrumenten realisiert wird – einem Ensemble, das bei jeder einzelnen Aufgabe seiner Zusammensetzung nach anders ist.*

*Diese Idee läßt das Orchester sehr elastisch und feinfühlig wirken, emotional-mitfühlend und dramatisch beweglich, sinfonisch reich, jedoch sinfonisch selbständig nicht so weit, daß es damit auf das Wort und die menschliche Stimme, den Träger der dramatischen Handlung drückte, und im Theater alles übertönte, was das Theater beinhaltet: optischer, mit Erscheinungen erfüllter Raum zu sein mit elementaren Intonationen instrumentaler Musik.*

*Alban Berg ‚verwendet‘ im ‚Wozzeck‘ entsprechend den dramatischen Situationen, ‚Orchester‘ verschiedener Stilarten, doch liegt der gesamten Instrumentation der Oper, der charakterisierenden Kraft und der Form der Musik eine zeitgemäße orchestrale Faktur zugrunde. Das Besondere, weitgehend Neue dieser Oper ist die Konsequenz, mit der das Orchester das Leben der Szenen und handelnden Personen des Dramas mitlebt – ihr Erleben und ihre Reaktionen auf die Konflikte des Lebens. Lediglich in den orchestralen Intermezzi aus den verbindenden fünfzehn Vorgängen der Handlung bricht das sinfonische Element ungebunden durch und baut selbständig, stark und klar das Geschehen auf.*

*Das Orchester Wagners und Schönbergs und das Orchester Bizets und Debussys ist bis auf den Grund der gegenwärtigen nervös-verschärften Psyche geführt: letzten Endes ist das Orchester des ‚Wozzeck‘ ein feinfühlig Begleiter des Lebens sogar dort, wo es selbständig intoniert.*

*Das musikalische Drama ‚Wozzeck‘ kennt kaum Lieder und liedhafte Intonationen. Die Natur ist ihm fremdartig und unverständlich, unorganisiert, schrecklich und feindlich: das teilt sich in der Musik mit, wenn sie das ‚Vorstadtmilieu‘ umschreibt, wenn sie, im Gang der Handlung, eine Stimmung wiedergibt, Berührungen des Menschen ‚der Straße‘ mit dem Element fremder urbanistischer Kultur reflektiert.*

*Andres, der Freund Wozzecks, der sich plötzlich von Angesicht zu Angesicht mit der Natur befindet, singt das Lied nicht wie eine natürliche Erscheinung des romantischen Gefühls, sondern um Angst und Furcht zu verscheuchen. Natur und Stadt sind im ‚Wozzeck‘ zutiefst gegensätzlich. Im zweiten Bild des ersten Aktes prägt sich dieser Kontrast in einer Atmosphäre düsterer Vorahnung und furchtbarer Verzagtheit aus; in zwei erschütternd ausdrucksvollen und dramatisch blendenden Bildern des dritten Aktes, der Szene des Mordes an Marie und des Untergangs Wozzecks, ergreift die Musik der umgebenden Landschaft die Seele des Städters wie ein heller undurchdringlicher kalter Nebel, in dem man schwer atmen und sich nicht bewegen kann.*

*Auch in den vokalen Partien des ‚Wozzeck‘ gibt es nur vereinzelt Liedelemente. Andres singt auf dem Felde, um seine Angst zu ersticken, oder intoniert betrunken in einer Kneipe keck ein grobes Couplet. Gesellen heulen wild, Soldaten stöhnen im Schlaf, eine Kriegsmusik schreit*

einen ordinären Marsch heraus, ein langsamer, weinender oder auch verführerisch kreisender Walzer ‚verklebt‘ mit seiner erotischen Melodie, erfreut aber nicht mit seinem melodischen Schwung: all dies ist Erscheinung eines atemberaubenden urbanistischen Melos. Nur der mütterliche Instinkt in Marie ruft gerade genug instinktiven Trieb für ein einfaches, naiv beseeltes Lied in der Art eines flüchtigen Wiegenliedes hervor. In der dramatischen Situation nach dem schrecklichen letzten Bild singen Kinder spielend Teile eines Straßenliedes, wie Kinder sie singen.

Wie im ‚Hadibuk‘, so sind auch im ‚Wozzeck‘ die Übergänge und Grenzen zwischen volkstümlichen Reden, erregtem Dialog und Gesängen derart fließend, daß sie manchmal nur mit Mühe festzuhalten sind. Vor dem Komponisten steht eine riesige Sphäre emotional-sprechender Intonationen. Indem er in ihnen musikalische Elemente unterstreicht, verändert er sie unmerklich in melodische Linien und umgekehrt, erreicht er in der melodischen Gesangssphäre, einzelne Noten akzentuierend, eine nervliche Erregung und ein dramatisches Pathos und kehrt damit aufs Neue die Liedwelle in eine zickzackartige sprechgesangliche Linie um. Das Orchester umspielt die deklamatorische Zeichnung, umschleiert sie mit instrumentalen Unterstimmen, parallelen oder sich schlängelnden, mit neuen rhythmisch-kapriziösen Linien, mit Harmonien und Ornamenten. Die unbeständigen und launenhaften Klangfarben umhüllen die erregende musikalische Rede der handelnden Personen, aber strenge und spröde Konturen alter Tanzformen und die imitatorisch-kanonische Formen disziplinieren und rhythmisieren den Fluß der gespannt emotionalen Musik. Die sinfonische Entwicklung bewegt sich immer auf der Linie maximalen Ausdrucks, ohne seitliche Abweichungen und ohne äußere Illustration. Die Episoden sind organisch verbunden mit dem Kern des Dramas und dienen zu seiner Vertiefung und Zuspitzung.

Der erste Eindruck von der emotional erregenden und naturalistisch-expressiven Musik des ‚Wozzeck‘ ist der eines erschrecken wollenden Neulings, ja beinahe der eines Experiments. Überzeugungskraft, Tiefe und Ausdruck der Musik wachsen von Bild zu Bild und von Akt zu Akt. Die Szenen in der Spelunke und in der Kaserne am Ende des zweiten Aktes und im ganzen dritten Akt ergreifen den Zuhörer durch die Wahrhaftigkeit und den Ernst ihres Ausdrucks unbedingt. Hier ist es dem unvoreingenommenen Zuhörer vollkommen gleichgültig, mit welchen Mitteln der Komponist seine kolossale Wirkung erreicht. Die Musik lebt und atmet, überträgt das Erleben und Empfinden, zwingt, alles Vorkommende konkret zu erfühlen und zu erfahren. Sie stellt nichts dar. Sie will nicht ausdrücken, sondern wird selbst Atmung, Bewegung, Geste, Erregung und seelischer Kampf. Hier erreicht der Komponist des ‚Wozzeck‘ eine erschütternde Tiefe, Wahrheit, Wirklichkeitstreue – künstlerisch ausgestattete, doch im Eindruck naturalistische Formen der Einwirkung.

Streng gesagt, die Musik Bergs im ‚Wozzeck‘ ist nicht originell im Sinne irgendwelcher besonderen Neuheiten des Materials und ‚linker‘ Methoden seiner Bearbeitung. Durch das Prisma der Methoden Schönbergs führen die besten Errungenschaften der germanischen und romanischen psychologischen musikalischen Dramen des 19. Jahrhunderts, mit endgültiger Abgrenzung von jeglichen Anzeichen irgendwelcher Salon-Lyrismen. Das Denken überwiegt über die unmittelbare Vorstellung und Fantasie, der Intellekt besiegt das, was man gewohnt war schöpferische Eingebung zu nennen – unbewußte Prozesse künstlerischer Hyper-Verkörperung des Gefühls in den Gestalten. Fast auf jedem Schritt kann man in der Musik ‚Wozzecks‘ die laboristische ‚Arbeit‘ des Intellekts des Komponisten aufdecken, die Konstruktion auseinandernehmen und genau die Qualität der Fakturen feststellen, die Ursachen, welche diesen oder jenen Effekt und die funktionelle Verbindung der Elemente hervorrufen. Mit einem Wort, indem man jeden musikalischen Moment wie eine ‚intonationale Reaktion‘ erfühlt, kann man parallel immer die wirkenden Kräfte und Zusammensetzungen dieser Reaktion feststellen, wie in einer beliebigen organischen Erscheinung der materiellen Welt. In dieser Beziehung weiß ich keine andere gegenwärtige Oper, welche verständlicher und rational tiefer begründet wäre. Der Komponist, möchte es scheinen, band sich an Armen und Beinen. Im Vergleich mit ihm ist Wagner eine freie ungebundene Lerche in der Luft. Aber insgesamt gibt es kein leidenschaftlicheres, emotional wahrhafteres und tiefer beeindruckendes musikalisches Drama als den ‚Wozzeck‘: Derartig organisch verwachsen und eng sind die Verbindungen der Gedanken mit ihren sie nährenden Lebensäften und stürmischem Temperament.

*Mit ‚Wozzeck‘ ist zunächst die Grenze der musikalisch-dramatischen Ausdruckskraft in der westeuropäischen Oper erreicht. Die Kraft, die Schärfe und die ungeschminkte Wahrheit dieser Musik zeugen von der schrecklichen nervlichen Erschütterung und von der Beunruhigung um den Menschen und seine Kultur, welche das Bewußtsein der besten und hervorragendsten schöpferischen Geister erfaßt hat. Die Musik wird fast immer ein glaubwürdiges und feinfühliges Barometer sein. Nach dem ‚Wozzeck‘ zeigen sich zwei Wege – entweder eine neue Katastrophe, Blut, Leid und Verlöschen der Kultur, oder Aufstieg zu einer neuen Kultur, Aufruf zur Besänftigung, zum Glauben an die Kraft und Stärke des Lebens und zur beharrlichen energischen Arbeit in einer erneuerten Gesellschaftsordnung. Eine Mitte gibt es nicht. Es ist unsinnig, sich auszusöhnen mit jenen tierisch-groben und grausamen Existenzbedingungen und mit jenen Qualen und Erniedrigungen der menschlichen Persönlichkeit, welche in dem geschliffensten Spiegel der Epoche: in der Musik des ‚Wozzeck‘, dem wirklichkeitsgetreuesten Dokument der Gegenwart, ihren Niederschlag fanden. In dem einfachen, weltlichen und alltäglichen Drama sind hier, unter Einwirkung des musikalischen rational organisierten Elements, sowohl der unbarmherzige Existenzkampf als auch alle negierenden und schädlichen Seiten des europäischen Urbanismus und der nicht weniger harte und starke Instinkt des Geschlechts niedergelegt, durch die Zivilisation umgewandelt in einen trüben Quell eifersüchtiger und quälender Wollust. Die Musik der Gegenwart konnte an all dem nicht vorbeigehen, weil sie nicht eine leblose künstliche Kunst um der reinen Schönheit und ruhigen Betrachtung willen werden kann, wie es manche von ihr fordern. Kann man sie anschuldigen wegen ihrer Wahrheit und sie fliehen, indem man sich vor ihr hinter eine heitere und sorglose Musik zurückzieht? “*

Aus den umfangreichen Betrachtungen dieser beiden Kritiker geht hervor, welch starken Eindruck die Oper in Leningrad gemacht haben muß. Der Erfolgsweg des *Wozzeck* konnte nun beginnen, und die zahlreichen Aufführungen in Deutschland und im Ausland bis 1933 wurden eingeleitet mit der denkwürdigen *Wozzeck*-Aufführung in Oldenburg am 5. März 1929 unter der Leitung von Johannes Schüler. In Bergs Heimat, in Wien, wurde *Wozzeck* erst 1930 aufgeführt. Vor diesem Hintergrund sind die *Wozzeck*-Aufführungen in Prag und Leningrad und ihre Resonanz in der tschechischen und russischen Presse von weittragender musikhistorischer Bedeutung gewesen. Vieles, was in den damaligen Kritiken dargestellt, prophezeit und angedeutet wird, hat sich bewahrheitet.

Erwin Bodky:

Der Vortrag der Klavierwerke von Johann Sebastian Bach

Bemerkungen zu der Besprechung in Die Musikforschung 4/1972

von Erich F. W. Altwein, Bad Homburg

Der Besprechung des Bodkyschen Buches könnte man ohne Vorbehalte zustimmen, wäre da nicht der letzte Absatz: „*Die Übersetzung ins Deutsche ist gut gelungen; einige Interpunktionsfehler fallen nicht ins Gewicht*“. Schön wär's . . . Doch es gibt leider etliche Diskrepanzen zwischen der amerikanischen und der deutschen Ausgabe. Was auf das Konto der „*verdienstvollen Revision*“ geht, von der im Geleitwort des Verlages die Rede ist, was auf das Konto der Übersetzung, ist nicht auszumachen, da keinerlei Revisionsanmerkungen gemacht wurden. Man stößt aber bei einem Textvergleich, der durch Ungereimtheiten in der deutschen Ausgabe nahegelegt wird, auf so erhebliche Abweichungen, daß sie durch die weidlich praktizierte „*Großzügigkeit*“ der Übersetzung nicht erklärbar sind und also das „*Werk*“ des Revisors darstellen dürften. So ist beispielsweise der Abschnitt, der sich mit der Definition von Artikulation und Phrasierung befaßt, völlig verändert (S. 209).

Es fehlt Bodkys Aussage, es sei seine „*holy conviction that only on the old instruments can Bach's keyboard music display its full splendor*“, und daß er sich um eine Lösung bemüht, „*die eine stilistisch vertretbare Darstellung auch auf dem Klavier rechtfertigt*“, ist abweichend vom Original übersetzt (S. 99). Aus „*piano*“ im Urtext wird „*Hammerklavier und das bald darauf folgende Klavier*“ (S. 12); im englischen Text wird von „*inverted mordent*“ und „*Schneller*“ gesprochen, die Übersetzung reproduziert nur den Terminus „*Schneller*“ und ist deshalb unverständlich (S. 173); „*tonality*“ wird zu „*Tonalität*“, obgleich der Kontext Tonartencharakteristik behandelt (S. 236), und es mutet im Hinblick auf unsere atonale Gegenwart wie ein Freudsches Versprechen an, wenn auf S. 66 aus „*Keys*“ (Plural!) abermals „*Tonalität*“ wird; aus „*the law that moderato corresponds to the beat of the human pulse*“ wird „*Umschreibung, die auch bereits erkennen läßt, daß dem menschlichen Pulsschlag das Moderato-Tempo entspricht*“ (S. 142); aus „*satisfactory end to a performance of Bach's opus ultimum*“ – im Zusammenhang mit der Aufführung der Kunst der Fuge – wird „*befriedigender Abschluß des Bachschen opus ultimum*“ (S. 368).

Dabei mag es bewenden. Erwähnenswert ist noch, daß der Sach- und Namenindex der amerikanischen Ausgabe zu einem bloßen Namenregister zusammengeschrumpft ist, und daß die Fußnoten erraten lassen, ob sie vom Autor oder von Dritten herrühren.

## Zu Walter Blankenburgs Besprechung von Band 6 der Werke Johann Walters

von Joachim Stalman, Hannover

Zu einigen kritischen Einwänden Walter Blankenburgs gegenüber dem von mir herausgegebenen sechsten Band der Gesamtausgabe der Werke Johann Walters möchte ich Stellung nehmen.

1.) „*Einige Sätze zum Gloria*“: Diese redaktionelle Zwischenüberschrift in einer Missa brevis (S. 112) halte ich für nicht gar so „*unsachgemäß*“; der Kritische Bericht weist auf die einstimmige Ergänzung ausdrücklich hin. Blankenburg fordert, daß bei Kompositionen, welche einstimmige Ergänzungen im Sinne choral-figuraler Alternativ-Praxis voraussetzen, diese immer mit abgedruckt würden. Ich halte das nicht für zwingend und jedenfalls nur dann für vertretbar, wenn sich die Choralfassung aus dem Komponisten nahestehenden Quellen oder aus den *cantus firmi* der Figuralbearbeitung selbst mit großer Wahrscheinlichkeit rekonstruieren läßt. Den zweiten Weg bin ich in dem von Blankenburg genannten Chorheft gegangen (praktische Ausgaben sollten freilich die im *cantus planus* ausgeführten Teile notfalls auch aus modernen Choralausgaben ergänzen!).

2.) Bei der Ausgabe der Gedichte ohne Musik bemängelt Blankenburg das Fehlen von zwei Vorworten und einem Nachwort. Sie hätten aber allenfalls in Einleitung oder Kritischen Bericht gehört. Für die Widmung einer in Gotha erhaltenen Auflage des ersten Lobgedichtes (S. 153) an Johann Friedrich und Johann Wilhelm von Sachsen wäre das vielleicht in der Tat besser gewesen. Aber zu folgern, daß ich sie nicht kannte, ist doch recht vorschnell. Alle von dem Rezensenten vermißten Texte liegen mir selbstverständlich in Fotokopie vor. Aber Verlag und Herausgeber waren der Ansicht, daß der Abdruck aller Vor- und Nachreden den Rahmen sprengt hätte und besser in die von Blankenburg vorbereitete Monographie gehörte.

3.) Blankenburg teilt mit, daß das Gothaer Exemplar jenes Gedichtes außer der von mir abgedruckten noch zwei weitere, wenn auch kleinere Einfügungen aufweise. Sie fehlen leider in den Fotokopien, auf die ich angewiesen bin. Die meisten Quellen meiner Ausgabe befinden sich in der DDR und in Polen. Daß ich sie nur auf dem indirekten Weg über Kopien und Mikrofilme benutzen konnte (mit Ausnahme einer Leipziger Handschrift), kann einem westdeutschen Forscher doch wohl nicht im Ernst zum Vorwurf gemacht werden.

4.) Die Verzählung am Rande der Gedichte hat keine gliedernde Funktion und soll erklärtermaßen (vgl. im Kritischen Bericht S. 193) nur das Zitieren erleichtern.

5.) Ein Band, der Anonyma und unechte Werke behandelt, wird doch wohl mit einigem Recht als letzter gezählt. Das schließt einen späteren schmalen Supplementband nicht aus, der auch ein Werkverzeichnis (wie ich es in meiner Dissertation schon angefangen habe) enthalten sollte. Auch jener umfangreiche Druck von 1568 wäre darin zu berücksichtigen, zu dessen Entdeckung Blankenburg wahrlich zu gratulieren ist. Wie er berichtet, führte ihn der Nachlaß Wilibald Gurlitts auf diese Fährte. Daß mir auch dieser Zugang verwehrt war und ich auch nichts von der durch Herrn Dr. Orf entdeckten Komposition erfuhr, will er mir „*nicht anlasten*“. Vielen Dank – man ist ja auf einer Dorfpfarre auch darauf angewiesen, daß Kollegen mit besseren Beziehungen einen an ihrem Informationsfluß ein wenig teilhaben lassen! Da Herr Blankenburg seit langem von der Vorbereitung meiner Ausgabe wußte, darf ich wohl annehmen, daß er seine Funde erst machte, als sie schon fertig war.

## Editionsprobleme des Volksliedsammlers\*

von Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br./Mainz

Wie genau kann und soll ein Volksliedsammler seine Quelle abbilden? Objektivitätsverlust bei der Umsetzung von Klang in Schrift erscheint unvermeidlich<sup>1</sup>. Aber darf es Zweifel darüber geben, ob der Herausgeber einer wissenschaftlichen Volksliedsammlung das Recht hat, ihm schriftlich vorliegende Quellen stillschweigend zurechtzubiegen, seinen Gegenstand gleichsam aufzupolieren, um nicht zu sagen: zu verfälschen?

In Band 1 der von Alfred Quellmalz gesammelten und herausgegebenen *Südtiroler Volkslieder* steht unter Hinweis auf das um 1900 in Wien geschriebene Liederbuch des Johann Tragust aus Schluderns im oberen Vintschgau die unten, linke Spalte, abgedruckte Fassung des Liedes vom verschlafenen Jäger. Der Berichterstatter hatte Gelegenheit, das Original dieses „*Kaiserjäger-Liederbuches*“ in Schluderns einzusehen; dabei stellte sich heraus, daß Quellmalz ohne dies zu vermerken oder ohne im Vorwort prinzipiell darauf hinzuweisen – von seiner Quelle (unten, rechte Spalte) mehrfach abgegangen ist:

Quellmalz, Band 1, Seite 69, Nr. 17:

1. *Es ging ein Jäger aufs Jagen  
dreiviertel Stündlein im Morgentagen.  
Er schießt nur auf Gams und auf Reh, juhe,  
er schießt nur auf Gams und auf Reh.*
2. *Er schießt nur auf grasgrüner Heide.  
Drei Jungfrau in schneeweißen Kleide,  
die Jüngste, die nahm er zu sich, juhe . . .*
3. *Er nahm sie sogar in die Mitte  
und führt sie in seine Schlafhütte,  
sogar in sein eigenes Bett, juhe . . .*

Handschrift Tragust, Schluderns, S. 99 f.:

1. *Es gieng ein Jäger aufs Jagen,  
drei viertelstündlein in vorigen Tagen,  
Er schüießt nur auf Gams und auf Reh, Juhe,  
er schüießt nur auf Gams und auf Reh.*
2. *Er schüießt nur auf grasgrüne Häute  
drei Jungfrauen in Schneeweissen Kleide,  
die jüingste die nahm er zur Eh, juhe . . .*
3. *Er nahm sie sogar in die Mitte,  
und führt sie in seiner Schlaf Hütte,  
sogar in sein eigenes Bett, juhe . . .*

\* *Südtiroler Volkslieder*. Gesammelt und hrsg. von Alfred QUELLMALZ. Band 1: Balladen, Schwankballaden, Moritaten, historische Lieder, ältere Soldatenlieder, Ständelieder, Bauern und Knechte. Band 2: Jäger und Wildschützen, Almleben, Heimatlieder, Allgemeine Scherzlieder, Ketten- und ähnliche Lieder, Trachtenlieder, Kartenspiellied, Trink- und Reiseliieder, Geistliche Parodien, Volkkläufige Lieder aus Latsch, Besinnliche Lieder, Liebeslieder, Der Fenstergang (Kiltlieder). Kassel-Basel-Paris (Tours)-London: Bärenreiter-Verlag 1968. 1972. XXIV u. 356 bzw. X u. 366 S., zahlreiche Notenbeispiele und Abbildungen.

<sup>1</sup> O. Elschek, *The Problem of Historicity in European Folksong*. Diskussionsbeitrag, in: Report of the Tenth Congress Ljubljana 1968, Bärenreiter Kassel u. a. 1970, S. 343-347; ders., *Der Quellenwert älterer Volksliedaufzeichnungen*, in: Handbuch des Volksliedes, hrsg. von Brednich/Röhricht/Suppan, München 1973, Band 2, S. 501-515; W. Suppan, *Volkslieddefinition, Volkslieddokumentation*, in: Musikerziehung 22, Wien 1968/69, S. 201-205.

4. Sie schliefen so fröhlich beisammen  
und hatten einander so lieb,  
ach, wenn es doch immer so blieb, juhe . . .

5. „Jäger, steh auf, wir haben jetzt Zeit!  
Wir haben verschlafen, das hat mich gefreut,  
und eine Jungfrau bin ich noch, juhe . . .“

6. Das täte den Jäger verdrießen,  
er wollte das Mädchen erschießen,  
weil sie ein so Reden geführt, juhe . . .

7. Das Mädchen, das fiel ihm zu Füßen,  
er sollt sie lieber nicht erschießen,  
und sollt ihr verzeihen die Red, juhe . . .

8. Das täte dem Jäger glei gefallen,  
er ließ das Stutzerl glei knallen  
und schießt sich selber zu Tod, juhe . . .

9. Das Mädchen ließ die Haare glei fliegen,  
ein anders schöns Bübl zu kriegen  
dem Jäger zur Schand und zum Spott.

4. Sie schlifen so Fröhlich beisamen  
und hatten einander so Lieb,  
Ach wan es nur immer so blieb, Juhe . . .

5. Jäger steh auf, wier haben jezt Zeit,  
wier habens verschlafen, dös hat mie gefreut,  
a reine Jungfrau bin is noch, Juhe . . .

6. Das thäte den Jäger verdrüsen,  
er wolte das Mädchen erschüsen,  
Weil sie im so Reden geführt, Juhe . . .

7. Das Mädchen das viel ihm zu Füssen,  
er soll sie beleib nitt erschiesen,  
und soll ihr verzeihen die Reu, Juhe . . .

8. Das thäte den Jäger glei gefallen  
Er lies das Stutzerl glei knallen  
und schüset sich selber zu Todt, Juhe . . .

9. Das Mädchen lies die Haare glei flügen  
um a anders schöns Bübl zu Kriegen,  
den Jäger zur Schand und zur Spott, Juhe . . .

Geschrieben aus dem Lieder Buch von  
Josef Butt am 11. Jänner 1900. Wien.

Ähnliche Eingriffe finden sich in allen Liedern, die Quellmalz der Tragust-Handschrift entnommen hat. In Lied Nr. 107 des ersten Bandes *Bruder, setzt euch in die Runde* sind die Strophenfolgen verändert: bei Quellmalz 1-7 = in der Vorlage 1-5-6-3-4-2-7; vier weitere Strophen wurden dem Tragust-Text aus einer anderen Quelle hinzugefügt.

Ein Liederbuch für pädagogische oder schöngeistige Zwecke wird Rechtschreibfehler aus Vorlagen korrigieren, stilistische Verschönerungen durchführen und Ergänzungen anbringen dürfen. Einer „wissenschaftlich“ sich gerierenden Edition steht dies schlecht an. Zumindest aber sind Eingriffe des Herausgebers als solche kenntlich zu machen, – so wie Kopistenfehler bei der Neuauflage Mozart'scher Werke korrigiert und Vortragsbezeichnungen hinzugefügt werden: jedoch nicht, ohne im Druckbild und im Kritischen Bericht darauf einzugehen. Auch Volksliededitionen haben den Charakter wissenschaftlicher Denkmälerausgaben; auch in diesem Bereich gelten Editionsrichtlinien, wie sie beim „Erbe deutscher Musik“ oder bei den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ längst zur Selbstverständlichkeit geworden sind. Solange sich diese Erkenntnisse nicht durchsetzen, wird die Musikwissenschaft mit Recht „unsaubere Methoden“ im Bereich der Volksmusikforschung anprangern<sup>2</sup>.

Zur Auswertung der oben genannten schriftlichen Liedquelle durch Quellmalz ist weiter zu sagen, daß nur ein Teil der darin enthaltenen Liedfassungen genutzt wurde. Parallelen anderer Provenienz wurden nicht als solche angezeigt. Lied Nr. 108 des 1. Bandes, *Einst scheiden wir aus diesem Kreise*, findet sich im Schludernser Liederbuch auf S. 186 f. mit dem Beginn, „*Bald scheiden wir . . .*“. Quellmalz weist nicht darauf hin; er hat die Identität der beiden Liedfassungen offensichtlich nicht erkannt. – Dafür wird bei einem anderen Lied die Handschrift aus Schluderns als Quelle angegeben: Band 1, Nr. 109 b, *Es blühen Rosen, es blühen Nelken*, obgleich dieses Lied nicht in der Tragust-Handschrift steht.

Es ist dem Berichterstatter nicht möglich, die Transkriptionen von Quellmalz nach Tonaufnahmen zu überprüfen. Skeptisch macht jedoch in diesem Bereich die Feststellung des Herausgebers, daß die während des Zweiten Weltkrieges gemachten Tonaufnahmen wegen der

2 H. Husmann, *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule*, in: Bericht über den 9. Intern. Kongreß Salzburg 1964, I, Bärenreiter Kassel u. a. 1964, S. 31; H. Segler und L. U. Abraham, *Musik als Schulfach*, Braunschweig 1966, . . . *Jene Unredlichkeit, die der Volksliedforschung von jeher zu schaffen gemacht hat*“ (S. 39), . . . *Wer Einsicht hat in das Maß an Unredlichkeit in Volksliedpublikationen*“ (S. 100).

damaligen Unvollkommenheit der Aufnahmegeräte und des Mikrophons sowie wegen ungünstiger Raumverhältnisse (?) in den sechziger Jahren an Ort und Stelle „überprüft“ wurden. Erfahrungsgemäß verändern sich Texte und Melodien von Volksliedern nicht allein im Laufe der mündlichen Tradierung von einer Gewährsperson zur anderen, sondern auch bei den Liedträgern selbst; Variabilität ist eines der entscheidenden Bestimmungselemente des Volksgesanges. Welche Fassung also druckt Quellmalz in folgendem Fall ab:

Band 1, Nr. 128 *Bin i a lebfrischer Fuhrmannssuhn*

Tonaufnahme ... 26. 11. 1940 – Luis Oberhöller (46) mit Hans (39), Jochel (34), Sepp (32) und Lipp (30) Thaler, Leitersöhne – Unterreinswald – Überprüft mit Jochel Thaler, Mai 1963 (S. 345), die 1940 im geselligen Kreis in vermutlich gehobener Stimmung fixierte – oder die von 1963? Vielfach hat Quellmalz diese „Überprüfungen“ nicht selbst durchgeführt; dann heißt es, etwa bei Nr. 7 des 2. Bandes: „... . überprüft durch Anton Haidacher ...“ (S. 341). Im Vorwort zu Band 2 vermerkt Quellmalz zu diesem Problem, daß die bei der „Überprüfung“ neu aufgezeichneten Varianten „mit Angabe von Name, Ort und Zeit bei den betr. Liedern publiziert“ worden seien; entsprechende Hinweise oder die Anzeige von Varianten konnte ich bei Durchsicht des überwiegenden Teiles der Lieder nicht finden.

Zu den Grundforderungen einer Tonband-Transkription gehört, daß die Metronomzahl angegeben wird. In Band 2, S. IX, bemerkt Quellmalz dazu, daß „die Angabe von exakten [!] Metronomzahlen bei den Liedern so gut wie unmöglich“ wäre, weil die Tonaufnahmen der vierziger Jahre infolge der Frequenzschwankungen im Stromnetz unterschiedliche Geschwindigkeiten ergäben hätten. (Der Musikethnologe behilft sich in solchen Fällen durch Aufspielen des Kamertonos *a* auf das Tonband.) Quellmalz hat in den beiden Bänden jedoch nicht allein auf „exakte“ Metronomzahlen verzichtet, er gibt überhaupt keine Metronomzahlen. Wenn schon „Überprüfungen“ in den sechziger Jahren, warum sind dann die Metronomzahlen dabei nicht kontrolliert oder generell nach den Zweitfassungen fixiert worden?

Wie der Unterzeichnete bei mehreren Volksmusik-Sammelfahrten nach Südtirol feststellen konnte, wird in dieser Landschaft in der Regel mehrstimmig gesungen. Ältere Gewährspersonen, deren Partner verstorben sind, erklären vielfach, nicht mehr singen zu können. Eine Gruppe von Studierenden der Universität Mainz traf im Oktober 1972 in St. Johann im Ahrntal den blinden Gewährsmann Josef Hainz, der – wie er auf Tonband zu Protokoll gab – „noch nie in seinem Leben einstimmig gesungen“ hätte; seit dem Tod seiner Freunde mochte er nicht mehr singen; Josef Hainz konnte nur unter großer Mühe dazu bewegt werden, einige Lieder in das Mikrophon zu singen – und er hatte offensichtlich große Mühe dabei<sup>3</sup>. Eine Edition Südtiroler Volkslieder sollte demnach auf die schriftliche Wiedergabe der charakteristischen Mehrstimmigkeit nicht verzichten. – Quellmalz schreibt: „... . aus Raumgründen mußte die volklaufig improvisierte Mehrstimmigkeit fortfallen“ (Band 1, S. XIX).

Unter den vielen Fragen, die die Quellmalz-Edition aufgibt, sei in diesem Zusammenhang noch eine angeschnitten. Wie oben vermerkt, hat Johann Tragust seine Handschrift in Wien, während er seine dreijährige Präsenzdienstzeit bei den Kaiserjägern ableistete, aus den Büchern eines „Waffengenossen“ abgeschrieben; neben Liedtexten finden sich in dem Band tagebuchartige Notizen. Die in Wien niedergelegten Texte und die dort gelernten Melodien wurden von Tragust in seinen Heimatort Schluderns verpflanzt, – da galt er als guter, gesuchter Sanger und gewann in Wirtshäusern in geselligen Runden Ansehen. Aber handelt es sich wirklich um „Südtiroler“ Lieder? Oder um „Wiener“ Lieder? Oder wäre es nicht treffender, einer solchen Edition den Titel: „Volkslieder, in Südtirol gesammelt“, zu geben?

Angesichts der im Vorwort zu Band 1 dargestellten langen und finanziell gut dotierten Vorgeschichte der Südtiroler Volkslieder erscheint es unverständlich, daß ein derart zwiespältiges Ergebnis: nicht Fleisch, nicht Fisch, der Praxis nicht dienlich<sup>4</sup> und wissenschaftlich nicht akzeptabel, sich einstellen konnte. Der deutschsprachigen Volksliedforschung und der Provinz Südtirol wurde damit kein Dienst erwiesen.

<sup>3</sup> *Das geistliche Liedgut des Ahrntales*. Bericht über die Südtirol-Exkursion ... , Freiburg i. Br./Mainz 1973, mschr.

<sup>4</sup> W. Suppan, *Volksgesang, Volksliedpflege und Chorwesen*, in: *Südtiroler Volkskultur* 21, 1969, S. 59-62.

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

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

### Nachtrag Wintersemester 1972/73

**Freiburg i. Br.** Lehrbeauftragt. H. HAACK: Ü: Quellenschriften und Tondokumente zur musikalischen Interpretation im 20. Jahrhundert (2).

### Nachtrag Sommersemester 1973

**Frankfurt a. M.** Dr. A. DUNNING: Sonate und Konzert des italienischen Barock (2) – S: Niederländische Vokalpolyphonie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – Giovanellis „Novus Thesaurus Musicus“ von 1568 (2).

**Freiburg i. Br.** Lehrbeauftragt. Dr. E. REIMER: Zur Soziologie der Musik im 19. Jahrhundert: das Oratorium (2).

**Kiel.** Prof. Dr. W. SALMEN, Dr. A. NOWAK, Dr. W. STEINBECK: Kolloquium zur Grundlegung einer Methodik der Musikikonographie (14-täglich 2).

**Marburg.** Prof. Dr. R. BRINKMANN: S: Mehrstimmige Musik des 12. und 13. Jahrhunderts (2).

Dr. N. BÖKER-HEIL: Elektronische Datenverarbeitung und Musikwissenschaft (mit Übung) (2).

**München.** Dozent Dr. St. KUNZE: Entwurf zu einer Geschichte der Musik und Ü: Die Rekonstruktion historischen Klangs und die Interpretation „alter“ Musik entfallen – statt Kolloquium Ü (für Fortgeschrittene): Die letzten Quartette von Beethoven (2).

Priv.-Doz. Dr. R. BOCKHOLDT: Kolloquium über einzelne Kompositionen Chopins (n. V.).

Priv.-Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Einführungskurs für Anfangssemester (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. HELL: Ü: Vivaldi (3).

### Wintersemester 1973/74

**Aachen. Technische Hochschule.** Dr. H. KIRCHMEYER: Einführung in die Harmonielehre für Fortgeschrittene (2) – Neue Tonsatztechniken (2).

**Basel.** Prof. Dr. H. OESCH: Ringvorlesung mit Kolloquium: Musikwissenschaft, Aspekte einer Wissenschaftsgeschichte II (gemeinsam mit anderen Dozenten) (2) – Grundseminar III: Übungen zur Geschichte der Kantate im Barockzeitalter (2) – Paläographie der Musik I: Neumenkunde (durch Dr. M. HAAS) (1 1/2) – Musikästhetik: Übungen zur Geschichte der Musikästhetik im 18. und 19. Jahrhundert (durch Prof. Dr. E. LICHTENHAHN) (2) – Interdisziplinäre Arbeitsgemeinschaft: Heinrich Schütz (gemeinsam mit Prof. M. GEIGER) (2) – Ethnomusikologie: Ritualmusik auf Bali (im Anschluß an die Bali-Expedition) in Verbindung mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg i. Br. (4).

Prof. Dr. W. ARLT: Die Musik des 13. Jahrhunderts (2) – Ringvorlesung mit Kolloquium: Musikwissenschaft – Aspekte einer Wissenschaftsgeschichte II (gemeinsam mit anderen Dozenten) (2) – Haupt-S: Übungen zur Musik des 13. und 14. Jahrhunderts (2) – Historische Satzlehre IV: das 17. und 18. Jahrhundert (2) – Kolloquium zu paläographischen, satztechnischen und aufführungspraktischen Problemen der Musik des hohen Mittelalters (in Verbindung mit der Schola Cantorum Basiliensis) (1).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Arbeitsgemeinschaft I: Aspekte einer Geschichte der Instrumentenkunde in ihrer Beziehung zur Musiktheorie (mit Dr. M. HAAS) (2).

---

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

**Berlin. Freie Universität.** Prof. Dr. R. STEPHAN: Musik der Zwanzigerjahre (2) – Colloquium: Schönberg und Kandinsky (2) (mit Prof. Dr. K. KROPFINGER) – Colloquium: Doktorandencolloquium (n. V.).

Prof. Dr. F. DÖHL: Colloquium: Kompositionen im Entstehungsprozeß (mit Komponisten) (2) – Ü: Analyse (2) – Ü: Kontrapunkt (2) – Ü: Harmonielehre (2) – Repetitorium I (Gehörbildung, Kontrapunkt) (stud. Hilfskraft: J. B. SMITH) (n. V.) – Repetitorium II (Gehörbildung, Harmonielehre) (stud. Hilfskraft: J. B. SMITH) (n. V.).

Prof. Dr. K. KRÖPFINGER: Ü: Zur musikalischen Rezeption (2) – Haupt-S: Übung zum Begriff der musikalischen Struktur (2).

Prof. Dr. T. KNEIF: Die Venezianische Oper (Monteverdi, Cavalli, Cesti) (1) – Pros: Die Venezianische Oper (im Anschluß an die Vorlesung) (2) – Haupt-S: Die Messen Dufays (2).

Prof. Dr. A. FORCHERT: Haupt-S: Beethovens Streichquartette (4, 14-tägig).

Dr. A. LIEBE: Ü: Das Schaffen Busonis. Tradition und Neuansatz am Beginn des 20. Jahrhunderts (2).

N. KOKKINIS: Tutorium: Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Tutorium: Lektüre schwieriger Partituren (A. Schönberg; Pelléas und Mélisande; op. 5) (n. V.).

Dr. W. SCHLEMM: Ü: Musikalische Akustik II (I wird vorausgesetzt) (2).

Dr. F. ZAMINER: Pros: Einführung in die mittelalterliche Musiktheorie (Lektüre der Schriften Guidos von Arezzo) (2).

*Abtlg. Musikethnologie.* Prof. Dr. K. REINHARD: Funktion und Struktur des türkischen Volksliedes (2) – Haupt-S: Transkription und elektronische Tonhöhenschreibung (HS) (2) – Ü: Tonalität und Melodik außereuropäischer Musik (2).

Ass. Prof. Dr. J. P. REICHE: Ü: Rhythmus-Studien an außereuropäischer Musik (2).

Dr. Chr. AHRENS: Pros: Methoden und Techniken der Feldforschung (mit Praktikum) (zusammen mit Dr. W. SCHLEMM) (2).

Tutor H. P. SEIDEL M. A.: Instrumentenkunde I (2) – Musikethnographisches Praktikum II (Exkursionsauswertung) (2) – Rezeption III: Außereuropäische Messenkomposition (1).

Lehrbeauftragt. L. G. STRASBAUGH: Kurs: Terminology in the American Ethnomusicology II (2).

**Berlin. Technische Universität.** Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Geschichte der Oper (2) – S: Geschichte der Oper (2) – Instrumentation (1) – S: Instrumentation (2) – S: Musiktheorie des 15. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. F. BOSE: Kultanz und Musikdrama (2) – S: Geschichte der Musikethnologie (2) – Colloquium: Musikethnologisches Colloquium für Fortgeschrittene (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. LANGNER: Beethovens Instrumentalwerk (2).

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE-HABER: S: Texte zur Neuen Musik (2).

Frau Dr. S. SCHUTTE: Pros: Formtypen in Bachs Klaviermusik (2) – Colloquium: Musikpädagogisches Colloquium (2).

Tutorien: H. W. HEISTER: Instrumentation (zum S und zur VL) (2).

ZIMMERMANN: Geschichte der Oper (zur VL) (2) – Musiktheorie des 15. Jahrhunderts (zum S) (2).

ZENCK: Partiturstudium und Hörpraktikum (zum S: Instrumentation) (2).

Prof. Dr. H. POOS: Ü: Allgemeine Musiklehre (2) – Kontrapunkt I (2) – Harmonielehre II (2) – Harmonielehre III (2).

Chr. MÖLLERS: Musikwissenschaftliche Propädeutik (2).

**Bern.** Prof. Dr. St. KUNZE: Schuberts Lieder (2) – S: Wagners „Parsifal“ und Debussys „Pelléas et Mélisande“ (2) – Pros: Bachs Klaviersuiten (2) – Kolloquium nach Vereinbarung (2) – Instrumentalkollegium (2).

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

Oberass. Dr. V. RAVIZZA: Einführung in die Musikwissenschaft (1) – Musikalische Satzlehre I: Kontrapunkt (1) – Musikalische Werkanalyse I (1).

**Bochum.** Prof. Dr. H. BECKER: Von der „école romantique“ zum „Wagnérisme“ (3) – Haupt-S: Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“ (2) – Doktorandenkolloquium (n. V.).

Dr. K. RÖNNAU: Pros: Richard Wagners Schriften (2).

Dr. G. ALLROGGEN: Romantische Harmonik (2).

H. FREDERICH: Ü: Kontrapunkt I (1) – Spiel in alten Schlüsseln (1) – Chor der Universität (3) – Hausmusikabend (monatlich 2) – Solfège (2) – Orgelkurs III (1).

**Bonn.** Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Beurlaubt.

Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. PLATEN: Formenanalyse: Das Formprinzip der Sonate (2) – CM (Für Hörer aller Fakultäten): Chor, Orchester (je 3), Musizierkreis (2), Kammermusik (je 3 n. V.).

Prof. Dr. M. VOGEL. Die Lehre von den Tonbeziehungen (2) – Einführung in die Musikethnologie (2) – Haupt-S (zusammen mit Prof. Dr. S. KROSS und Prof. Dr. E. PLATEN): Besprechung laufender Arbeiten – Colloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (3).

Prof. Dr. S. KROSS: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (3) – Johannes Brahms (Für Hörer aller Fakultäten) (1) – Arbeitskreis Musikwissenschaft und Erwachsenenbildung (zusammen mit Frau Dr. M. BRÖCKER) (n. V.).

N. N.: Musiktheorie (2).

**Braunschweig.** *Technische Universität.* Keine Lehrveranstaltungen.

**Clausthal.** *Technische Universität.* Prof. Dr. W. BOETTICHER: Epochen der Musikgeschichte und ihre Stilprobleme (2).

**Darmstadt.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Experimentelle Musik nach 1950 (2).

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

**Erlangen.** Prof. Dr. M. RUHNKE: Beurlaubt.

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Die mehrstimmige deutsche Musik des Mittelalters (2) – S: Übungen zur Vorlesung (2) – Übungen zur Musikdidaktik (2).

Priv.-Doz. Dr. F. KRUMMACHER: Musik zwischen Klassik und Romantik (2) – Ü: Probleme der Werkanalyse (2).

Lektor Dr. K.-J. SACHS: Pros: Die Notation mehrstimmiger Musik im 9. bis 13. Jahrhundert (2) – Ü: Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt II (2) – Historischer Tonsatz (Anschlußkurs für Absolventen der Praktika in Harmonielehre und Kontrapunkt) (2) – Gehörbildung (1) – Generalbaß- und Partiturspiel (1).

**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. L. FINSCHER: Ober-S: Oper und Musikdrama im 20. Jahrhundert (2) – Doktoranden-Seminar (2 n. V.).

Prof. Dr. H. HUCKE: Abendländische Musikgeschichte I: Von den Anfängen bis zum Ende des 14. Jahrhunderts (mit Hörpraktikum) (3) – Doktoranden-Seminar (2 n. V.).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (3).

Gem.-Veranstaltung: Prof. Dr. L. FINSCHER und Akad. Oberrat P. CAHN: Übungen zur musikalischen Quellenkunde: Lektüre musiktheoretischer Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

Akad. Oberrat P. CAHN: Musikalische Analyse: Harmonielehre I (2) – Übungen zur Form des langsamen Satzes (2) – CM instrumentale (Akademisches Orchester) (2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Mozarts Opern (2) – S: Die Musik der Vorklassik (2) – Doktoranden-Seminar (2 n. V.).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Die Motette im 16. Jahrhundert (mit Hörpraktikum und aufführungspraktischen Übungen) (3) – S: Schumanns musikalische Schriften (2).

Gem.-Veranstaltung: Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY und Prof. Dr. W. KIRSCH: S: Übungen zur musikwissenschaftlichen Editionspraxis (2).

Gem. Veranstaltung: Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY und Prof. Dr. H. HUCKE: S: Musik für Tasteninstrumente im 16. Jahrhundert (mit aufführungspraktischen Übungen) (3).

**Freiburg i. Br.** Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Gustav Mahler (2) – S: Musiktheorie der Ars nova (2) – S: Übungen zur Methode wissenschaftlichen Arbeitens (2) – Kolloquium: Der Stellenwert der Musikwissenschaft in der Lehrerausbildung und -fortbildung (zusammen mit Prof. Dr. L. U. ABRAHAM) (2) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Bachs Klavierwerk (2) – S: Übungen an Opern Mozarts (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Schulbuchkritik (2) – Kolloquium: Der Stellenwert der Musikwissenschaft in der Lehrerausbildung und -fortbildung (zusammen mit Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. P. ANDRASCHKE: S: Igor Strawinsky (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. BREIG: Kurse: Kontrapunkt I (1) Kontrapunkt II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Übungen zu Notation und Komposition in der Ars antiqua (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. RECKOW: S: Übungen zur Kompositionsart der Ars nova (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. REIMER: S: Die bürgerliche Musikkultur im 18. und frühen 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. M. STROH: S: Praktische Übungen zur Musikkritik (2) Kurs: Informationstheorie und Hörpsychologie (1) – dazu: Praktikum im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks e. V. (1).

**Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: „Stile concertato“ et „Stile a cappella“ dans la première moitié du 17<sup>ème</sup> siècle (2) – S: Les traditions musicales populaires dans le pays fribourgeois II (1) – Pros: Formenanalyse (1) Grundfragen der Aufführungspraxis (1) Harmonielehre (1).

Dr. J. STENZL: Répétition de l'histoire musicale II: La polyphonie du 9<sup>ème</sup> au 16<sup>ème</sup> siècle (1) – Notationskunde: Weiße Mensuralnotation (1).

**Gießen.** Prof. Dr. E. JOST: Sozialgeschichte der Musik im Überblick (1) Pros: Sozialpsychologische Faktoren der Rezeption von Populärmusik (3) Free Jazz: Musikalische Entwicklung und soziologischer Hintergrund (2) – S: Empirische Methoden in der Musiksoziologie II (Vorbereitungsseminar zum Projekt: musikalische Subkulturen in ländlichen Gemeinden) (2).

Prof. Dr. P. BRÖMSE: Grundlinien der europäischen Musikgeschichte (1) S: Musik der Völker – ausgewählte Gebiete aus der Musikethnologie (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) S: Projekt Kindersendungen im Fernsehen (im Zusammenhang mit Kunsterziehung) (4).

Prof. G. DISTLER-BRENDEL: Pros: Einführung in die Grundbegriffe und Techniken der musikalischen Analyse (2).

G. RITTER (OSTR. i. H.): Bachs Passionen. Ihre Entstehung und ihre Interpretation – heute (1).

Lehrbeauftragt. Dr. K. KNOFF: S: Das sinfonische Schaffen in der deutschen Romantik (Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner) (2).

Kolloquium über Studieninhalte und Studienziele des Faches Musik (2) (Angehörige der Betriebseinheit).

**Göttingen.** Prof. Dr. H. HUSMANN: Epochen der Musikgeschichte (2) Ober-S: Orientalische Musik (mit Transkriptionsübungen) (3).

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Ü: Bach und Händel. Ein Vergleich (2).

Prof. Dr. R. GERLACH: Richard Strauss. Symphonik und Oper in ausgewählten Beispielen (1) – Ü: Der Rosenkavalier von Hofmannsthal-Strauss. Übungen zur Entstehung der Dichtung und ihrer Komposition (2).

Dr. H.-P. HESSE: Ü: Denkrichtungen der Musikästhetik (2).

Akad. Mus. Dir. H. FUCHS: Harmonielehre II (1) – Harmonielehre IV: Analysen ausgewählter Stücke (1) – Kontrapunkt I (1) – Kontrapunkt III (1) – Göttinger Universitäts-Chor (öffentlich) (2) – Akademische Orchestervereinigung (öffentlich) (2). – Innerhalb der Theologischen Fakultät: Liturgische Übungen (1) – Elementare Musiktheorie (1).

**Graz.** Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Musik des 20. Jahrhunderts (2) – S: Trivialmusik (2) – Musikhistorisches Repetitorium I (2).

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Musikethnologische Probleme im Bereich der Instrumentenkunde (2) – Ü zur Vorlesung und Transkription (2).

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

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

**Hamburg.** Prof. Dr. C. FLOROS: Beurlaubt.

Prof. Dr. H. J. MARX: Geschichte der Oper von Monteverdi bis Händel (2) – Haupt-S: Kompositionslehren des 16. und 17. Jahrhunderts (2) – Kolloquium über Neuerscheinungen zur Beethovenforschung (2).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Instrumentalmusik der Renaissance (1).

Dr. W. DÖMLING: Pros: Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts von barocken und klassischen Instrumentalwerken (3) – Ü: Sprachvertonungen in Kompositionen des Mittelalters (Kenntnisse in Latein und Französisch Voraussetzung) (3).

Dr. P. PETERSEN: Pros: Zur Geschichte der Rhythmik und Metrik (3).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Systematik und Psychologie der musikalischen Kommunikation II: Musik unter semiotischem und sozialpsychologischem Aspekt (2) – Kursus: Einführung in formale und experimentelle Methoden II (2) – S: Sozialpsychologische Modelle des musikalischen Verhaltens (2).

Dr. H.-P. HESSE: Pros: Musikalische Akustik (2).

Dr. E. MARONN: Praktikum: Musique concrète - Klang-Analyse und -Synthese (2).

Prof. Dr. H. RAUHE: Interdisziplinäre Aspekte von Analysen der Populärmusik (2).

Univ.-Mus. Dir. Prof. J. JÜRGENS: Musiktheoretische Übung für Anfänger (2) – Interpretationskundliche Übung: Entwicklung des Oratoriums (2) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

**Hannover. Technische Universität.** Prof. Dr. H. SIEVERS: Probleme der Oper (1) – Die Musizierpraxis im Wandel der Zeiten (1) – CM instr. (2) – Universitätschor (durch L. RUTT) (2).

**Heidelberg.** Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Musikgeschichte im Spiegel der bildenden Kunst (2) – S: Monteverdi (2) – Kolloquium: Texte zur Ästhetik und Soziologie der Musik (2) – Kolloquium für Examenkandidaten (2).

Prof. Dr. S. HERMELINK: Die Musik der Vorklassiker bis zu Haydn und Mozart (mit Vorführungen) (2) – S: Übungen im Anschluß an die Vorlesung (2) – Madrigalchor (2) – CM (Studentenorchester) (2).

Priv.-Doz. Dr. W. SEIDEL: Die Theorie des Rhythmus (2) – Pros: Übertragung und Analyse polyphoner Musik des 13. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Prof. H. VOGT: Ü: Übungen zu nicht seriellen Kompositionstechniken (2).

Lehrbeauftragt. H. JUNG: Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2).

Lehrbeauftragt. G. MORCHE: Lehrkurs: Generalbaß (2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. SENN: S: Übungen zur Musikgeschichte (2) – Kolloquium für Dissertanten (1).

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

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

Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Unterrichtslehre I u. Schulpraktikum VÜ (2) – S: Methodisch-didaktisches Seminar (2) – S: Musikalische Werkkunde IV: Organum und Motette (2).

Lehrbeauftragt. M. MAYR: Tonsatz III (2).

Domorganist M. MAYR: CM instr. (2).

**Karlsruhe.** Prof. Dr. W. KOLNEDER: J. S. Bach. Kunst der Fuge II (1) – Zeitgenössische polnische Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. BREIG: Die deutsche Musik der Schütz-Zeit (2) – Lektüre musik-ästhetischer Schriften des 19. und 20. Jahrhunderts (2).

**Kiel.** Prof. Dr. W. SALMEN: Musik des Mittelalters (2) – Ober-S: Minnesang und Meister-sang (2) – Doktorandenkolloquium (mit Prof. Dr. K. GUDEWILL) (14-täglich 2) – Kolloquium: Musik und Bild (14-täglich 2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL: Das Instrumentalkonzert in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (2) – S: Übungen zum Popularlied des 19. Jahrhunderts (2) – Doktorandenkolloquium (mit Prof. Dr. W. SALMEN) – Capella. Vokal-instrumentaler Musizierkreis für ältere Musik (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Das Streichquartett nach 1960 (2) – Richard Strauss' „Salome“ und „Elektra“ (2) – Harmonielehre I (1) – Harmonielehre II (1) – Generalbaß-praktikum (1) – CM (großes Orchester) (3).

Dr. A. NOWAK und Dr. W. STEINBECK: Übungen zur Mensuralnotation (2).

Dr. A. EDLER: Debussy, Skriabin, Schönberg – drei Exponenten der musikalischen Krise um 1910 (2) (HIMG Lübeck) – Grundzüge der großen Musikkulturen Asiens (2) (HIMG Lübeck) – Studentenkantorei (2) – Orgelspiel (2).

Dr. H. W. SCHWAB: Konzert und Konzertbetrieb im 19. und 20. Jahrhundert (2) (HIMG Lübeck).

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

**Köln.** Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik im Zeitalter von Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz (3) – Haupt-S: A: Musikhistoriographie im 18. Jahrhundert (2) – Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Ars Nova und Burgundische Epoche (2) – Pros: A: Die Klavierwerke J. S. Bachs (2) – Fragen der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Die Kammermusik der Klassik und Romantik (3) – Ü: Probleme der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts (anhand ausgewählter Lektüre) (2) – Paläographische Übung: Mensuralnotation (1).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Rāga-Einleitungen (Ālāpana) in der klassischen Musik Südindiens (2) – Übung zum Rāga-System Südindiens (2) – Kolloquium: Klangfarben und ihre Wahrnehmung (zusammen mit Prof. Dr. J. FRICKE und Ass.) (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die Musikinstrumente Afrikas (2) – Pros: B: Die Musik im Kontext Afrikanischer Kultur II (zusammen mit Prof. O. KÖHLER) (2) – Kolloquium: Die Musikethnologischen Quellen und ihre Erforschung (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Musikalische Hörwahrnehmung II: Spezielle Probleme (2) – Haupt-S: B: Psychologische Grundlagen des musikalischen Hörens (2) – Kolloquium: Klangfarben und ihre Wahrnehmung (zusammen mit Prof. Dr. J. KUCKERTZ und Ass.) (2).

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

Lektor Prof. F. RADERMACHER: Harmonielehre I (1) – Kontrapunkt I (1) – Formenlehre (Sonate, Sinfonie, Vokalformen) (1).

Lektor H.-E. BACH: Harmonielehre III (Nebenstufen, Septakkorde, Grundlagen der Modulation) (1) – Gehörbildung II (Nicht-tonale Einstimmigkeit, Zweistimmigkeit, Harmonische Grundübungen) (1) – Einführung in die funktional-harmonische Analyse (für Hörer mit Vorkenntnissen in der Harmonielehre) (1).

Dr. H. KUPPER: Computer-Kompositionen (2).

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

**Mainz.** Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Instrumentalmusik der Vor- und Frühklassik (2) – Pros: Klaviermusik im Zeitalter der Klassik (mit Ass. H. SCHNEIDER) (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (privatissime) (2) – Ü: Einführung in die Musikbibliographie (durch Akad.-Rat K. OEHL) (1) – Notationskunde I: Mensuralnotation (durch Wiss.-Ass. H. SCHNEIDER) (1).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Musik und Musikanschauung des Mittelalters (2) – Haupt-S: Die Streichdivertimenti und Streichquartette Joseph Haydns und seiner Zeitgenossen (2) – Ü: Guido von Arezzos Micrologus und Epistola de ignoto cantu (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Richard Wagner und die romantische Oper in Deutschland (3) – Haupt-S: Vertonungen zum Fauststoff (privatissime) (2) – Ü: Kolloquien zur Vorlesung (insbesondere für Examenskandidaten) (1) – Ü: Einführung in die Musikinstrumentenkunde (1) – Instrumentales Praktikum: Werke von Joseph Martin Kraus (privatissime) (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Musik im Hintergrund (Melodram, Tonfilm, Fernsehen), in Verbindung mit dem ZDF (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Harmonielehre I (privatissime) (1) – Gehörbildung (privatissime) (1) – Die kontrapunktischen Formen (privatissime) (1) – Harmonielehre IV (privatissime) (1).

N. N.: CM (Kleiner Chor) (privatissime) (2) – CM (großer Chor) (publice) (2) – CM (Orchester) (publice) (2).

**Marburg.** Prof. Dr. R. BRINKMANN: Beurlaubt.

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Grundriß der Musikgeschichte von Gabrieli bis Bach (2) – S: Probleme, Möglichkeiten und Grenzen der Aufführungspraxis (2) – Ü: Hörpraktikum und Besprechung von Einzelproblemen zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Harmonielehre I (Intensiv-Kurs, 20stdg.) – Harmonielehre II (1) – Kontrapunkt II (2) – CM voc. (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Madrigalchor (für Hörer aller Fachbereiche) (1) – CM instr. (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Kammermusikkreis (für Hörer aller Fachbereiche) (1).

Dozent Dr. S. DÖHRING: Pros: Die große Oper (2).

Dozent Dr. S. DÖHRING – Dozent Dr. J. HINTZE: Pros: Musikwissenschaftliches-theaterwissenschaftliches Seminar (2).

Dozent Dr. S. DÖHRING – Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikwissenschaftliches Forschungseminar (2).

Dozent Dr. S. DÖHRING – Prof. Dr. H. HEUSSNER – H.-W. SCHAAL – Prof. Dr. M. WEYER: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fachbereiche) (2).

**München.** Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Tradition und Fortschritt in der Musikgeschichte (2) – Haupt-S: Musikalische Schrift und Komposition im Mittelalter (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (1).

Dozent Dr. R. BOCKHOLDT: Beethovens Symphonien (2) – Ü: Philippe de Vitry (2).

Priv.-Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Das Orchester von Carl Maria v. Weber bis Richard Wagner (2) – Ü: Blechblasinstrumente und ihre Funktion in der Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. H. HELL: Einführungskurs für Anfangssemester (3).

Lehrbeauftragt. Dr. M. PFAFF: Ü: Typen der gregorianischen Neumenschrift (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHLÖTTERER: Musikalisches Praktikum: Palestrinasatz I (2) – Vokales Ensemble: Kompositionen G. P. Palestrinas (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Mittelalterliche Tonsysteme und ihre Darstellung am Monochord (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. E. L. WAELTNER: Übung zu Schönbergs Streichquartetten (2).

**Münster.** Wiss. Rätin u. Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Europäische Musik des Mittelalters (2) – W. A. Mozart (2) – Haupt-S: Mittelalterliche Musiktraktate (2) – Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (2) – Forschungs-S zur Neuen Musik (2).

Wiss. Rat u. Prof. Dr. R. REUTER: Das Instrumentalwerk J. S. Bachs (2) – Unter-S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten (Musiklexika) (2) – Ü: Einführung in die Harmonielehre (2) – Ü: Kontrapunkt II (Dreistimmiger Satz) (1) – Bestimmungsübungen für Anfänger (1) – Auswertung musikhistorischer Quellen (4).

**Akad. Oberrätin Dr. U. GÖTZE:** Ü: Epochen der Musikgeschichte (bis 16. Jahrhundert) (2) – Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen I (2) – Strukturwissenschaftliche Übung: Streichquartette von Haydn (für Fortgeschrittene) (2) – Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (7).

**Wiss. Ass. D. RIEHM:** Paläographische Übung: Einführung in die Mensuralnotation (2) – Ü zur Musikkritik (2) – CM instr. (3) – Kammerorchester (2) – Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführung (14-täglich 2).

**Regensburg. Prof. Dr. H. BECK:** Einführung in die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (1) – Probleme der Musiktheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts (2) – Universitäts-Orchester (2) – Historisches Aufführungspraktikum (2).

**Prof. Dr. F. HOERBURGER:** Musik der islamischen Völker (1) – Transkription von Volksmusik und außereuropäischer Musik. Übungen für Fortgeschrittene (1).

**Dr. M. LANDWEHR v. PRAGENAU:** Lektüre ausgewählter mittelalterlicher Musiktraktate (1).

**Dr. H. MÜLLER-BUSCHER:** Zur Musik für Tasteninstrumente um 1700 in Deutschland (2) – Einführung in die Musikwissenschaft II (1).

Lehrbeauftragt. St. R. H. SCHWÄMMLEIN: Bach: Kunst der Fuge (1).

Lehrbeauftragt. St. R. H. KRAUS: Kontrapunkt I (1).

**Saarbrücken. Prof. Dr. W. BRAUN:** Beurlaubt.

**Prof. Dr. E. APFEL:** Theorie der Melodie in der komponierten Mehrstimmigkeit II (2) – J. S. Bach (1) – Pros (1. u. 2. Semester): Einführung in die neuere Musikgeschichte (2) – S: Fauxbourdon, Faburden, Falsobordone (2) – S: S für Doktoranden (14-täglich 2) (gemeinsam mit Prof. Dr. MÜLLER-BLATTAU und Prof. Dr. MAHLING).

**Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU:** Musik im Zeitalter des Humanismus (2) – S: Venezianische Mehrhörigkeit (2) – S: S für Doktoranden (14-täglich 2) (gemeinsam mit Prof. Dr. APFEL und Prof. Dr. MAHLING) – CM: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3) – Kammerorchester (3) – Kammerchor (3).

**Prof. Dr. Chr. H. MAHLING:** Geschichte der Symphonie im 19. Jahrhundert (1) – Die Oper von Mozart bis Wagner (1) – Pros (3. u. 4. Semester): Einführung in die Musikästhetik (2) (mit Dr. des. W. ABEGG) – S: Symphonische Musik um 1900 (2) – S: S für Doktoranden (14-täglich 2) (gemeinsam mit Prof. Dr. APFEL und Prof. Dr. MÜLLER-BLATTAU).

N. N.: Epochen der Musikgeschichte (1).

B. WALLERIUS: S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (1).

**Dr. H. RÖSING, Dr. Chr. BITTER, Prof. Dr. Chr. H. MAHLING:** S: Musikwissenschaft und Rundfunk II (2) (mit Praktikum).

H. STECKEL, K. H. METZ: Unterweisung für Streicher (9).

H. HASENBEIN, U. METZ: Unterweisung für Bläser (4).

**Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL:** Musik im europäischen Osten (2) – Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (gemeinsam mit Dr. HINTERMAIER) (2) – S: W. A. Mozart (2) – Doktoranden-Kolloquium (auf bes. Einladung) (2) – CM voc. (2).

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

**Dr. R. ANGERMÜLLER:** Pros: Notationskunde. Von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (2).

**Prof. N. HARNONCOURT:** S: Übungen zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis der Musik von 1600-1750 (4).

**Dozent Dr. F. FÖDERMAYR (Wien):** Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft. I. Musikethnologie (2).

**Stuttgart. Prof. Dr. A. FEIL:** Musik als Geschichte: Die Entstehung der Polyphonie (2) – Ü: Musikwissenschaft (1).

**Tübingen. Prof. Dr. G. v. DADELSEN:** Bachs Parodieverfahren (2) – Ü: Die Mehrstimmigkeit von Saint-Martial und Notre-Dame (2) – Musikhochschule Stuttgart: Ü: Die Mehrstimmigkeit von Saint-Martial und Notre-Dame (2) – Einführung in mittelalterliche Musiktraktate anhand der „Musica“ des Johannes de Grocheo (1).

Prof. Dr. B. MEIER: Das italienische Madrigal (2) – Ü: Notationskunde (2) – Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt I (2).

Prof. Dr. A. FEIL: Musikgeschichte I (3) – Arbeitsgemeinschaft: Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft (2) – Kolloquium: Besprechung der Arbeiten der Teilnehmer (2) – Kammermusikensemble (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Übung zu Bachs Kantatenjahrgängen (2) – Übung zur Neuen Musik (2) – Ü: Praxis historischer Satzlehre (2).

Univ.-Mus. Dir. A. SUMSKI: Gehörbildung I (2) – Generalbaßspiel (1) – CM: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (6).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Heinrich Schütz und seine Zeit I (3) – Konversatorium zur Vorlesung (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum III (gem. mit Doz. Dr. PASS und Dr. SEIFERT) (6).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: Musik im frühen Mittelalter (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Einführung in die Musiksoziologie (2) – Grundlagen der musikalischen Paläographie (2).

N. N.: Einführung in die Musikethnologie I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2).

Dozent Dr. F. FÖDERMAYR: Die Musik Amerikas (Eskimo u. indianische Bevölkerung) (2) – Einführung in die musikalische Völkerkunde für Ethnologen (2).

Dozent Dr. W. PASS: Arnold Schönberg I (2) – Probleme der Sprachvertonung im Musiktheater der Gegenwart (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar I (2).

Dozent Dr. G. GRUBER: Claude Debussy und die Neue Musik (1) – Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. SCHNÜRL: Übungen zur Notationskunde I (Weiße Mensuralnotation) (2) – Übungen zur Notationskunde III (Tabaturen und Tanzschriften) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. KNAUS: Musikwissenschaftliches Proseminar I (2) – Musikgeschichte I (2).

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

Lektor K. LERPERGER: Übungen zum Tonsatz I (2) – Übungen zum Tonsatz IV (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Giuseppe Verdi (2) – Ü: Requiemkompositionen des 19. Jahrhunderts (2) – Ober-S: Zur Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (2).

Priv.-Doz. Dr. M. JUST: Die Musik in Deutschland von 1450-1550 (1) – Ü: Das Glogauer Liederbuch (um 1480) (2) – Vokal-instrumentales Praktikum zur Vorlesung (1) – Harmonielehre (1) – Akademisches Orchester (2).

Zürich. Prof. Dr. K. v. FISCHER: Zwei Aspekte der Romantik: Schubert und Schumann (1) – Die Passion (von den Anfängen bis zur Gegenwart) (1) – S: Ü zur Musik der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) – S: Deutsche Gedichte als Lieder im 19. Jahrhundert (2) (gemeinsam mit Prof. Dr. W. BINDER) – Kolloquium (für Vorgerückte): Musikethnologie und historische Musikwissenschaft (1) (gemeinsam mit Dr. W. LAADE, Dr. A. MAYEDA, Lic. phil. M. RÖMER).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikpsychologie II (1).

Dr. A. MAYEDA: Geschichte der Musik in Japan bis zum 16. Jahrhundert (1).

Dr. M. STAEHELIN: Monteverdi und Schütz (1).

H. U. LEHMANN: Ü: Harmonielehre I (2) – Harmonielehre III (1) – Pros: Analyse romantischer Musik (2).

Dr. B. BILLETTER: Ü: Partiturstudium (1).

Dr. R. MEYLAN: Pros: Mensuralnotation für Anfänger (2).

Dr. M. LÜTOLF: Pros: Notationen des 13. und 14. Jahrhunderts.

Dr. W. LAADE: S: Musikethnologische Dokumentation und Analyse II (2).

---

## DISSERTATIONEN

---

SUSANNE DIEDERICH: *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Beziehungen zwischen Orgelbau und Orgelkomposition im Zeitalter Ludwigs XIV.* Diss. phil. Tübingen 1972.

Orgelbau und Orgelmusik sind dreifach miteinander verknüpft: im Instrument, in den Registrieranweisungen und in der Komposition selbst. Dabei spielen die Registrieranweisungen eine zentrale Rolle, denn sie sind einerseits eine der Prädispositionen des musikalischen Satzes, andererseits die zeitgenössische Interpretation des Instruments.

Der klassische französische Orgelbau ist aus zahlreichen authentischen Quellen, unter ihnen eine Reihe erhaltener Instrumente, bekannt und gut erforscht. So wird als erstes die Orgel der Jahre 1660 bis 1700 soweit dargestellt, wie es für das Verständnis der Zusammenhänge von Orgelbau und Orgelkomposition und ihrer Registrierung notwendig ist, sowohl die baulichen Einzelheiten wie das Verfahren der Besetzung und des Disponierens. Es zeigt sich: Jedes Werk des Instruments hat einen charakteristischen Kernbestand. Die Disposition wächst nach dem „Additionsprinzip“, durch planmäßige Erweiterung der Registergruppen zur Höhe und Tiefe hin. Das bedeutet: Die Besetzung ist strukturell die gleiche bei großen wie bei kleinen Instrumenten.

Dem Instrument gegenüber steht das musikalische Repertoire. Kategorien des französischen Orgelsatzes werden zunächst aus der Partitur allein gewonnen, die einzelnen Sätze im Hinblick auf ihre Besetzungsstruktur und ihren formalen Aufbau beschrieben.

In der Registrierung treffen Komposition und Instrument aufeinander. Die zahlreich überlieferten und detaillierten Anweisungen sind deshalb stets nach zwei Seiten hin zu untersuchen, in ihrer Beziehung zum Instrument (Grundlagen und Prinzipien der Registermischungen oder -züge, ihre Zusammensetzung im einzelnen, ihre Verteilung auf die Werke der Orgel) und im Hinblick auf die klangliche Realisierung der Kompositionen, auf das Zusammenwirken der einzelnen Registerzüge in komplexen Registrierungen. Die Analyse der Registrierungen geschieht unter folgenden Gesichtspunkten: In welchem Verhältnis stehen Notenbild und Registrierung zueinander? Reproduziert die Registrierung die Besetzungsstruktur der Kompositionen, ist das Instrument in der Lage, die Kompositionen adäquat wiederzugeben? Welche Elemente des Satzes entspringen allein einer spezifischen Registrierung? Aber auch das Instrument erfährt seine Interpretation erst durch die Kompositionen in ihrer klanglichen Gestalt. Erst durch sie wird sichtbar, welche musikalischen Prinzipien und Strukturen das Instrument in sich birgt, die musikalische Bedeutung des Dispositionsgesetzes sowie von Einzelheiten der Besetzung und Bauweise. Wie vereint die Disposition die Kompositionsprinzipien des Orgelsatzes der Zeit? Die zeitliche und systematische Einheit von Instrument und Komposition wird evident, erhöht noch durch die Übereinkunft beider mit dem Stande der musikalischen Entwicklung der Zeit. Sowohl ersteres wie letzteres versteht sich nicht von selbst. Orgelkomposition und Orgeldisposition gehen im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ineinander auf, beide seit etwa 1630 bemüht, vokale und instrumentale Ensembleformen in den Orgelsatz aufzunehmen und zu realisieren. Solche Prinzipien waren Monodie und Konzert.

Diese Beobachtungen über wechselseitige Beziehungen und Bedingungen von Orgelbau und Orgelkomposition sind nicht ohne Prüfung zu verallgemeinern. Doch könnte der Weg, den wir eingeschlagen haben, und das durch Überlieferung begünstigte und überprüfbarere Modell, exemplarische Bedeutung haben.

Möglich ist eine solche Untersuchung nur auf der Grundlage sicher überlieferter Quellen. Diese sind im ersten und zweiten Teil der Arbeit mitgeteilt und spiegeln das Bild der gesamten Epoche, die sich über das ganze 17. und 18. Jahrhundert erstreckt und aus der sich die detailliert behandelten Jahrzehnte als Höhepunkt herausheben. Teil A: Autoren und Quellen, enthält ein chronologisches Verzeichnis der musikalischen und theoretischen Quellen

(1623-1787), ausführlich kommentiert und beschrieben, deren Texte zum Registrieren in extenso mitgeteilt sind. Diese Sammlung insgesamt 60 bekannter und unbekannter Quellen französischer Bibliotheken erstrebt Vollständigkeit. Teil B: Die Instrumente, ihre Erbauer und Spieler, ist eine Sammlung von 84 gesichert überlieferten, z. T. unpublizierten Orgeldispositionen (1580-1791). Ein Notenanhang mit ausgewählten Kompositionsbeispielen vervollständigt das Bild.

Die Arbeit wird in der Reihe „Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westf. Wilhelms-Universität“ Münster erscheinen.

**KLAUS FINKEL:** *Musikerziehung und Musikpflege an den gelehrten Schulen in Speyer vom Mittelalter bis zum Ende der freien Reichsstadt. (Quellenstudien zur pfälzischen Schulmusik bis 1800, Bd. 1.) Diss. phil. Mainz 1971.*

Vorliegende quellenkundliche Schrift untersucht die Bedeutung der Musik und ihre vielfältigen Erscheinungsformen – vor allem auch deren Ursachen und Hintergründe – an den gelehrten Schulen in der freien Reichsstadt Speyer. Sie will die charakteristischen Besonderheiten in Form, Inhalt und Umfang der schulmusikalischen Entwicklung der drei so verschiedenen Speyrer Schulen, nämlich der mittelalterlichen Domschule (vor 983-1567), des Jesuitengymnasiums am Dom (1567-1773) und der reichsstädtischen Ratschule (1540-1797), herausstellen. Sie versucht darüber hinaus diejenigen Kräfte und Einflüsse aufzuzeigen, die die jeweilige Stellung und Bedeutung von Musikpflege und Musikerziehung beeinflussten oder veränderten.

Wie weit die Geschichte der Schulmusik wesentlich ist für die allgemeine Musikgeschichte zeigt das Beispiel Speyers in ganz besonderem Maße. Das schulische Problem der Musikerziehung und -pflege schließt in beinahe allen Teilen die allgemeine Speyrer Musikgeschichte ein. So gesehen liefert die vorliegende Schrift unter dem Primat der Schulmusik einen ersten umfassenden Beitrag und Überblick zur Musikgeschichte der freien Reichsstadt Speyer von den Anfängen bis gegen 1800.

Neben rein schulischen, unterrichtlichen, stofflichen und methodischen Problemen beschäftigt sie sich mit den Trägern der Musik in Speyer – den Domkantoren, -sacchanten, -organisten, den städtischen Kantoren und Directores musicales, von denen Conrad Brumann und Balthasar Arthopius im 16. Jh. und Abraham Schadaeus und Caspar Vincentinus im 17. Jh. wohl überregionale Bedeutung hatten –, sowie mit den Auswirkungen von katholischer und evangelischer Schul- und Kirchenmusik auf das öffentliche Speyrer Musikleben und deren wechselseitiger Beeinflussung.

Sie bringt dabei unter anderem eine Antwort auf die Frage der Musikerziehung um die Jahrtausendwende am Mittelrhein, eine erste Geschichte der fürstbischöflichen Speyrer Domkantorei von den Anfängen bis zur Säkularisation, eine Geschichte der lutherischen Kirchenmusik von der Reformation bis gegen 1800, sowie eine Darstellung von Musik und Theater mit dem öffentlichen Speyrer Musikleben.

Daß dabei ganz spezielle Fragen Speyrer Musizier- und Aufführungspraxis – bedingt durch die innere Struktur von Domkapitel und Stadt, den Eigenritus des Doms, außergewöhnliche Feierlichkeiten wie Reichstage und Fürstenbesuche, den erbarmungslosen Konkurrenzkampf von Dom- und Ratsgymnasium, sowie auch durch mitunter rein zufällige, aus der Not erwachsene äußere Formalia – angesprochen werden, versteht sich von selbst.

Institution Schule, Lehrer, Schüler und Bevölkerung in Speyer sind also die Ansatzpunkte dieser pragmatisch zu verstehenden Quellenstudie, die durch eine differenzierte Untersuchung zu neuen Ergebnissen führt, welche aufgrund der engen kulturellen Verquickung der Städte an Mittel- und Oberrhein bis zu gewissem Grade exemplarischen Charakter aufweisen.

Die Arbeit ist 1973 im Verlag Hans Schneider, Tutzing, als Band 7 der „Mainzer Studien zur Musikwissenschaft“, herausgegeben von Hellmut Federhofer, erschienen.

JOACHIM JAENECKE: *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack (1716-1781)*. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1972.

Im Jahr 1968 wurde bei Räumungsarbeiten auf dem Dachboden der Burg Echzell in Echzell, Kreis Büdingen (Hessen), die in einer Holzkiste aufbewahrte Musikbibliothek aus dem Nachlaß des Generalfeldmarschall-Leutnants der Kavallerie Ludwig Freiherr von Pretlack aufgefunden. Die der Forschung bisher unbekannte Musikbibliothek gehört zu den wenigen, geschlossen erhalten gebliebenen Privatsammlungen und enthält 727 Faszikel Notenhandschriften, einschließlich 18 Sammelhandschriften, 2 Textbücher und 3 Verzeichnisse, sowie 25 Drucke mit insgesamt über 1000 Kompositionen. Das Repertoire besteht zu zwei Dritteln aus Vokalmusik (überwiegend italienische Opernarien und Kantaten, wenige geistliche Arien, einige französische *Airs*) und zu einem Drittel aus Instrumentalmusik (Werke für Cembalo, Kammermusik, Konzerte, Sinfonien, Ballets). Ungefähr 25 % aller Werke waren anonym überliefert; davon konnten etwas weniger als die Hälfte identifiziert werden. Als Auswahl der 143 in der Sammlung vertretenen Komponisten seien genannt: Abel, C. Ph. E., J. Ch., J. S. und W. F. Bach, Couperin, Duni, Fasch, Froberger, Galuppi, Giardini, Gluck, Graun, Graupner, Händel, Hasse, Haydn, Holzbauer, Jomelli, Leo, Lotti, Marcello, Martini, Monsigny, Perez, Porpora, Quantz, Rameau, F. X. Richter, D. und G. Scarlatti, Schobert, J. Stamitz, Telemann, Traetta, Veracini, Vinci, Wagenseil. Die hauptsächlich zwischen 1740 und 1770 entstandene Musikbibliothek repräsentiert ein vorklassisches Repertoire, das allerdings teilweise über den Rahmen einer Sammlung für die Hausmusik hinausreicht. Es bestehen enge Bezüge zum Musikleben am Darmstädter Hof, nach Berlin, Dresden, Wien, Paris und Italien. Für etwa die Hälfte aller Kompositionen ließen sich Konkordanzen ermitteln. Mindestens ein Drittel des Repertoires besteht aus singular überlieferten Werken, ein weiteres Drittel, einschließlich eines Teils der nachgewiesenen Stücke, aus nur noch vereinzelt überlieferten Kompositionen. Verschiedene Faszikel ersetzen nachweislich in Darmstadt verbrannte Exemplare. Neben dem thematischen Katalog der Musikbibliothek behandeln die Kapitel der Arbeit die Genealogie der Familie von Pretlack, die Beziehungen zum Darmstädter Hof und zu anderen Residenzen, das Repertoire, Papiere, Kopisten und Wasserzeichen, sowie Anmerkungen zu in den Handschriften vermerkten Sängern, Komponisten, Konkordanzen und anonym überlieferten Werken. Die Musikbibliothek ist im Besitz der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin.

Die Arbeit ist als Band 8 der Reihe „Neue musikgeschichtliche Forschungen“, Wiesbaden 1973, erschienen.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith 1971/I. Mainz und Polnay/Vaud (Schweiz): Hindemith-Stiftung/Fondation Hindemith 1971. 204 S.*

In ihrem Testament verfügte Gertrud Hindemith, die Witwe des Komponisten, daß der gesamte Nachlaß ihres Mannes beisammen bleiben sollte. Ihr gesamtes hinterlassenes Vermögen sowie weitere Tantiemeneinkünfte sollen der Hindemith-Stiftung zufließen, um das Archiv zu unterhalten, wissenschaftliche Arbeiten und den musikalischen Nachwuchs zu fördern. Auch hatte Gertrud Hindemith, im Hinblick darauf, daß die Mitglieder einer Hindemith-Stiftung zahlenmäßig begrenzt bleiben sollten, bereits personelle Vorschläge hinterlassen. So konstituierte sich die Stiftung 1968. Ein zentrales Archiv soll in Frankfurt (Main) eingerichtet, dessen Bestände in Form von Kopien in einem zweiten Archiv in Zürich aufbewahrt werden. Diese „Zweigleisigkeit“ trägt Hindemiths Wirken in Frankfurt und seinem großen Einfluß in Deutschland vor seiner Emigration wie seinem Schweizer Wohnsitz nach dem Exil Rechnung. Vorerst hat die Hindemith-Stiftung mit dem Nachlaß ihren Sitz in Mainz, Weihergarten 5. Zu den ersten Taten der Stiftung gehörte zunächst die Vergabe einiger Kompositionsaufträge, der Beginn an der von Ludwig Finscher und Kurt von Fischer hauptverantwortlich betreuten Hindemith-Gesamtausgabe und an der Schaffung eines Forums, auf dem die Ergebnisse der Arbeiten am Archiv vorgebracht werden können in Form des Hindemith-Jahrbuchs, dessen erster Band hier vorliegt.

Überblickt man den Band insgesamt, so ist das Bemühen deutlich spürbar, von einer bloßen Apotheose, die, im Großen und Ganzen gesehen, bisher ja immer einer Polemik gegenüberstand, zu kritischer Reflexion zu kommen. Ludwig FINSCHERS Frankfurter Vortrag „Paul Hindemith – Versuch einer Neuorientierung“ (leicht veränderte Fassung gegenüber der in Musica

1971, S. 345-348 erschienenen Version) geht dabei am eindeutigsten vor, indem er Werke und Zeit der Entstehung, Theorie und Wirklichkeit, Intention und reale Möglichkeit gegeneinander abwägt. Seine Überlegungen über Hindemiths Ausweichen vor dem, was sich aus Teilmomenten einiger Werke der zwanziger Jahre ergeben hätte, das Scheitern der als geschichtslos konzipierten *Unterweisung im Tonsatz* und der danach komponierten Werke, dann aber das bewußte Aufgreifen und Auskomponieren des Scheiterns früherer Werke seit 1957, insbesondere in der Messe, den Motetten usw., sind lesenswert. Andreas BRINER scheint in seinem Beitrag *Hindemith und Adornos Kritik des Musikanten. Oder: Von sozialer und soziologischer Haltung Adornos* Argumente zunächst einmal ernst zu nehmen, bleibt aber dann doch von vornherein affirmativ gegenüber Werken wie *Harmonie der Welt*, bei dem er sich auf das Libretto primär stützt, und dem Sonatenzyklus oder dem *Ludus tonalis*. Interessante Aufschlüsse über erste Arbeiten am Nachlaß gibt Angela ZABRSA mit *Hindemiths Opernprojekte*, worin Hindemiths Suche nach Stoffen und Textdichtern deutlich wird, aber auch die sofortigen musikalisch-kompositorischen Überlegungen in geeigneten Briefauszügen mitgeteilt werden. Es handelt sich dabei primär um nicht ausgeführte Pläne, die vor dem Hintergrund der ausgeführten um so aufschlußreicher sind. Helmut HAACK berichtet über Skizzen und Ausführung des Finales zum *Konzert für Orchester op. 38*, wobei er wichtige Ergebnisse über den musikalischen Sinn dieses Satzes fast im Sinne einer Analyse gewinnt. Auch dieser Beitrag ist deutlich geprägt durch den nun zugänglichen Nachlaß und die Arbeiten an der Gesamtausgabe. Ein erster, überaus gründlicher und tief sinniger Aufsatz von Peter CAHN setzt sich unter dem Titel *Hindemiths Kadenzten* mit der *Unterweisung im Tonsatz* kritisch auseinander. Helmut RÖSNER beginnt mit einer sich auf die nächsten Bände ausdehnenden kommentierenden *Hindemith-Bibliographie*.

Weitere Beiträge sind persönlichen Erinnerungen, einem Rundfunk-Interview und dem Gedenken an den frühverstorbenen Theaterwissenschaftler Otfried Bütthe gewidmet, der sich um Hindemith-Ausstellung und -Bibliographie (Frankfurt 1965) verdient gemacht hatte.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

*The ORGAN YEARBOOK. A journal for the players and historians of keyboard instruments. Volume I. Hrsg. von Peter WILLIAMS. Amsterdam: Frits Knuf (1970). 111 S. (mit 33 Abb.), 1 Kunstdruckbeilage.*

Die neue organologische Zeitschrift präsentiert sich mit einem äußerlich schmalen, doch in Konzeption, Anlage und Inhalt recht beeindruckenden Eröffnungsband. Knapp gehalten ist auch die Vorrede des Herausgebers, gleichwohl wird man die darin umrissenen Ziele der Publikation begrüßen: *The Organ Yearbook* soll als englischsprachiges Gegenstück zu den maßgebenden italienischen, französischen und deutschen Fachperiodica eine im angloamerikanischen Raum spürbare Lücke schließen, dabei zugleich den „*more cosmopolitan reader*“ erreichen und die Orgelzeitschriften nicht selten beeinträchtigende Enge des Blickwinkels zu vermeiden suchen. Aus diesem Grunde ist der Herausgeber bestrebt, in die orgelkundliche und -historische Thematik vor allem zwei in der Tat meist vernachlässigte Gebiete stärker einzubeziehen: die Geschichte anderer Tasteninstrumente (wie schon der Untertitel verrät) und – die Musik.

Im vorliegenden Band hat dieses Programm freilich noch keinen ganz ausgewogenen Niederschlag gefunden; unter welchem Aspekt auch immer geschichtliche oder aktuelle Fragen um Orgel und Cembalo erörtert werden, konkretere Bezüge zur Musik bleiben am Rande der Betrachtung. Offenheit des Horizonts und Niveau der Beiträge sind indessen unbestreitbar. Aus dem Inhalt, der sich in drei Sparten gliedert, seien die eigentlichen Aufsätze – an denen namhafte Forscher beteiligt sind – kurz erwähnt: M. A. VENTE und D. A. FLENTROP berichten anlässlich der von ihnen betreuten Restauration über die wohl von 1562 stammende Chororgel in der Kathedrale zu Évora (Portugal). Ulrich DÄHNERT's

anregender Versuch, anhand der Zeugnisse Agricolas und der sonstigen Dokumente das „Orgelideal“ Johann Sebastian Bachs zu ermitteln, führt u. a. zur These, neben norddeutschen Instrumenten habe vor allem Zacharias Hildebrandts Naumburger Werk den Intentionen Bachs entsprochen, wohingegen dessen Beziehung zu Gottfried Silbermann „*nicht sonderlich eng*“ gewesen sei. Cecil CLUTTON plädiert mit bedenkenwerten Argumenten für ein Abrücken von gewissen „klassischen“ Grundsätzen im modernen Orgelbau (zu niedrigem Winddruck, kulplosen Pfeifenfüßen, gemeinsamen Laden für Zungen und Labiale). Als Beitrag zur Monographie einer Registergruppe entwirft Pierre HARDOUIN Arbeitshypothesen für eine Geschichte der Terzstimmen, die im skizzierten Zeitraum zwischen Henri-Arnault de Zwolle und Marin Mersenne noch streckenweise im Dunkeln liegt. Uwe PAPE macht auf den seit 1964 in Finnland wirkenden jungen deutschen Orgelbauer Hans Heinrich aufmerksam. Eine vorgesehene Reihe von Artikeln über die für heutige Besucher lohnendsten Orgeln bedeutender Städte wird durch Piet VISSER mit Amsterdam eröffnet. Edwin M. RIPIN erläutert instruktiv die im Cembalobau nach 1750 berücksichtigten Vorrichtungen zur Erzielung dynamischer Kontraste während des Spielens (Pedale, Kniehebel) und beurteilt sie als eigenständige, vom frühen Pianoforte unbeeinflusste Neuerungen. – Eine anschließende Rubrik von Kurzberichten behandelt vier jüngst erbaute oder restaurierte Orgeln (in Ulm, Oxford, Maria-Dreieichen und Los Angeles). Zuletzt werden einschlägige Neuerscheinungen (Notenausgaben, Bücher und Schallplatten) z. T. recht ausführlich rezensiert. – Die Ausstattung des Bandes ist gediegen; nicht selten allerdings irritieren gewisse typographische Eigenheiten, so apart sie auch wirken mögen: die Vielzahl waagerechter Abteilungsstriche, die Position mancher Bild-Erklärungen, verschwenderische Leerräume im Satz – zuweilen auf Kosten des optischen Zusammenhangs (S. 71-73) oder der wünschenswerten Bildgröße (Abb. 31). Indizes fehlen, sind aber vermutlich späterer Ergänzung vorbehalten.

Ogleich das neue Periodicum, indem es sich an den heterogenen Leserkreis der „Spieler und Historiker von Tasteninstrumenten“ wendet, nicht ausschließlich der

Forschung dient, ist es zweifellos auch für diese ein Gewinn, zumal es geeignet erscheint, zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und musikalischer Praxis in Instrumentenbau oder -spiel sinnvoll zu vermitteln.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

*YUVAL. Studies of the Jewish Music Research Centre. Vol. II. Edited by Amnon SHILOAH in collaboration with Bathja BAYER. Jerusalem: Magnes Press, The Hebrew University 1971. X, 230 S. u. 17 cm-LP*

Der zweite Sammelband (Bd. I erschien 1968; vgl. Jg. 1971 S. 84f.) vereinigt zehn Arbeiten, überwiegend von israelischen Forschern. Man wird annehmen dürfen, daß durch Auswahl und Gewicht der Beiträge die wesentlichen Arbeitsgebiete und Tendenzen der Musikwissenschaft in Israel repräsentiert werden, und mag es daher bedauern – in Erinnerung etwa an die wichtige Studie von B. Bayer im 1. Band –, daß diesmal der biblische Bereich ausgespart wurde. Die Hälfte aller Aufsätze beschäftigt sich mit mittelalterlicher Musiktheorie bzw. ihrer Rezeption durch jüdische Traktatbearbeiter und -übersetzer.

I. ADLER ergänzt seine im 1. Bd. erschienene Beschreibung des Ms. Hébr. 1037 der Pariser Nationalbibliothek durch die mit Einleitung und französischer Übersetzung versehene Veröffentlichung eines *Fragment hébraïque d'un traité attribué à Marchetto de Padoue* (S. 1-10), das sich auf den beiden letzten Seiten der Handschrift befindet. Hinweise auf den Bearbeiter des Textes fehlen; jedenfalls handelt es sich nicht um Juda ben Isaac, dessen Übersetzung eines vollständigen Traktats aus der gleichen Handschrift Adler in Bd. I veröffentlicht hatte. J. SMITS VAN WAESBERGHE untersucht nun die Genesis dieses Traktats in seinem Beitrag *The Treatise on Music translated into Hebrew by Juda ben Isaac* (S. 129-161). Für Kap. 1-5 werden Beziehungen zur Universität von Toulouse, für Kap. 6 zu einer süddeutschen Quelle erwogen; offenkundig ist ferner eine grundlegende Übereinstimmung zwischen dem Traktat *De musica plana* des Johannes de Garlandia und der lateinischen Quelle, die Juda ben Isaac vorgelegen hat. Einen weiteren Text, nämlich eine Übersetzung des Musikkapitels aus Al-Farabis Buch über die Einteilung der

Wissenschaften, teilt A. SHILOAH mit: *Qalonimus ben Qalonimus. Ma'amar bemispar haḥokmōt* (S. 115-127). Dem mit Einleitung, französischer Übersetzung und reichem Kommentar zugänglich gemachten Wortlaut ist außerdem eine Faksimile-Wiedergabe (Ms Parma 776.4) beigegeben. Eine wichtige Ergänzung zu den Textausgaben liefert N. ALLONY in zwei Untersuchungen über das Vorkommen bestimmter Fachtermini in der mittelalterlich-hebräischen Literatur. *Ne 'ima (Naḡmah) in Medieval Hebrew Literature* (hebr. Teil S. 9-27; Summary S. 181) zeigt, daß dieser Ausdruck in musikalischer Bedeutung bereits seit der Literatur des 2. Tempels und dann das ganze Mittelalter hindurch vorkommt, während er in philologisch-linguistischer Bedeutung nur für das 10.-13. Jahrhundert nachweisbar ist. Die zweite Studie *The Term mūsīqā in Medieval Hebrew Literature* (hebr. Teil S. 29-39; Summary S. 181f.) ergänzt das bereits in Bd. I vorgelegte Material. Es steht damit fest, daß dieser Terminus nicht vor dem 10. Jahrhundert und nicht bei Saadjah Gaon begegnet.

Die Erforschung europäischen Synagogengesangs nimmt H. AVENARY wieder auf. Sein Beitrag *The Concept of Mode in European Synagogue Chant* (S. 11-21) kommt am Beispiel einer der bedeutendsten Weisen, des Adosem Malāk Steiger, zu dem Ergebnis, daß er als Phänomen sui generis zu betrachten ist. Frühere Vergleiche mit gregorianischen Melodien treffen die Eigenart nicht, und auch mit der Ethoslehre der orientalischen maqāmāt besteht kein Zusammenhang. Die mosaikartige Zuordnung der spezifischen Motive, die in der Freiheit des Ausführenden liegt, erinnert allerdings an byzantinische Hymnodie.

Drei Arbeiten beschäftigen sich mit musikalisch-volkskundlichen Themen. D. COHEN: *The Meaning of the Modal Framework in the Singing of Religious Hymns by Christian Arabs in Israel* (S. 23-57) legt eine mit zahlreichen Notenbeispielen und Tabellen belegte Studie vor. Nach Auskunft der befragten Sänger gibt es keine präzise definierten Regeln; Zentraltöne und die zwischen ihnen liegenden Intervalle, ferner die Aufeinanderfolge der jeweils charakteristischen musikalischen Motive gelten als kennzeichnende Elemente. Das alḥān genannte modale Gerüst spielt in dem von der Ver-

fasserin geprüften Material eine bedeutende Rolle. E. GERSON-KIWI lenkt die Aufmerksamkeit auf eine seit 2700 Jahren ungebrochene und von islamischem Einfluß weitgehend verschont gebliebene Tradition kurdischer Juden: *The Music of Kurdistan Jews. A Synopsis of their Musical Styles* (S. 59-72). Geistliche Gesänge, die noch die aramäische Sprache verwenden, lassen eine auffallend geringe Berücksichtigung der masoretischen Akzente erkennen; offenbar liegt hier eine vormasoretische Singform vor. Daneben gibt es weltliche Gesänge epischen Charakters in gurmanġi, einer schriftlosen nicht-semitischen Sprache, und vor allem Tanzlieder mit Instrumentalbegleitung. Die Darstellung wird bereichert durch Notenbeispiele, die Beschreibung von Instrumenten und Spielweisen, sowie bibliographische Anmerkungen mit Hinweisen auf Schallplatten, durch die diese Musik in ihrem noch mittelalterlichen Entwicklungsstand festgehalten und zugänglich gemacht worden ist. Ein ähnlich interessanter Beitrag von A. HAJDU weist auf ein instrumentales Erbe jüdischer Musik hin: *Le Niggûn Merôn* (S. 73-113), das im heutigen Israel auch von jungen Musikern aufgenommen und weiterüberliefert wird. Dieser Bericht ist umso wichtiger, als in der gängigen Literatur der instrumentale Anteil jüdischer Volksmusik unzureichend oder gar nicht behandelt wird. Daher ist es besonders dankenswert, daß außer den Notenbeispielen eine Schallplatte beigelegt ist; die Aufnahmen wurden zumeist 1967/68 in Meron, einem kleinen Ort nahe Safed, gemacht.

Den Abschluß des Bandes bildet ein Aufsatz von E. WERNER: *Musical Tradition and its Transmitters between Synagogue and Church* (S. 163-180). Die Frage, ob die frühchristliche Kirche originale jüdische Melodien übernommen hat, ist nach Werner positiv entschieden; offen geblieben ist bisher die Frage nach den Mittlern zwischen Synagoge und Kirche, die in den antiken Zentren ungebrochener liturgisch-musikalischer Tradition zu suchen sind (Jerusalem, Antiochia, Byzanz, Alexandria, Rom). Werner legt zunächst einen forschungsgeschichtlichen Rückblick vor, der von Praetorius über Forkel und Fétis bis zu Idelsohn führt. Die Fortsetzung, die zudem eine neue Untersuchungsmethode bieten soll, wird für den nächsten Band angekündigt, den man –

nicht nur deswegen – gern erwarten wird.

Die Neuerungen des vorliegenden Bandes (Einfügen der Notenbeispiele in die betr. Beiträge statt separater Beilage; Klangbeispiele mittels beigelegter Schallplatte) sind zu begrüßen. Demjenigen, der die Musikforschung in Israel nicht ständig verfolgen kann, dürfte eine künftige zusätzliche Ausstattung von „Yuval“ mit einer Liste von Neuerscheinungen und einer Zeitschriften-schau für den jeweils zurückliegenden Zeitraum nützlich sein.

Dieter Wohlenberg, Neuß

JACQUES LONCHAMPT: *L'opéra aujourd'hui. Journal de musique. Paris: Editions du Seuil 1970. 302 S.*

Es ist eine der dunkelsten Schattenseiten des Journalistenberufs, daß all das, was oft mit soviel Stolz und Elan – und manchmal auch mit bedeutenden Sachkenntnissen – produziert wurde, nach wenigen Tagen schon Makulatur ist. Daß insbesondere Kunstkritiker bestrebt sind, wenigstens eine Auswahl davon für eine kleine Unsterblichkeit zu retten, ist nur zu verständlich. Für das Gelingen eines solchen Unternehmens ist der Druck zwar Voraussetzung, entscheidend aber ist nicht nur die Qualität, sondern vor allem auch die Fähigkeit eines Rezensenten, über das Tagesereignis hinaus Wesentliches auszusagen.

Jacques Lonchamp, seit 1961 Mitarbeiter der großen Pariser Zeitung „Le Monde“, seit 1965 ihr Chefkritiker, hat alle wichtigen europäischen Opernereignisse seither erleben können und berichtet von 115 Uraufführungen, Erstaufführungen und Premieren. Er kennt Bayreuth ebenso wie Salzburg, Wien, Prag, London, Mailand, Barcelona, Hamburg, München und Amsterdam, er hat versucht, seinen Lesern nicht nur einen Bericht zu geben, sondern auch die geistige Atmosphäre dieser Städte zu veranschaulichen. Die gesellschaftliche Stellung der Oper in Prag, die Versuche, für die Festspiele von Aix-en-Provence ein neues Publikum zu gewinnen, sind Themen, die sein besonderes Interesse finden; gelegentlich der Salzburger Osterfestspiele 1969 sagte er: „*Quant à la Septième Symphonie d'Anton Bruckner, où pourrait-on la mieux comprendre qu'en ce pays au décor majestueux et naïf de montagnes échelonnées à l'infini, de vertes*

*prairies, de clochers bulbeux et de monastères baroques où elle est née . . .* Wohlthuend ist Lonchamp's vornehme Haltung der künstlerischen Leistung gegenüber, er hat es nicht nötig, nach beliebter Kritiker-Weisung sich etwa durch einen billigen Karajan-Verriß in den Vordergrund des Interesses zu spielen. Auch dort, wo er innerlich nicht mitgehen kann, legt er sorgfältig auch die positiven Seiten einer nicht ausreichenden Leistung auf die Waage seiner Kritik. Jungen Sängern z. B. räumt er in seiner Besprechung immer die Chance ein, in eine Rolle oder in ein Rollenfach hineinzuwachsen. Seine große Verehrung galt Wieland Wagner, dessen Entwicklung er auch außerhalb Bayreuths verfolgen konnte.

Der Leser erfährt interessante Einzelheiten: die Pariser Oper hatte 1966 sechzehn Werke im Spielplan, aus der Zeit nach 1900 nur *Rosenkavalier* und *Wozzeck*; die Hamburger Oper in der Spielzeit 1966/67 siebenundfünfzig Werke, davon 21 aus dem 20. Jahrhundert bei zwei Uraufführungen; die Düsseldorfer Oper im gleichen Zeitraum 48 Werke, davon 15 aus dem 20. Jahrhundert. Solche Vergleichszahlen heben nicht unbedingt die nationale Begeisterung eines Franzosen, er kann sich aber mit einer erstaunlichen Aktivität der französischen Provinz etwas trösten. Die Leistungen von Bordeaux (*Mathis, der Maler* 1963, *Gloriana* 1967), Mulhouse (*Hary Janos* 1964), Strasbourg (*Frau ohne Schatten* 1965), Marseille (*Lulu* 1964), Lyon (*Der Prinz von Homburg* 1966, *Volo di notte* 1969), Nice (*Elegie für junge Liebende* 1965) neben einer weiteren Reihe von Ur- und Erstaufführungen in Städten wie Avignon, Angers, Versailles, Caen, Vichy zeigen, daß von der alten Pariser Herrlichkeit zumindest auf dem Gebiet der Oper nicht mehr allzuviel übrig geblieben ist, wenn nicht Liebermann . . .

Das Buch trägt seinen Titel zurecht, es kann jedem empfohlen werden, der sich über Oper und Opernleben der Gegenwart informieren will.

Walter Kolneder, Karlsruhe

*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 Edi-*

*tore MCMLXXII. 158 S., 2 Taf. (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia. 3.)*

Es ist ein erfreuliches Zeichen, wenn eine Stadt sich eines schöpferisch bedeutenden Bürgers erinnert und sein Andenken durch eine lebendige Auseinandersetzung mit seinem Werk feiert. Ob für Corelli eine innere Notwendigkeit für einen musikwissenschaftlichen Kongreß bestand, leuchtet freilich nicht so ohne weiteres ein. Corellis Wirken als Geiger und Pädagoge ebenso wie sein Schaffen waren bereits zu Lebzeiten anerkannt, sie sind im Nachruhm keineswegs verblaßt, es gibt an ihm kaum etwas wesentliches zu entdecken oder etwa gutzumachen. Man scheint das in Fusignano auch gespürt zu haben und hat mehrfach versucht, geistigen Raum für den Kongreß zu schaffen. Dabei fielen eigenartige Behauptungen wie z. B. „*ci sono centri, come Napoli e Roma, sui quali praticamente non è ancora indagato*“. Aufgabe des Kongresses sei es gewesen, dem von „*agiografia*“ gezeichneten Corellibild, „*una immagine un po' ferma, lontana, un poco raffreddata*“ stärkere Züge der Unmittelbarkeit zu verleihen. Umso eigenartiger war dann der Versuch, Corelli einen „Willen zur Klassizität“ zuzuschreiben, wobei auch von „historischer Stunde“ die Rede war. Im Widerspruch eines Diskussionsteilnehmers wurde allerdings dieser Versuch dann gleich mit Würde praktisch zurückgenommen. Auch der Hinweis auf Elemente des Palestrinastils, zu dem Corelli durch den der Cappella Pontifica angehörigen Matteo Simonelli gekommen sei, überzeugt nicht. Nahezu alle Komponisten der Barockzeit waren „bi-lingual“ (Bukofzer), schrieben nach Bedarf für Kirche und Theater und handhabten geläufig den strengen Satz, wenn er ihnen für eine bestimmte Aufgabe angemessen erschien. Corellis Bedeutung liegt ganz einfach darin, daß er unter den primären Komponisten der beste Geiger, unter den Geigern der beste Komponist war, und er dem Musikliebhaber, dessen Bedürfnisse er von zahlreichen, meist adeligen Schülern her genau kannte, das gab, was er brauchte.

Zieht man ab, daß einige Kongreßteilnehmer kaum mehr sagten, als sie Jahre vorher schon publiziert hatten, bleibt noch genug, die „Studi“ sehr lesenswert zu machen. Da ist vor allem der auf intensiver

Bibliotheksforschung beruhende Bericht von Hans Joachim MARX *Unveröffentlichte Kompositionen Arcangelo Corellis*, dem man gerne in seinem ganzen Umfange als Buch begegnen möchte, hat doch Marx im Referat „schätzungsweise nur ein Viertel des Quellenbestandes“ erwähnt. Adriano CAVICCHI (*Corelli e il Violinismo Bolognese* und *Notizie biografiche su Arcangelo Corelli*), der auch in den Diskussionen wesentliches gab, konnte wertvolles Material für den schon in relativ frühen Jahren weitreichenden Ruf des „Arcangelo del Violino“ beibringen.

Im Rundgespräch zur Aufführungspraxis, von Luigi Ferdinando TAGLIAVINI klar und überlegen geleitet, überraschte manche Uninformiertheit. Wenn gesagt wurde: „Es scheint doch so zu sein, daß die Besetzung und Ausführung des Generalbasses von Ort zu Ort und von Aufführung zu Aufführung verschieden gewesen sein kann und gänzlich verschieden gewesen ist“, so handelt es sich um Dinge, über die man eigentlich schon seit ziemlich langer Zeit recht genau Bescheid weiß. Muffat hat das als Zeitgenosse dargestellt, in der Vivaldiliteratur finden sich ausführliche Belege, und daß Bach eine Arie in der Johannes-Passion dreimal verschieden besetzt hat, ist allgemein bekannt. Auch die Frage der satztechnischen Sauberkeit im Generalbaßspiel existierte für die Zeitgenossen kaum, weil der Cembalist in der Regel nur den Baß vor sich hatte und gar nicht wußte, was in den übrigen Stimmen vor sich ging.

Eine interessante Einzelheit hat Ludwig Finscher mit dem Hinweis auf das Akkordspiel der Gambisten gestreift. Diesem sehr wichtigen Teilproblem barocker Aufführungspraxis sollte man einmal gründlich nachgehen. Es ist wahrscheinlich, daß sich von daher eine ganze Reihe von noch ungeklärten Besetzungsfragen lösen läßt, auf die übrigens auf dem Kongreß mehrfach hingewiesen wurde. Walter Kolneder, Karlsruhe

*LUIGI DALLAPICCOLA: Appunti Incontro Meditazioni. Mailand: Edizioni Suvini Zerboni 1970. 191 S.*

Daß ein heute fast siebzigjähriger Komponist der ehemals „mittleren“ Generation der Neuen Musik Bilanz zieht, ist keine Besonderheit; viele Altersgenossen waren auf

diesem Wege bereits vorausgegangen (u. a. Copland, Krenek, Egk, Hartmann). Was diese Schriften Dallapiccolas vor anderen auszeichnet, ist die Tatsache, daß sie das Schwergewicht nicht auf autobiographische Äußerungen legen, sondern auch Fragen der Musikgeschichte (insbesondere der Geschichte der Oper: Mozart, Verdi) einbeziehen. Dem dreiteiligen Titel des Sammelbändchens entspricht die Dreiteilung seines Inhalts: Neben autobiographischen Notizen über die Entstehung eigener Werke stehen Beiträge zur Musik des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Berichte über persönliche Begegnungen mit zeitgenössischen Musikern.

Die Reihe der Beiträge eröffnen einige Studien zum Opernstil Verdis. Hier ragt der vielerorts gehaltene Vortrag *Parole e musica nel melodramma* heraus, der den „stile formulario“ der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts an fünf kurzen Musikbeispielen aus frühen Verdi-Opern erläutert. Beobachtungen zum Sprachstil der Libretti sowie zur „Schematisierung“ der Arienkomposition werden zusammengefaßt in einer brillanten Analyse des Terzetts aus dem 2. Akt des *Maskenball*. Von besonderem Gewicht sind auch die Betrachtungen zur Statuen-Szene aus Mozarts *Don Giovanni*. Dallapiccola sieht im Commendatore die Hauptfigur des Werkes, vor allem im Hinblick auf die Gesamtarchitektur: Sein Auftreten markiert die Punkte, über denen sich der große Bogen der Gesamtkonstruktion des *Don Giovanni* spannt. Die Verbindung zum autobiographischen Teil wird durch die Beiträge hergestellt, die Begegnungen mit zeitgenössischen Musikern zum Gegenstand haben. Hindemith, dem Mann aus dem „anderen Lager“, widmet Dallapiccola überraschend freundschaftliche Zeilen. Warme Worte der Dankbarkeit findet er für Hermann Scherchen, dem er die Uraufführung zahlreicher eigener Werke verdankt (darunter *Il Prigioniero* beim Maggio Musicale 1950 in Florenz). Eine kleine Auswahl von Schallplattenbesprechungen zeigt Dallapiccolas Bewunderung für den Pianisten Egon Petri, „il primo fra i legittimi eredi di Ferruccio Busoni“. Wenig bekannt sind die beinahe freundschaftlichen Beziehungen zu Edgar Varèse, über die ein weiterer Beitrag berichtet. Besonders eindrucksvoll ist jedoch die Wiederbegegnung mit dem Artikel *Incontro con Anton Webern*, der schon in

Melos 1965 zu lesen war. Aus den Gesprächen mit Webern ist besonders beachtenswert, was Dallapiccola über dessen immer wieder bekundetes Interesse am Klanglichen berichtet. Ohne Zweifel hat Dallapiccola – man vergegenwärtige sich die Dedikation der *Sex Carmina Alcaei* von 1945 – die Entdeckung Weberns nach 1950 vorausgesehen und teilweise vorweggenommen.

Die am Schluß der Sammlung mitgeteilten autobiographischen Skizzen gehören – obwohl sie nur etwa ein Drittel des Gesamtinhalts ausmachen – zum Wertvollsten dieses Bändchens. Der Leser lernt zunächst den Entstehungshintergrund der frühen Chorwerke kennen, die nicht ohne mannigfache zeitgeschichtliche Bezüge sind. Ausführlich kommentiert wird der *Coro degli Zitti* aus den Michelangelo-Chören, wobei unerwähnt bleibt, daß hier erstmals bei Dallapiccola eine Zwölftonreihe verwendet wird. Hierauf folgt der gewichtige Beitrag über die Entstehung der *Canti di Prigionia* und des *Prigioniero*, der zuerst in *The Musical Quarterly* 1953 erschienen war. Hier sind wir im Zentrum der Gedankenwelt Dallapiccolas: Freiheit und Gefangenschaft – das sind die Themen, die ihn in diesen beiden Werken (die ihn insgesamt über ein Jahrzehnt lang beschäftigten) am stärksten bewegen. Eigene Erlebnisse wie die Internierung seiner Familie in Graz 1917/18, die Konzentrationslager der Nazis und die Befreiung von Florenz 1944 finden hier ihren Niederschlag. Das Bild dieser Schaffensperiode rundet sich durch den Beitrag *Sulla strada della dodecafonia*. Hier wird deutlich, wie sehr die Hinwendung zur Zwölftontechnik für einen europäischen Komponisten in den dreißiger Jahren ein Gegen-den-Strom-Schwimmen war: Atonale Musik war in ganz Europa verpönt, in Deutschland nach 1933 sogar ausdrücklich verboten. Zwei Beiträge zur Entstehungsgeschichte des *Ulisse* beschließen den Band. Der anlässlich der Verleihung des Doctor of Music vor der Michigan University in Ann Arbor gehaltene Vortrag *Nascita di un libretto d'opera* läßt die Odysseus-Deutung Dallapiccolas erkennen: Odysseus wird zum Symbol des modernen Menschen, der voller Fragen und Zweifel über seine Existenz ist. In der vom Komponisten gegebenen Formanalyse des Werkes erweist sich die große Szene bei den Kimmeriern als das Zentrum der Komposition.

Diese Szene wäre demzufolge auf die musikalischen Spiegelungen hin zu untersuchen, von denen Dallapiccola andeutungsweise spricht. Eine kurze Programmnotiz zur italienischen Erstaufführung der Oper betont abschließend nochmals die Bedeutung der Danteschen Odyssee-Interpretation für das Libretto des *Ulisse*. Damit antwortet der Komponist zugleich einer Gruppe von Kritikern der Berliner Uraufführung, die ihm zum Vorwurf gemacht hatte, er habe einen christlichen Odysseus auf die Bühne gebracht.

Dieses Bändchen ist für den Dallapiccola-Forscher schon deshalb von großem Wert, weil es erstmals die weit verstreuten, z. T. aber auch unveröffentlichten Schriften des Komponisten in einer Ausgabe vereinigt. Mit lockerer Hand redigiert (in den ursprünglich als Vortrag konzipierten Beiträgen ist z. B. die Anredeformel noch beibehalten), ist dieses Buch dennoch in äußerlich recht ansprechender Form gestaltet. Der weitgehende Verzicht auf redaktionelle Eingriffe – da kein Herausgeber genannt ist, muß angenommen werden, daß Auswahl und Zusammenstellung auf Dallapiccola selbst zurückgehen – hat jedoch auch negative Auswirkungen: Der Leser vermißt einen Registerteil, ebenso ein Verzeichnis der Werke Dallapiccolas (das leicht mit dem Register hätte verknüpft werden können). Es bleibt dennoch zu hoffen, daß diese wichtige Publikation einen großen Leserkreis findet. Dietrich Kämper, Köln

CAREL VAN LEEUWEN BOOMKAMP und JOHN HENRY VAN DER MEER: *The Carel van Leeuwen Boomkamp Collection of Musical Instruments. Descriptive Catalogue. Amsterdam: Frits Knuf 1971. 188 S., davon 77 Taf.*

Den vorliegenden Katalog einer kleinen, in Bussum (Niederlande) befindlichen Privatsammlung, die vor allem durch ihre Saiteninstrumente interessiert, kann man unter verschiedenen Blickwinkeln als vorbildlich betrachten: Er unterrichtet ausführlich auf engem Raum; Belastungen des Textes durch allgemeine Angaben zu Typ, Bau und Geschichte der Instrumente sind vermieden. Eine leicht zugängliche Literatur erlaubt es heute, auf solche Ausführungen zu verzichten. Dagegen enthält der Katalog u. a. Informationen, die zwar auch nicht das einzelne Instrument betreffen, aber vergleichsweise

schwer erreichbar oder neu sind: hierzu zählen Angaben zu selteneren Instrumententypen (Stimmungen bei Saiteninstrumenten!), Literaturhinweise zu diesen und zu Instrumentenbauern, und besonders eine Zusammenstellung der Kriterien, nach denen sich Streichbögen bestimmten Instrumenten, Epochen, Ländern zuordnen lassen. Die Auswahl der zu den Instrumenten gegebenen Daten – sie nehmen je Instrument durchschnittlich eine dreiviertel Seite ein bei einem Format, das etwa DIN A 5 entspricht – stellt einen sinnvollen Kompromiß dar zwischen totalem Informationsbedürfnis im Einzelfall und den Ansprüchen, die in der Regel an einen solchen Katalog gestellt werden. Die Methode der verbalen Beschreibung ist im wesentlichen morphologisch bzw. auf die Materialien abgestellt, wie es bei einem ersten Katalog einer Sammlung historischer Instrumente der europäischen Kunstmusik kaum anders möglich ist. Mit großer Sachkenntnis werden spätere Veränderungen an den Instrumenten identifiziert. Jedes von ihnen ist durch eine, zuweilen durch zwei schwarz-weiße Photographien wiedergegeben.

Angesichts der hohen Nützlichkeit des Bandes mögen folgende Bemerkungen fast als Beckmesserei erscheinen: Manchmal werden vom Leser allzuviel Sachkenntnis bzw. Spürsinn gefordert, z. B. wenn einmal von „*depth*“, ein andermal von „*height of ribs*“ die Rede ist, ohne daß man sofort erkennen könnte, ob hier ein Unterschied besteht, und wenn ja, welcher. Der hohe Wert von 3,7 cm für die „*height of ribs*“ der beiden Violinen läßt vermuten, daß hier die Randstärke von Decke und Boden mitgemessen wurden; das hätte dann aber erwähnt werden müssen. Stutzig wird man ferner, wenn bei der Violino piccolo Kat.-Nr. 12 von Aegidius Klotz (und ähnlich bei Nr. 11) eine „*length of body*“ von 25,3 cm, aber eine „*vibrating length of strings*“ von nur 18,2 cm angegeben werden. Auch die Photographie widerspricht diesem Zahlenverhältnis. Bei der an sich sehr verdienstvollen Angabe der Wölbungshöhe der Decke einerseits, das Bodens andererseits (bei Streichinstrumenten allgemein) ist nicht für jeden möglichen Benutzer ersichtlich, ob die Messung jeweils von der Leimfläche, der Hohlkehle oder der Randoberfläche ausgeht. In einigen Fällen hätte man sich, schon um

von der Erfahrung der Verfasser zu profitieren, noch mehr Klarheit über die Gründe für die Zuordnung bestimmter Instrumente gewünscht, z. B. der unsignierten Harfe Nr. 80 zu „*Southern Germany, c 1750*“ oder der „*VAN HEERDE*“ signierten Querflöte zu dem um 1680 wirkenden Jan Jurriaens: für eine vierteilige Flöte eine bemerkenswerte Entstehungszeit. Über Einzelheiten ließe sich streiten, etwa darüber, ob bei Harfen und Klavieren mehr schwingende Saitenlängen gemessen werden sollten, ob es genügt, den Innendurchmesser von Blasinstrumenten nur am Ende der einzelnen Teile zu messen, ob bei Querflöten nicht in jedem Fall – als Kriterium für die Datierung – die Befestigungsart der Klappenfedern angegeben werden müßte, oder ob ausgerechnet die Form der Cister Nr. 57, der man spontan eher als anderen Cistern den Umriß einer Birne zusprechen würde, als „*bell-shaped*“ bezeichnet werden sollte. Im ganzen jedoch: ein ausgezeichnete Katalog einer interessanten Sammlung, die etwa mit der Violine von G. B. Gabrielli, dem Violoncello von J. Th. Cuypers – beide im Originalzustand – und dem Ensemble der Streichbögen besonders wichtige Stücke aufweist.

Dieter Krickeberg, Berlin

*FRANK MUNTE: Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über Robert Schumann 1856-1970. Anhang: Schrifttum über Clara Schumann. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. 151 S.*

Fast erstaunt man, daß dieses insgesamt über 1500 Titel enthaltende Verzeichnis „den ersten Versuch darstellt, das im Deutschsprachigen Raum seit dem Tode Robert Schumanns erschienene Schrifttum über den Meister zu sammeln und zu ordnen.“ Es ist tatsächlich „eine wichtige Vorarbeit“ für ein „noch ausstehendes thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke sowie einer neuen Gesamtausgabe“. Wie im Vorwort weiter betont wird, sind Artikel in Musiklexika, Musikgeschichten und Gattungsgeschichten „ausgeschlossen“. Der Verfasser braucht kaum noch darauf hinzuweisen, daß es bei einem so oft zitierten Meister wie Schumann ein lückenloses Verzeichnis nicht geben kann. Die Einteilung in insgesamt 33 Kapitel ist durchaus plausibel, un-

widersprüchlich, dazu progressiv angeordnet. Selbst Belletristik, die nicht immer unwichtig zu sein braucht (vgl. Nr. 1307, 1312 und 1344), fehlt nicht. Dies Buch, Zeugnis jahrelangen kritischen Sammeleifers, erschließt seinen Wert erst dann, wenn man das „*Register der in den Titeln erwähnten Personen*“ durchsieht, so wenn man dort (S. 124) das Schlagwort Wagner mit der „*Stellung zu einzelnen Personen*“ (S. 52) vergleicht. Das ist auch historisch aufschlußreich. Ein glücklicher Gedanke ist die Zitierung von Doppelquellen, zumal sie einander nicht immer wörtlich gleichen mögen. Daß die Zeitungsliteratur in weitgehendem Maße herangezogen ist, dafür sollte man dankbar sein. Daß Anonyma vorangehen, also nicht mit dem Anfangswort des Titels (was manchmal Schwierigkeiten machen kann!), ist sehr praktisch gedacht.

Dieses Werk, nicht zuletzt wegen Schumanns zentraler Stellung in der Romantik, ist unentbehrlich. Vielleicht wird uns einmal ein gleichwertiges Werk für die fremdsprachliche Literatur beschert; ihm könnte die vorliegende Arbeit zum Muster dienen.

Reinhold Sietz, Köln

*Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. Annual bibliography of European ethnomusicology. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung des International Folk Music Council durch Oskár ELSCHEK, Erich STOCKMANN und Ivan MAČÁK. Bratislava: Slovenské národné múzeum 4. 1969; 5. 1970.*

Die musikethnologische Jahresbibliographie, herausgegeben vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der slowakischen Akademie der Wissenschaften und dem International Folk Music Council, ist eine Gemeinschaftsarbeit von Musikforschern aus den in der Bibliographie erfaßten europäischen Ländern. Verantwortlich für die Redaktion sind der slowakische Musikforscher Oskár Elschek, Erich Stockmann und Ivan Mačák.

Die beiden vorliegenden Bände (4.-5. Jahr 1969-1970) sind in der Anlage gleich aufgebaut. Sie verzeichnen ausschließlich

Titel zur Volksmusik im allgemeinen, zur Folklore der Völker sowie zu speziellen Fragen wie Musikinstrumente, Quellensammlungen oder Bibliographien. Das Material ist aus Zeitschriften, Jahrbüchern, Sammelbänden und Lexika entnommen, die in Europa erschienen sind (nicht verzeichnet sind Rezensionen und Textausgaben von Volksliedern) und nach Erscheinungsländern gegliedert (d. h. nur solche Titel sind zusammengeführt, die in einem Land veröffentlicht wurden). Ergänzend ist der Länderübersicht jeweils eine Bibliographie der Quellen angefügt. Alle aufgeführten Titel haben eine englische Übersetzung, soweit sie nicht in englischer, deutscher oder französischer Sprache publiziert wurden. Sigel (ein Abkürzungsverzeichnis sollte unbedingt streng alphabetisch angelegt sein!) charakterisieren eine Veröffentlichung hinsichtlich ihres Inhalts. Ein Autorenverzeichnis und eine geographisch-ethnische Übersicht erschließen das gesamte Material. Ein Wort zur Anlage der Bibliographie: Eine alphabetische Folge der Titel würde m. E. für den täglichen Gebrauch und Umgang sinnvoller sein, bliebe das sachliche Register erhalten. Es ließe sich aber auch die Ordnung nach sachlichen Gesichtspunkten denken, deren Titel alphabetisch erschlossen werden müßten. Bei der augenblicklichen Ordnung muß man sich zwangsläufig fragen, welchen Wert eine Zusammenstellung nach Ländern für die wissenschaftliche Arbeit hat, es sei denn zu dokumentieren, wie umfassend und umfangreich die Produktion hier oder da ist. Wenn, betrachtet man das Inhaltsverzeichnis, einzelne Länder Untergliederungen haben, ist nicht recht einzusehen, warum man das nicht bei allen macht. Während es bei der Sowjetunion noch verständlich erscheint, wirkt eine Gliederung bei England und der Tschechoslowakei gezwungen und zufällig. Die Türkei gehört, als ein Land Asiens, nicht in die Reihe der zu erfassenden Länder, wenn es sich um eine „Jahresbibliographie Europas“ handelt.

Bei der Vielzahl der behandelten Länder und Quellen läßt sich eine genauere Überprüfung des verzeichneten Materials nur stichprobenhaft durchführen. Eine alphabetische Zusammenfassung aller Quellen vor dem Textteil würde eine solche Übersicht bedeutend erleichtern und für weitere Bände der Bibliographie Anregungen geben, beson-

ders um auffällige Lücken zu schließen. Es fällt auf, daß eine Reihe von Titeln nicht aufgenommen sind. Es sollen hier nicht etwaige Lücken und Fehlbestände aufgeführt werden, sondern die Anregung gegeben werden, auch die Randgebiete etwas mehr zu berücksichtigen. So erscheint es mir z. B. wichtig, die Zeitschrift „Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“ (hier mit einem Aufsatz von D. Christensen, *Die Musik der Kurden*) in die regelmäßig durchzusehenden Titel aufzunehmen. Ein anderes Beispiel für kontinuierliche Literaturkontrolle könnte mit der Zeitschrift „Der Islam“, oder an dem „Bulletin du Centre d'Étude de musique orientale“ genannt werden.

Die Zahl der Titel (1969: 428, 1970: 603) zeigt eine wesentliche Erweiterung der überprüften Quellen. Es wäre zu wünschen, daß dies in noch größerem Maße geschehen könnte, um möglichst viel Material für die Forschung in der Musikethnologie zugänglich zu machen. Jörg Martin, Stuttgart

*KATALOG der Tonbandaufnahmen M 1 bis M 2000 der Musikethnologischen Abteilung, hrsg. von Dieter CHRISTENSEN unter Mitarbeit von Hans-Jürgen JORDAN. Berlin: Museum für Völkerkunde. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1970. 355 S.*

Den Gesamtbestand der Klängaufnahmen betreffend bemerkt der Herausgeber im Vorwort zu diesem Katalog, die Musikethnologische Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin, das ehemalige „Berliner Phonogramm-Archiv“, habe seit der Gründung im Jahre 1900 bis zum Jahre 1954 nur solche Aufnahmen gesammelt, die man von reisenden Musikern in Berlin herstellte und die man von Forschern verschiedener Fachrichtungen nach der Rückkehr von ihren Reisen erhielt. Eigene Sammel- und Feldforschungstätigkeit der Archivmitarbeiter begann erst 1955, als der damalige Leiter, Prof. Dr. Kurt Reinhard, assistiert von Dieter Christensen, seine erste Forschungsreise in die Türkei unternahm. Soweit der Katalog Auskunft erteilt, überwiegen seither die Feldaufnahmen der Archivmitarbeiter gegenüber Feldaufnahmen Dritter und den Aufnahmen im Archiv.

Allerdings verzeichnet der Katalog nur Magnettonaufnahmen aus den Jahren 1952

bis 1968, die seit 1968 archiviert oder re-archiviert wurden, deren Rechte zudem „ausschließlich bei der musikethnologischen Abteilung liegen und die einen wissenschaftlichen Quellenwert besitzen“ (S. 8). Ältere, noch mit dem Edison-Phonographen hergestellte Aufnahmen sowie jene Aufnahmen, deren Urheberrechte bei den Sammlern liegen, wurden ausgeschlossen. Dies mag als Nachteil erscheinen, doch sollte der Katalog der Absicht des Herausgebers entsprechend, „der interessierten Öffentlichkeit über einen wichtigen Teil der Archivbestände Aufschluß geben, die vor allem für wissenschaftliche und pädagogische Zwecke zur Verfügung stehen“ (S. 7). Alle verzeichneten Aufnahmen können in den Räumen der musikethnologischen Abteilung abgehört werden. Soweit nicht Vorbehalte der Urheber zu berücksichtigen sind, werden nach Vereinbarung auch Kopien „für wissenschaftliche und pädagogische Zwecke“ bereitgestellt (S. 9).

Im ganzen umfaßt der Katalog Aufnahmen-Sammlungen von Lappen aus Enontekiö/Nord-Finnland und aus der Provinz Finnmarken/Nord-Norwegen, aus Schweden, aus Mazedonien und der Herzegovina, von der Insel Krk sowie aus einer in Österreich ansässigen slovenischen Familie, aus Bulgarien, aus Korsika und von Korsen in Marseille, von den Boranā-Galla aus Süd-Äthiopien, aus der Türkei (die wohl umfangreichste Sammlung), aus dem Iraq und von zwei Kurden des Dizayi-Stammes im Nord-Iraq, von einer nordindischen und einer ceylonesischen Tanzgruppe, aus Japan, Hawaii, Bolivien und von den Cuña-Indianern auf der Insel Rio Tigre/San Blas/Panama. Der Liste jeder Einzelsammlung sind Bemerkungen über die Urheber, über Zeit und Ort der Aufnahmen sowie über die benutzten Geräte beigegeben. Zuweilen wird auch auf die Mitwirkenden oder auf den Gehalt der Sammlung als Ganzes hingewiesen. Bei Sammlungen, die bereits bearbeitet wurden, sind zudem die Titel der erschienenen Veröffentlichungen verzeichnet - ein Vorteil, der dem Benutzer das Suchen erspart.

Jedes Stück wird im Katalog durch eine Reihe von Angaben nach folgendem Schlüssel charakterisiert: 1. Staat, Provinz und Stamm der Musiker; Ort, Datum und besonderer Anlaß der Aufnahme; 2. Titel oder Textanfang und dessen Übersetzung, dazu

soweit bekannt – der Name des Textdichters; (Hierfür besonders wurde Hans-Jürgen Jordan als linguistischer Berater zugezogen.) 3. Gattung, Inhalt und Modus oder Liedtyp, dazu wenn möglich der Name des Komponisten; 4. Besetzung und Ausführung; Name, Alter und Herkunft der Ausführenden; 5. Titel der Sammlung und Originalsignatur; technische Daten der Aufnahme; 6. Dauer des Stücks, Jahr der Archivierung oder Re-archivierung sowie Hinweise auf die technische Qualität. Diese Angaben genügen zur ersten Information vollauf – soweit nicht nach der Musik selbst gefragt wird.

Die interessierte Öffentlichkeit würde es gewiß sehr begrüßen, wenn – wie angekündigt – bald weitere Folgen des Katalogs erscheinen. Josef Kuckertz, Köln

*HANS NIEDERAU: Musik im Lehrerseminar zu Moers. Ein Beitrag zur Lehrerbildung im 19. Jahrhundert. Köln: Arno-Volk-Verlag 1970. 154 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 86.)*

Im Zusammenhang der Beiträge der historischen Musikwissenschaft zur Geschichte des Musikunterrichtes (deren Schwerpunkt auf Theoretiker-Monographien liegt) ist die Arbeit von Hans Niederau, zugleich seine Dissertation, einer noch kleinen Gruppe zuzuordnen, die Fakten zur historischen Unterrichtspraxis aufarbeitet und damit – in unterschiedlichem Maße – zur Aufhellung der Formen des Musiklernens im Wechsel geschichtlich-gesellschaftlicher Situationen verhilft, ein Ansatz, dem angesichts der Labilität im theoretischen Umkreis des Musiklernens konstitutive Bedeutung zukommt. Zudem darf eine Arbeit über die Musikausbildung im Moerser Seminar besonderes Interesse erwarten. Denn hier wirkte Adolph Diesterweg (1820-1832), der nicht nur durch seine schulpolitischen Bemühungen um Liberalisierung der Lehrerausbildung und seine für die Praxis modifizierende Auseinandersetzung mit den Gedanken Pestalozzis Mittelpunkt der pädagogischen Diskussion war; er stand auch im Rahmen seiner methodischen Arbeit für alle Schulfächer mit führenden Musikpädagogen der Zeit im Gespräch, vor allem mit Natorp, Hientzsch und Hentschel sowie mit Erk, den er als Seminarmusiklehrer nach Moers holte.

Die Arbeit Niederaus beginnt mit einer ausführlichen Darlegung der Gründungsgeschichte des Moerser Seminars, an die sich Mitteilungen über die am Moerser Seminar wirkenden Musiklehrer (in chronologischer Folge) anschließen. Im Hauptteil wird das Thema „Musik im Lehrerseminar in Moers“ zunächst unter erzieherischem Aspekt durchgeführt. Diesterwegs Auffassungen konnten dabei durch (m. W.) bisher nicht bekannte Texte aus den Rheinischen Blättern von 1828 belegt werden (S. 33, 34), die ihn wie Pestalozzi als Vertreter einer Pädagogik zeigen, die Musik in der Schule an ihrem Beitrag zur allgemeinen Menschenbildung mißt; doch ist Diesterweg im fachlichen Detail nicht so vorsichtig wie Pestalozzi, wenn er beispielsweise in den Kanonstreit der Schulmusik des frühen 19. Jahrhunderts mit einer Philippika gegen den Kanon eingreift, weil „*der Lehrer nicht genug wehren kann, damit der Gesang nicht in Geschrei ausartet . . . (und) die meisten Schüler auf solches Herumtummeln sich weidlich freuen . . .*“ (S. 37). Neben den Belegen für die bestimmende Ziel-Theorie der Musik als Mittel der Menschenbildung tritt die didaktische Analyse und Strukturierung zurück. Offen bleibt hier die Untersuchung der Diskrepanz zwischen pädagogischem Ziel und musikdidaktischen Lehrwerken der Pestalozzi-Zeit (die „Elementarisierung“ im Sinne Pestalozzis stand einer Begegnung mit Musik entgegen), ebenso die Konturierung der Unterschiede in den auf die Pfeiffer/Nägelsche Methodisierung folgenden Lehrwerken, die keineswegs nur Modifizierungen von Pfeiffer/Nägeli sind, wie Niederau (S. 35) beim Bezug auf Natorps *Anleitung zur Unterweisung im Singen* (wohl im Anschluß an W. Gundlachs gleiche Auffassung in dessen Dissertation über Erks Schulliederbücher, S. 28) annimmt; Natorps Lehrwerk unterscheidet sich vielmehr prinzipiell durch vorgegebene Singübungen nach dem Gehör sowie durch die Rhythmik/Melodik/Dynamik kombinierenden Zwischenstufen von den die Elemente isolierenden Lehrgängen Pfeiffer/Nägels. Ebenso zeigt Hentschel Eigenständigkeit, wenn er dem Elementarkursus einen Liederkursus als gleichberechtigt zur Seite stellt. Auch der zweite Aspekt des Themas Musik in Moers, Lehrpläne und Schulorganisation betreffend, erweist sich durch die erbrach-

ten Materialien als besonders ergiebig. Aus dem Koblenzer Stadtarchiv zutage geförderte Lehrpläne für Präparandie und Lehrerseminar von 1901 belegen lange vor Kestenberg Formen der Liederarbeitung, die Kombinationen von Singen, Gehörbildung und Musiklehre darstellen (S. 75), wie andererseits mit Zitaten aus Knieses *Reform des Schulgesanges* für 1908 die Entwicklung musikalischen Denkens als Lernziel belegt wird (S. 79) sowie die heute methodisch so aktuelle Verknüpfung von Erfindungsübung und Hörstück (S. 81). Als letzter Aspekt wird die Ausstrahlung des Moerser Seminars auf das Musikleben am Niederrhein abgehandelt; hier werden eindrucksvolle Belege für die (einstige) Bedeutung des Musiklehrers im außerschulischen Musikleben, insbesondere in Kirchenmusik und Chorwesen erbracht.

Insgesamt erweist sich die Ergiebigkeit der gewählten Thematik für die historische Musikpädagogik hier vor allem an der Bedeutung der erbrachten Materialien zur Ergänzung und Korrektur des faktischen Wissens, wie zugleich die Notwendigkeit deutlich wird, durch weiterführende und vertiefende Arbeit die musikdidaktischen Strukturen des 19. Jahrhunderts vollständiger und differenzierter zu erschließen, um pauschale Fehlbeurteilungen der Schulmusik des 19. Jahrhunderts als Singunterricht korrigieren zu können.

Sigrid Abel-Struth, Eschborn/Frankfurt a. M.

*OTTAVIO TIBY: I polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo. Hrsg. von S. F. FLACCOVIO. Palermo: S. F. Flaccovio Editore (1969). 131 S., 2 Taf.*

Fünfzehn Jahre nach dem tragischen Autounfall des italienischen Musikforschers Ottavio Tiby legt der Herausgeber mit Unterstützung des Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana die vorliegenden Studien vor, die neben bereits bekanntem auch unveröffentlichtes Material aus seinem Nachlaß zusammenstellen. Die Erforschung der Musikgeschichte seiner Heimatstadt und vor allem der sizilianischen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts bedeutete für Tiby ein Hauptanliegen seiner vielseitigen Arbeiten. Bereits auf dem 1. Internat. musikwiss. Kongreß 1950 in Lüneburg beschäftigte sich sein Beitrag mit der Frage der

Schulebildung der sizilianischen Polyphonisten und in der Folgezeit führte ihn der Auftrag, für den neuen Grove (5. Auflage) den Artikel *Palermo* zu schreiben, immer wieder auf dieses Zentralthema seiner Forschungen. Aus bibliographischer Neigung hatte er einen Katalog der Kompositionen sizilianischer Musiker zusammengestellt und dabei auch eingehende archivalische Studien in den Senats- und Verwaltungsakten der Städte betrieben.

Aus dem umfangreichen Material der nicht veröffentlichten Aufzeichnungen und gedruckten Artikel ist ein Buch entstanden, das zur Erkenntnis der Musikgeschichte Siziliens einen wertvollen Beitrag liefert. Nach einem allgemeinen Überblick über Geschichte und Sprache Siziliens, die Gelehrten an den Universitäten und Akademien behandeln die Kapitel die Musik in den Adelshäusern, vornehmlich mit den Namen berühmter Lautenisten, und die Senatsmusiken. Die Abschnitte über die Musik in der Capella Palatina und in der Kathedrale bringen eine Fülle von Namen, deren Bedeutung oft lediglich in der Ausübung ihres Amtes zu finden ist. Die berühmteren Pietro Vinci und seine Schüler Antonio Il Verso, Paolo Caracciolo und Ricardo La Monana nehmen die folgenden Kapitel ein, die nach 4 Generationen eingeteilt werden, unter denen der Spanier Sebastiano Raval und der Sizilianer Vincenzo Gallo eine eingehende Behandlung erfahren. In einem Anhang bringt die Schrift eine ausführliche, bisher unveröffentlichte Schilderung des Wettstreits zwischen dem ehrgeizigen Raval und dem jungen Achille Falcone. Mit den überlieferten Bedingungen und den Beurteilungen der Arbeiten entwirft Tiby ein fesselndes Bild von dem Streit der beiden Komponisten, aus dem Raval als besiegter „Sieger“ hervorgeht. Bei der großen Zahl der in dem Buch genannten Musiker ist das Namensregister (S. 123-128, doppelspaltig) eine willkommene Beigabe. 4 Tafeln mit Abbildungen von Erstdrucken der Motetten von Pietro Vinci (Venedig 1558 und 1591), der Madrigale von Anselmo di Facio (Messina 1589) und des *primo libro . . . a due voci* von Antonio Il Verso (Palermo 1596) bereichern das Buch, das als ein posthumes Zeugnis für Ottavio Tiby gedacht seine umfassenden Forschungen auf diesem Gebiet erschöpfend zusammenfaßt. Georg Karstädt, Lübeck

GEORG RHAU: *Musikdrucke aus den Jahren 1538-1545 in praktischer Neuausgabe. Vol. V: Postrenum vespertini officii opus . . . Magnificat octo modorum seu tonorum numero XXV . . . 1544, hrsg. v. Paul BUNJES. Kassel und Saint Louis: Bärenreiter und Concordia Publishing House 1970. XX, 407 S.*

Die von Georg Rhau in den Jahren 1540 bis 1544 edierten fünf Sammlungen liturgischer Musik für den Vespertagesdienst gehören zu den wichtigsten deutschen Quellen geistlicher Vokalmusik aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Obwohl es sich dabei um eine in gewisser Weise didaktisch geordnete Materialaufbereitung handelt, der man sich in Schule, Haus und Kirche bedienen sollte, vermögen diese fünf Bücher doch auch einen guten Einblick in die kirchenmusikalische Praxis einer der wichtigsten frühprotestantischen Gottesdienstformen zu gewähren. Mit dem *Postrenum vespertini officii opus* liegen nunmehr vier dieser fünf Sammlungen im Rahmen der Veröffentlichungen der Rhau-Drucke vor. Von den 25 Magnificat-Kompositionen der Sammlung waren bisher nur fünf Stücke von Morales (in: Monumentos de la Musica española, XVII) und drei von Adam Rener (in: AfMw, II) in Neuausgaben zugänglich. (Das Magnificat III. toni von Pipelare erschien kürzlich in Corpus mensurabilis musicae, 34, I.) Die Ordnung des Magnificat-Korpus bei Rhau entspricht der allgemeinen Quellenpraxis der Zeit: Neben lose aneinandergereihten Stücken in den verschiedensten Tönen (von Jachet, Pieton, Fevin, Pipelare, Divitis, La Rue und Galliculus) finden sich zwei zyklische Zusammenstellungen von je acht Vertonungen (I.-VIII. toni), von denen die eine Gruppe ausschließlich von Adam Rener, die andere von mehreren Komponisten (Morales, Jachet, Richafort, Tugdual) stammt. Auch die Internationalität und Überkonfessionalität des Repertoires ist typisch für derartige Quellen. In einem Punkt allerdings weicht die Zusammenstellung von der in den eigentlichen Gebrauchsquellen der Zeit meist zu findenden Auswahl ab; hier ist der primär pädagogische Plan dieser vor allem für die „gemeinen Schulen“ gedachten Sammlung zu erkennen: das „angemessene Gleichgewicht“ (S. XIII) zwischen der Anzahl der Sätze in den verschiedenen Modi ist in anderen Quellen nur ganz selten bestimmend; im Gegen-

teil: der hier mit fünf Kompositionen vertretene IV. Modus und der viermal vertonte III. Modus (gegenüber nur je zwei Vertonungen im V. und VI. und je drei im I., II., VII. und VIII. Modus) spielen im Magnificat-Gesamtrepertoire der Zeit nur eine relativ untergeordnete Rolle. Das Fehlen der den Magnificat liturgisch beigeordneten Antiphonen in dem Rhau-Druck ist nichts Außergewöhnliches und bedarf daher auch keiner liturgischen oder editionsökonomischen Explikation, wie sie der Herausgeber versucht (S. XIII). Der Aufnahme der Verdelot-Vertonung des klassischen Bußpsalms *Domine ne in furore* und einer wohl dazugehörigen anonymen mehrstimmigen Vertonung der Antiphon *Domine, libera me* in die Sammlung (im Anschluß an die Magnificat-Sätze) liegt – wie auch der Herausgeber des Neudruckes vermutet – sicher ein persönlich-biographisches Motiv des Wittenberger Druckers zugrunde; betrachtete Georg Rhau diese Edition doch als eine Art „Schwanengesang“ seiner Lebensarbeit. Bestärkt wird man in dieser Vermutung, wenn man sich einmal die exzeptionelle musikalische Textauslegung gerade dieser Verdelot-Motette vor Augen führt, deren ungekünstelter, eindringlicher „Deklamationsstil“ der theologischen Intention der jungen protestantischen Kirche wie dem persönlichen, situationsgebundenen Ausdrucksbedürfnis Georg Rhaus sicher in gleicher Weise entsprach.

Die Ausgabe von Paul Bunjes macht, was den nach den „Richtlinien des Erbes deutscher Musik“ erstellten Notentext angeht, einen vorzüglichen Eindruck. Die Übertragung erfolgte offensichtlich mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und mit einer angebrachten Zurückhaltung hinsichtlich subjektiver Deutungen (z. B. was die Akzidentiensetzung betrifft). Auch die methodische Anlage des kritischen Apparates entspricht moderner wissenschaftlicher Editionstechnik. Der einzige, allerdings gravierende Einwand ergibt sich gegenüber den Konkordanzennachweisen, einem nicht unwesentlichen Abschnitt der Editionsarbeit, wenn man es, wie im vorliegenden Falle, mit einem weitverbreiteten, überwiegend aus anderen Quellen übernommenen Repertoire zu tun hat. Der Herausgeber schreibt (S. XIII), daß er sich auf die „Ermittlung und persönliche Überprüfung anderweitiger wichtiger Konkordanzten“ beschränkt habe. Es ist jedoch

leicht festzustellen, daß es sich dabei nicht um eine echte Auswahl, sondern um eine Zusammenstellung aller dem Herausgeber bekannter, wichtiger und unwichtiger Quellen handelt. Nun ist eine absolute Vollständigkeit in dieser Hinsicht ohnehin nicht zu erreichen; immerhin aber wäre es dem Herausgeber, der sein Vorwort im April 1967 schrieb, wohl noch möglich gewesen, bis zum Ende der Drucklegung (1970) von einer bereits 1966 erschienenen und lange vorher angekündigten großen bibliographischen Arbeit über das mehrstimmige Magnificat (W. Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966) Notiz zu nehmen und die Ergebnisse dieser Arbeit in seine Ausgabe mit einzubringen. So aber fehlen bedauerlicherweise für die meisten Magnificat des Rhau-Druckes in der Neuauflage eine ganze Reihe wichtiger Konkordanzangaben (z. T. sogar mit anderen Autorenzuschreibungen), während andere, weniger bedeutende Quellen (wie z. B. die Santini-Partiturtranskriptionen aus dem 19. Jahrhundert, verschiedentlich sogar mit ganz irrigen, von K. H. Illing übernommenen Datierungen) verzeichnet sind. Zu ergänzen wären u. a. bei den Morales-Magnificat jeweils ca. zehn Quellen, bei den Rener-Magnificat insgesamt vier Quellen, bei dem Magnificat III. toni von Fevin drei deutsche Handschriften und ein Druck, bei den Magnificat VIII. toni von Tugdual und Jachet je zwei Manuskripte. Für das Magnificat III. toni von Jachet gibt es zwei Konkordanz in italienischen Manuskripten und eine, mit der Zuschreibung an Carpentras, in einem französischen Druck von 1535, für das Magnificat V. toni von Richafort neben drei weiteren handschriftlichen Konkordanz eine Zuschreibung an Divitis aus dem Jahre 1534 (bei Attaingnant). Natürlich gibt es auch für die Psalmotette von Verdelot Konkordanz (in zwei deutschen und einer italienischen Handschrift; vgl. N. Böker-Heil, *Die Motetten von Philippe Verdelot*, Diss. Frankfurt a. M. 1967).

Verständlich, daß diese unvollständige Quellenerfassung keinerlei Interpretation der Quellenverhältnisse zuließe; wenigstens der Ansatz zu einer Quellenbeurteilung und einer Repertoirefiliation sollte aber heute in keiner modernen wissenschaftlichen Edition mehr fehlen. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

*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.)*

Bekanntlich verdrängen nach der Mitte des 16. Jahrhunderts Lieder italienischen Stils die sogenannte altdeutsche Liedkunst. Das Interesse an diesem Prozeß hat sich bisher auf die neuen Lied- und Satztypen gerichtet, die er hervorgebracht hat. Caspari stellt die Gegenfrage, welche Lieder und Prinzipien der alten Kunst den Stilwandel überleben. Seine Studie ist zweiteilig: der erste Teil weist die materiale Tradition auf, der zweite ihren historischen Kontext.

Der Versuch, die Wirkung einer Kunst über ihren engeren Geltungsbereich hinaus festzustellen, setzt eine deutliche Beschreibung ihres Wesens, ihrer Techniken und ihres Zwecks voraus. Casparis Studien leiden darunter, daß ihre einleitenden Abschnitte einmal zu allgemein sind – der Absatz über die Geschichte des Diskantierens und die kurze Analyse einer Motette von Machaut führen eher am Thema vorbei als darauf zu – und zum andern einer scheinbar naheliegenden, aber fragwürdigen Interpretation des älteren Liedsatzes anhängen: sie unterschätzen seine Kunsthaftigkeit. Was ihn in der letzten Phase seiner Geschichte auszeichnet, ist nicht die Nähe zum Improvisatorischen, sondern im Gegenteil eher ein Mißverhältnis von kleinem Format zur aufwendigen polyphonen Ausstattung. Dem widersprechen die zeitgenössischen Äußerungen über den „schlichten“ Liedsatz nicht (vgl. meine Interpretation: *Die Lieder Ludwig Senfls*, 1969, S. 144 ff.). Wenn man nach 1565, wie Caspari feststellt, Momente hervorkehrt, die dem Improvisatorischen eigen sind, parallele Quinten, Oktaven und Dezimen, das solistische Intonieren sowie ostinate Rufe, so scheint mir dies eher auf einen Wandel als auf die Kontinuität des Liedstils zu deuten; denn in der älteren Kunst ist dergleichen peripher. Auch die Beobachtung, der jüngere Satz neige zur „Homophonie“, sei einfach und deklamiere oft syllabisch, zeigt, daß man den alten Kunstprinzipien den Rücken kehrt. Nur in wenigen Arbeiten, von Lasso und Meiland beispielsweise, scheint die alte

Praxis weiterzuleben, den Liedsatz jeweils mit den hohen Künsten der Zeit auszustatten. Sie sind deshalb nicht unbedingt die „fortschrittlichsten“, wie Caspari meint, sondern unter diesem Aspekt traditionsgebundener als die einfachen.

Die Detailuntersuchungen sind wertvoll, weil sie, meist in Tabellen, feststellen, welche älteren Texte und Weisen in den jüngeren Drucken weiter verwendet worden sind. Ob alle Elemente, die Caspari verfolgt, den älteren Stil gegenüber dem jüngeren kennzeichnen, sei dahingestellt. Zweihebige Kurzzeilen (Viersilber) charakterisieren zwar die Hofweisenlyrik, aber bestimmt nur im Vergleich zum Kunstlied des 15. Jahrhunderts; ob sie sich darin auch von jüngeren Liedtypen unterscheidet, müßte erst geklärt werden (Casparis Ergebnis spricht dagegen). Naheliegender wäre es wohl gewesen, die Tradition der Kurzzeilenstrophe zu verfolgen, weil sie ein prägnanteres Merkmal des älteren Liedes zu sein scheint als die genannte Versform (vgl. Petzsch, DVs 33). Da wir über die Inhalte der älteren Lieder noch wenig wissen, ist auch ihre Tradition gegenwärtig nicht recht festzustellen. Ich zweifle daran, daß sie sich allein durch den Aufweis stereotyper Verse charakterisieren lassen. Wenigstens einige davon sind kunstvoller und gedankenreicher, als daß dies möglich wäre.

Im zweiten Teil seiner Untersuchungen versucht Caspari, das „Wirken der Tradition des Tenorliedes“, gemeint ist der sozial- und geistesgeschichtliche Hintergrund, darzustellen. Einsichtig ist, was er zur Tradition der Institutionen, der Schulen und Kapellen, sowie der Drucktechnik vorbringt. Problematisch ist es indessen, die kurze Tradition des Tenorliedes direkt mit Vorstellungen und Prinzipien zu verknüpfen, die lange vor und nach ihm wirksam sind: mit dem patriarchalischen Prinzip, mit der hierarchischen Verfassung der dies- und jenseitigen Welt usw. Wäre der Wirkungszusammenhang zwischen dem Tenorliedsatz und der ständischen Gliederung der Gesellschaft so eng, wie Caspari glaubt, so hätte die soziale Verfassung das Kunstprinzip nicht überleben dürfen. Wilhelm Seidel, Heidelberg

BARBARA SCHWENDOWIUS: *Die solistische Gambenmusik in Frankreich von*

*1650 bis 1740. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. (VI), 242 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LIX.)*

Erstmals wird hier eine ausführliche Darstellung der solistischen Gambenmusik in Frankreich zwischen 1650 und 1740 gegeben. Sie stellt für jeden, der sich damit auseinandersetzen will, eine Bereicherung dar. Dieser Beitrag ist umso wertvoller, als die Gambe in der französischen Kammermusik in dieser Zeitspanne eine wichtige Rolle spielt und hier die bekanntesten Virtuosen dieses Instruments wie Marin Marais und Antoine Forqueray gewirkt haben. Die wichtigsten Komponisten, die die Musik maßgebend geprägt haben, werden jedoch aus der großen Anzahl der angeführten Namen nicht genügend hervorgehoben.

Nach einer kurzen Beschreibung der Instrumentenfamilie und ihrer Besonderheiten in Frankreich wird die in der Entwicklung zur solistischen Gambenmusik vorausgehende Ensemble-Musik besprochen. Bereits hier kristallisieren sich solistisch geführte Stimmen heraus (Diskant und Baß), die dann – dies gilt vor allem für den Baß – die Führung in der Sololiteratur übernehmen.

In der solistischen Gambenmusik – mit und ohne Begleitung des Basso continuo – kommen die folgenden Kompositionsarten zur Anwendung: Einstimmigkeit und scheinbare Zweistimmigkeit mit diminuierendem Charakter, einfache Melodie und mehrstimmige Satzweise. Die Autorin zitiert für jede dieser Möglichkeiten zahlreiche Theoretiker und gibt im Anschluß daran ausführliche Beispiele. Auch spieltechnische Fragen werden erörtert. Ein eigenes Kapitel ist der Ornamentik gewidmet. Diese Ausführungen werden in verdienstvoller Weise als Anhang tabellarisch zusammengefaßt: Art des Ornaments, Quelle, Zeichen und jeweilige Benennung.

Ein umfangreiches Quellenverzeichnis beschließt die Arbeit. Hier wäre jedoch auch eine Standortangabe der verwendeten Drucke, soweit es sich um solche aus der Zeit handelt, wünschenswert gewesen. Der Ansicht, daß in den *Couplets de folies* von Marin Marais „die Diskant-Melodie des Folia-Modells . . . nicht aufgenommen wird, der Baß allein maßgebend ist“ (S. 79), vermag ich nicht zuzustimmen, liegen doch gerade hier in der Oberstimme die von ihr zitierten

Variationsmöglichkeiten Christopher Simpsons vor (S. 56 und S. 106). Unverständlich bleibt die große Anzahl der Druckfehler. Als Beispiel sei Seite 1 herausgegriffen, wo Ferrabosco Ferrabosca heißt, Simpson 1696 statt 1669 gestorben ist und Unklarheit über den Vornamen von Cooke herrscht, denn sowohl bei Riemann (Musiklexikon, Mainz 1959) als auch bei Ernst Hermann Meyer (*Die Kammermusik Alt-Englands*, Leipzig 1958) heißt er Henry und nicht Tobias. Der Interessierte wird sich dadurch jedoch mit Recht nicht von der Beschäftigung mit dieser nützlichen und umfangreichen Material verarbeitenden Publikation abhalten lassen. Veronika Gutmann, Wien

WALTER WIORA: *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich: Mösele Verlag 1971. 195 S., zahlreiche Notenbeispiele.

In seiner *Methodik der Musikwissenschaft* (in: Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, München und Wien o. J., S. 124 f.) sagt Walter Wiora: „Schon an einer einzigen Polonäse von Chopin kann einem aufgehen, was eine Polonäse ist, schon an einem einzigen Stück im '7/8'-Takt die Struktur dieser Taktart, schon an einem repräsentativen Beispiel die Idee ‚Absoluter Musik‘. Die Grundphänomene kontemplativ zu hören und zu beschreiben, darin besteht, in einem unverwaschenen Sinn des Wortes, die ‚Phänomenologie der Musik‘“. Wie solche Formulierung verstanden werden sollte und wie daraus abzuleitende Aufgaben praktisch zu lösen seien, dafür liefert der Verfasser mit dem vorliegenden Buch ein Modell: In dem Band werden nicht Namen und Daten, Fundorte und Quellenbeschreibungen, Zitate und Analysen gehortet – eine solche Lied-Monographie erforderte ein gutes Dutzend dickleibiger Bände –, sondern die wesentlichen, typusprägenden Erscheinungen der Gattung Lied ergriffen. Wiora betont schon im Untertitel, daß es sich beim Lied um eine „musikalische“ Gattung handle. „Lied“ bedeutet Ineinanderverwobensein von Sprache und Musik, wobei das eine wie das andere Phänomen spezifische Eigenschaften in den neuen Komplex einbringt – und zugleich spezifische Merkmale aufgibt. Daraus folgt:

„Liest man ein Lied wie ein literarisches Gedicht, anstatt es sich gesungen vorzustellen, so macht man sich ein nicht nur unvollständiges, sondern schiefes Bild von ihm“ (S. 24). Es besteht Grund, dies anzumerken, – im Hinblick auf zahlreiche Liedtext-Editionen und -Untersuchungen.

Der Text des Buches gliedert sich in etwa zwei gleich starke Teile: (I) Die Gattung Lied, systematisch betrachtet, (II) Zur Gattungsgeschichte des deutschen Liedes. Jeder dieser Teile enthält fünf Kapitel.

Kapitel I/1 grenzt „die vielen Lieder“ von „dem Lied“ ab. Musikalische Analyse und ästhetische Betrachtung, letztere durch mehrere Zitate belegt, führen zu dem Ergebnis: Das Strophenlied sei zwar nicht „das eigentliche Lied“, jedoch seit dem Altertum konstantes Grundmodell der Gattung. „Solange die Gliederung des Textes in Strophen und Verse mindestens durchschimmert, kann die Komposition als Lied im vollen Sinn des Wortes gelten . . . Das Strophenlied ist musikalisch nicht ‚das Lied‘, aber es steht im Zentrum der Gattung. Es ist als Bezugszentrum für die Einheit der Gattung Lied konstitutiv“ (S. 18). Dem einfachen Strophenlied als „Grundform des Liedes“ ist Kapitel I/2 zugeordnet. Als Beweis für die „seit Urzeiten“ (wie Robert Musil im Anschluß an E. M. von Hornbostel sagt, S. 42) ziemlich unverändert bestehende Konstanz des Strophenliedes beruft sich Wiora auf das aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert uns überkommene *Seikiloslied*, auf Hymnen der frühchristlichen Kirche, und er verfolgt die Entwicklung bis zum politischen Massengesang, zum Chorwesen und zum Schlager unserer Tage. In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, wie die Literarisierung, die schriftliche Fixierung mündlich tradiert Melodien auf die vordergründige Gestalt dieser Melodien und ihre Verbreitung in gedruckten Gesangbüchern Einfluß genommen hat, wie dadurch mehr und mehr Strophenvarianten und Ornamente beseitigt und „regel“-mäßige Gebilde geschaffen worden sein mögen? So daß letztlich die primäre Melodiecharakteristik vom Notator verwischt und dafür die Eigenheit des Notators zur neuen Charakteristik erhoben wurde.

Musikalische Erweiterungsformen behandelt der Verfasser in Kapitel I/3. Darunter werden verstanden: (a) Dehnung und Berei-

cherung der Strophe, Gestaltung der Mehrstimmigkeit zum polyphonen Stimmgewebe, (b) überstrophische Durchkomposition, die sich auf die Folge der Strophen, auf das Gedicht als Ganzes erstreckt, (c) Verbindung mehrerer Lieder oder Liedfragmente. Dem Wechselspiel zwischen Identität und Variation, zwischen festen und variablen Teilbereichen einer Liedgestalt, hat Wiora seit seiner Freiburger Dissertation von 1937, *Die Variantenbildung im Volkslied. Ein Beitrag zur systematischen Musikwissenschaft* (Teildruck in Jb. f. Vldf. 7, 1941, S. 128 bis 195) besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Und sicher ist nur von dieser Warte der Volksliedforschung her der Komplex des „Kunstliedes“ – wir begeben uns damit in Kapitel I/4: „Die Einschränkung des Allgemeinbegriffs auf Kernbereiche. *Le lied*“ – voll zu verstehen. „*Le lied*“, „*the lied*“ (das deutsche Wort wurde nicht umsonst in fremde Sprachen übernommen): damit ist ein Wertbegriff verbunden, vorzüglich an Franz Schuberts Schaffen orientiert. Hervorgehoben sei da der Hinweis Wioras auf die Problematik des konzertanten Liedvortrages. Während Haydn, Mozart und Beethoven Lieder wie Arien, auf die „Gurgeln“ berühmter, damit imponieren wollender Sänger zugeschnitten, geschrieben hätten, sei Schuberts lyrische Poesie dem intimen häuslich-geselligen Kreis zugeordnet.

Zu „*Grenzen und Umkreis der Gattung*“ und „*Lied im übertragenen Sinn*“ stößt Kapitel I/5 vor. Inwiefern das „*rein literarische Lied*“, „*Das Lied ohne Worte*“, „*Gesänge und Gedichte für . . .*“ dem eigentlichen Lied verwandt seien, welche Vor- und Mischformen sich im Laufe der Musikgeschichte eingestellt hätten, wird an typischen Merkmalen und Beispielen erläutert.

An den Anfang des Kapitels II/1 stellt Wiora die Nachricht von jener Heldenliedersammlung, die – nach Einharts Zeugnis – Karl der Große anlegen ließ. Daß Ludwig der Fromme diese Sammlung zu zerstören befohlen hätte, dafür fehlen allerdings Beweise. (Wilhelm Niemeyer stellt in MGG 4, Sp. 1818 richtig: „*Die landläufige Meinung, daß Ludwig der Fromme diese Sammlung seines Vaters vernichtet habe, ist eine Fabel des 19. Jahrhunderts; sie beruht auf einer falschen Übersetzung in dessen Lebensbeschreibung Thegans von Trier . . .*“). Wie dem auch sei; die Sammlung ist verloren.

Die frühesten literarischen Belege deutscher Lieder stammen aus dem 9. Jahrhundert, und es sind geistliche Lieder.

Abweichend von üblichen Periodenschemata, gliedert Wiora die Entwicklung des Liedsings in sechs Stadien, die „*nicht als reines Nacheinander*“ hochkultureller Leistungen, sondern miteinander verzahnt und eingebettet in breite Mittel- und Grundschichten vorstellbar sind: „*die ersten 350 Jahre von etwa 800 bis etwa 1150; die Herrschaft des einstimmigen Strophenliedes im Zeitalter des Minnesangs bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts; das Stadium der kontrapunktischen Ausgestaltung (von Oswald von Wolkenstein bis Hans Leo Haßler); die Periode des einfachen Strophenliedes für eine Singstimme und akkordische Begleitung (von Heinrich Albert bis Friedrich Reichardt mit einer Unterbrechung um 1700, die ‚liederlose Zeit‘); die Blütezeit überstrophischer Kompositionen und des Liederzyklus von Schubert bis Wolf; das zwanzigste Jahrhundert mit seinem eigentümlichen Gegeneinander von Bewahrung, Erneuerung und strikter Abwendung vom Lied*“ (S. 81). Obgleich da stilistische mit zeitlichen Kriterien vermischt werden, erscheint Wioras Gliederung plausibel, sie sollte künftigen Forschungen als Richtschnur dienen. Wenn in der historischen Darstellung einige Übergangsphasen mit nur wenigen Sätzen abgetan werden (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts; 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts), so liegt dies zweifellos an der gegenwärtigen Forschungssituation. Im Hinblick auf das als zentrale Liedlandschaft gewürdigte Österreich („*Österreich, wo der mehrstimmige deutsche Liedsatz von Schubert bis Wolf seine höchste Blüte erfahren hat, war auch in jenen Anfängen die zentrale Landschaft*“, S. 89), könnten als dortige Hugo Wolf-Nachfolger (S. 103) einerseits Joseph Marx, andererseits Martin Plüddemann mit beachtlichen Schulen genannt werden.

Die nachfolgenden Kapitel greifen Spezialthemen heraus: II/2 *Das kunstlose Kunstlied von Albert bis Reichardt*, II/3 *Die Anknüpfung an Volkstraditionen in der romantischen Liedkomposition*, II/4 *Die überstrophische Gestaltung bei Franz Schubert*, II/5 *Die Integrität der Gattung Lied bei Hugo Wolf*.

Das vorliegende Buch ist aus einer Reihe von Vorträgen und Lehrveranstaltungen her-

vorgegangen, die Wiora an den Universitäten Kiel und Saarbrücken sowie an der Columbia University in New York gehalten hat. Trotzdem kommt beim Leser nie das Gefühl auf, eine Aneinanderreihung einzelner Aufsätze vor sich zu haben; nahtlos gehen die Kapitel ineinander über. Mit dem Wiora eigenen Geschick, die Dinge präzise, klar und anschaulich darzustellen, sinnvoll zu gliedern, dabei durch eingeschobene Fragesätze den Studierenden ständig zur Reflexion mahnend, führt der Verfasser in sein Thema umfassend und tief ein. – Zudem: Wer von uns Jüngeren mag oder darf sich heute noch Zeit lassen, eine Schrift in Stil und Sprache so ausreifen zu lassen . . . ?

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br./Mainz

JENS ROHWER: *Die harmonischen Grundlagen der Musik*. Basel-Paris-London: Bärenreiter Verlag 1970. 246 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Bd. XIX.)

Dreizehn Jahre nach ihrer Entstehung ist die Dissertation von Jens Rohwer zum Druck befördert worden, – ein Umstand, an dem sich die Bedeutung, die der Autor seiner Arbeit beimißt, erkennen läßt. Der Titel *Die harmonischen Grundlagen der Musik* – zum Glück wurde von einer „*Kritik der harmonischen Urteilskraft*“ abgesehen (S. 7) – ist anspruchsvoller als der ursprüngliche, der nur „*Der Sonanzfaktor im Ton-system*“ lautete. Rohwer gebiert eine Theorie der Intervalle, er sucht nach Kriterien für „*Tonbezugseinheiten*“, nach dem, was ihren „*Zusammenstimmigkeits- oder Konflikt- und Widerspruchs-Aspekt*“ ausmacht (S. 42). Und er findet, daß für die Bildung von „*Tonbezugseinheiten*“ mit „*Gestalt- und Ausdrucksreichtum*“, kurz für die Bildung von „*Sonanzen*“, drei Faktoren entscheidend sind: 1. die Tonigkeit (die erlebte Ähnlichkeit von Tönen im Oktavabstand), 2. die Quintbeziehung und 3. das Verhältnis der großen Terz. Damit lassen sich alle wichtigen – auch sehr entfernte – Tonverwandtschaften interpretieren. Um z. B. die Beziehung zwischen *c* und *dis* zu erklären, bedarf es der Quinte *c-g* und der beiden großen Terzen *g-h* und *h-dis*. Rohwer glaubt, daß sich das von ihm aufgestellte „*dominant-mediantische*“ System am besten an dur-moll-tonaler Musik exemplifizieren läßt, daß es dieser sogar gerechter wird als die in Harmonielehren übliche

Reduktion von Tonverwandtschaften auf Quintverhältnisse. Scheinbar hat er Recht, denn mediantische Beziehungen spielen schon bei Beethoven eine große Rolle. Er übersieht aber, daß die Vorrangstellung, die die Quinte an die Terzen abtrat, der erste Schritt zur Auflösung der Dur-Moll-Tonalität war, da damit Erweiterungen des Ton-systems bis hin zur Atonalität möglich wurden.

Aber Rohwer zielt ja auch nicht auf eine Harmonielehre im traditionellen Sinn, sondern er glaubt einen „*Versuch zur wissenschaftlichen Schlichtung von Streitfragen der Theorie der modernen Musik*“ geleistet zu haben (S. 7). Nicht daß er gegen dodekaphone Musik polemisierte – auch diese vermag „*zu großartigen Geistesgestalten zu führen*“ (S. 143) –, vielmehr schafft ihm solche Musik Unbehagen; sie ist ihm suspekt. Und nichts vermag an seinem Glauben zu rütteln, daß der Sonanzfaktor „*eines Tages wieder da sein und fruchtbar werden wird, . . . aber so als sei nie etwas anderes als sonanzlogisches Musikdenken und -fühlen möglich gewesen*“ (S. 143). „*In neuer Form natürlich*“ (S. 143) wird es wirksam werden. Und um dieser neuen Form halber muß Rohwer neben der Quint- die Terzverwandtschaft herausstellen, die den Rahmen der dur-moll-tonalen Musik – obwohl sie auch deren Ingredienz ist – zu sprengen vermag.

Wer, um einen Ausdruck des Autors zu gebrauchen, den „*Durchstieg*“ oder „*Durchstoß*“ durch die Schrift von Rohwer wagt, sollte mit einer Bewertung vorsichtig sein. Denn es handelt sich um die Arbeit eines Komponisten, die – welchen Grad an Allgemeinverbindlichkeit er ihr auch immer beimißt – zunächst einmal ein Rechenschaftsbericht der eigenen kompositorischen Verfahren ist. Und es scheint, daß an deren Früchten Würdigung und Kritik der theoretischen Darstellung auszurichten sind. Die Grenzen einer Buchbesprechung wären damit aber überschritten.

Helga de la Motte-Haber, Hamburg

DATTILAM. *A Compendium of Ancient Indian Music. Introduction, Translation and Commentary* by E. Wiersma-te NIJENHUIS. (Diss. Utrecht 1970.) Leiden: Brill 1970. 477 S. (*Orientalia Rheno-Traiectina*. Band 12.)

Wo immer ein tieferes Verständnis für die traditionelle Musik Indiens angestrebt wird, ist die Berücksichtigung der Musikpraxis und der Musiktheorie gleichermaßen erforderlich. Hierbei kann die Beobachtung der Musikpraxis nur von ihrem gegenwärtigen Erscheinungsbild – einschließlich der seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf Tonträgern festgehaltenen Klängaufnahmen – ausgehen. Unter günstigen Bedingungen läßt sich aus der Gegenwart auch auf frühere Musizierpraktiken schließen, doch reichen solche Schlüsse nur so weit zurück, wie die Traditionen lückenlos überschaubar sind. Indessen sind noch heute Lehren und Anschauungen aus vergangenen Jahrhunderten in der Theorie und der Praxis wirksam, und mehrere der alten Termini werden nach wie vor gebraucht. Um Lehren und Termini in vollem Umfange zu erklären, zudem ihre möglichen Umdeutungen im Laufe der Geschichte zu ermitteln, beginnt ihre Betrachtung zweckmäßig bei den ältesten vorhandenen Werken zur Musiktheorie, als deren wichtigste das Nāṭyaśāstra eines „Bharata“ genannten Autors – wohl aus den ersten Jahrhunderten nach Christus – erscheint.

In die Reihe der älteren Musiklehrwerke – bis zum Saṃgītaratnākara des Śārṅgadeva (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) – gehört auch das „Dattilam“ genannte Kompendium, dem der Name seines Autors Dattila als Titel dient. Den Text des Dattilam hatte K. Sāmbaśiva Sāstri aufgrund eines von ihm entdeckten Manuskripts im Jahre 1930 in Trivandrum/Kerala als Druck herausgebracht. Diesen Text hat Frau Wiersma-te Nijenhuis in ihrer hier vorliegenden Dissertation in Umschrift wiedergegeben, ihn ins Englische übersetzt und ihm einen umfangreichen Kommentar beigelegt – ein Unternehmen, für das man der Autorin in hohem Maße dankbar sein muß. Bezüglich des Kommentars (S. 62-425), der etwa achtmal soviel Raum einnimmt wie der Text samt Übersetzung (S. 16-62) bemerkt Frau te Nijenhuis mit Recht, daß indische Musikgelehrte, die Sanskrit ohne Schwierigkeit lesen können, viel mehr an der Interpretation der Texte als an reinen Übersetzungen interessiert sind, und daß den Musikwissenschaftlern im Westen, meist der Sanskrit-Sprache nicht mächtig, die Übersetzungen der Musiktraktate ohne Erklärung der grundlegenden Ter-

minologie unverständlich bleiben. Die Bemerkung trifft in erhöhtem Maße für das Dattilam zu, da der Text – ohne Kommentar eines indischen Musikgelehrten – den größten Teil der Musiktheorie in gedrängter Kürze darbietet. Gerade dieser Text wird für Frau te Nijenhuis zum Anlaß für ausgedehnte Studien zur Terminologie der indischen Musik, die sie anhand anderer Schriften älterer indischer Theoretiker und mit Berücksichtigung der Publikationen europäischer und indischer Forscher der jüngsten Zeit betreibt.

Das Dattilam, das den Musikkapiteln des Nāṭyaśāstra (Kap. 28-36) zeitlich und inhaltlich nahesteht, umfaßt zu Anfang Ausführungen zur Lehre von den *śruti* (Mikrointervallen), den Tönen und dem alten Tonsystem mit seinen Grundreihen (*grāma*) und den abgeleiteten Reihen (*murchanā*), ferner eine Beschreibung der 18 *jāti*, deren jede wohl als Muster oder Skelett für eine Melodie-Gattung diente. Eine Besprechung der Melodieentwicklung mit Hilfe bestimmter Tongruppen (*varṇa*) und der Ornamentierung von Melodien (*alamkāra*) schließt sich an. Hierauf folgt eine Darstellung der (alten) musikalischen Metren und ihrer Ausführung durch Handklatschen und Handzeichen. Weiter entwickelt werden die Lehren zur Metrik im Zusammenhang mit den musikalischen Formen und ihrer Ausführungspraxis, denen der letzte Teil des Kompendiums gewidmet ist.

Ein klares Bild von den im letzten Teil beschriebenen Formen zu gewinnen ist mehr als schwierig. Dattila äußert sich nur zur Art und Stellung der Formglieder – die ihrerseits mit bestimmten Metren oder auch Texten verbunden sind – sowie hin und wieder zu deren Haupt- und Schlußtönen. Über Ausformung und Ausführung der Melodien schweigt Dattila, und Notierungen von Melodien teilt er erst nicht mit. Der Kommentar von Frau te Nijenhuis, der viele Stellen aus anderen musiktheoretischen Schriften zitiert, trägt zwar zur Erklärung mancher Begriffe bei, doch kann sich der Leser auch mit dieser Hilfe nurmehr eine schemenhafte Vorstellung von den ehemals klingenden Darbietungen bilden. Diese fehlen eben, und ein Blick auf die moderne Praxis sowohl im Norden als im Süden Indiens zeigt nur, daß sie im Bereich der Formbildung von der Tradition weitgehend abgerückt ist.

Anders in den ersten Teilen des Kompendiums, besonders bei den Erörterungen der Śruti-Mikrotöne, der (alten) Tonsysteme sowie des Aufbaues und der Vorführung der musikalischen Metren. Diese Lehren sind im Rahmen der Musiktheorie anscheinend ununterbrochen weitergegeben worden, so daß sie noch heute – wenn auch mit gewissen Einschränkungen – verständlich erscheinen. Auch hier hat Frau te Nijenhuis zu jedem vorkommenden Terminus eine Reihe von Textstellen zusammengetragen und sie nach Möglichkeit so geordnet, daß der ganze Umfang des Begriffs und der durch ihn bezeichneten Sache, ferner die etwa im Laufe der Geschichte aufgetretenen Wandlungen in der Begriffsbestimmung und im Sachbereich erkennbar werden. So z. B. behandeln die unter dem Stichwort *svara* – ursprünglich „Intervall“, später auch „Ton“ bedeutend – verzeichneten Textstellen (S. 95-102) den Sitz der Töne im menschlichen Körper, ihre Beziehungen zu den einzelnen Göttern, zu kosmischen Konstellationen, zu bestimmten Tieren, zu Farben und Gemütsstimmungen (*rasa*), während der Terminus *grāma* (S. 103 bis 117) Gelegenheit gibt, die Entwicklung der Grundskalen von den Anfängen im Veda-Gesang bis in unsere Zeit hinein zu verfolgen sowie zu den Interpretationen und Rekonstruktionsversuchen moderner Autoren kritisch Stellung zu nehmen.

In der Regel bieten die Artikel viel mehr als zum Verständnis der Termini im Sinne Dattilas nötig wäre, abgesehen davon, daß der Theoretiker manches Wort im Text selbst erklärt. Als Hilfe für die Lektüre des Dattilam erscheint der Kommentar daher zu lang; denn Ausblicke auf die indische Musik der Gegenwart, auf die europäische Musik u. a. m. vermitteln dem Leser kaum deutlichere Vorstellungen von jener Musik und Musiktheorie, die Dattila behandelt. Umgekehrt liegt der Wert der Artikel jedoch darin, daß sie, vom Dattilam ausgehend, ein möglichst umfassendes Verständnis für Begriff und Sache anstreben. Auf diese Weise weitet sich der Kommentar zu einem fast selbständigen Kompendium indischer Musikterminologie, den man mit Hilfe des Registers auch für die Lektüre anderer musiktheoretischer Schriften Indiens benutzen kann.

Von hierher betrachtet seien dem Rezensenten einige Anmerkungen erlaubt. Unter dem Stichwort „*vīṇā*“ (S. 73-88), ursprüng-

lich wohl ein Generalterminus für Saiteninstrumente, wird bei einem Hinweis auf die persische Langhalslaute *tanbūr*, arabisch *ṭunbūr* vermerkt, daß diese „most probably originated from the ancient Sumerian long necked lute called *pantur* (changed into *ṭanbūr* by means of metathesis) . . .“ (S. 82). Als Belege werden Stellen aus Curt Sachs, *History of Musical Instruments*, ders.: *Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, sowie Joanny Grosset, Art. *Inde* in *Encyclopedie Lavignac* angegeben, doch findet sich dort nirgendwo ein Verweis auf ein sumerisches Wort *pantur*. Selbst mit der Annahme, die Langhalslaute stamme aus dem alten Sumer, wird man vorsichtig sein müssen (vgl. W. Stauder, *Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer*, in: *Handbuch der Orientalistik*, hrsg. v. B. Spuler, Ergänzungsband IV, „Orientalische Musik“, Leiden 1970, S. 194-197). Ferner wäre Curt Sachs' These von der Ableitung des Wortes *vīṇā* aus ägyptisch *bn-t* über *voinī* (vgl. C. Sachs, *Die altägyptischen Namen der Harfe*, in: *Festschrift für H. Kretschmar*, 1918, S. 127) zu korrigieren, da *vīṇā* als Bezeichnung für Saiteninstrumente lange vor der Existenz des Koptischen in Indien gebräuchlich war.

Die modernen Systeme in Süd- und Nordindien berechnen die Tondistanzen nicht mehr nach Śruti, sondern gehen vom Halbton als Grundintervall aus. Dementsprechend müßte man die Spalte „*Number of quarter tones*“ in der Tafel S. 124 abändern – falls sie sich nicht erübrigt.

Im Zusammenhang mit den Termini *tāla* (S. 331 f.), *laghu* (S. 223), *druta* und *anudruta* (S. 337) sowie *jāti* (S. 339 f.) wäre wohl ein Blick auf die heutige Musikpraxis Südindiens von Vorteil. Dort benutzt man die *druta*- und *anudruta*-Zeitwerte sowie die Teilung der *laghu* in 3, 4, 5, 7 und 9 Zählzeiten im System der 35 *cūlādi*- oder *jāti-tāla*. Außerdem wird hier das Klatschen in die Hände und mit der Hand auf den Schenkel zur Markierung „klingender“ Schläge nach wie vor geübt. Dies steht Dattilas Beschreibung näher als das in Nordindien gepflegte Anzeigen des *Tāla* mit der linken Hand auf der Trommel.

Aber dies sind Kleinigkeiten, gemessen an der großen Leistung einer glatt lesbaren Übersetzung des oft lückenhaften Sanskrit-Textes ins Englische und der Zusammen-

stellung eines so umfangreichen Kommentars. Fast ist man geneigt zu wünschen, daß Frau te Nijenhuis sich nun ein Werk eines der „großen“ indischen Theoretiker zur Übersetzung vornehmen möchte, oder vielleicht einmal die indische Terminologie lexikalisch behandelt.

Josef Kuckertz, Köln

*HANS-PETER REINECKE: Cents – Frequenz – Periode. Umrechnungstabellen für musikalische Akustik und Musikethnologie. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 101 S. (In deutscher und englischer Sprache.) (Veröffentlichung des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, ohne Bandzählung.)*

Der Verfasser gibt eingangs einen kurzen Abriss zur Geschichte der Intervallberechnung und vergleicht dann die drei Größen: Frequenz, Periode und absolute Cents in ihren mathematischen Relationen miteinander; die relativen Cents erhält man durch einfache Subtraktion absoluter Centswerte. Es ist zu hoffen, daß die Tabellen selbst, die mit einem Telefunken-Rechner TR4 erstellt wurden, frei von Druckfehlern sind, wie z. B. einer auf Seite 13 zu finden ist, wonach die Quarte 4:3 einen relativen Centswert von 489,045 aufweist, während der richtige Wert 498,045 Cents lauten muß.

Das Buch ist in erster Linie als Hilfsmittel bei der Arbeit mit elektronischen Zählgeräten für eine schnelle und hinreichend genaue Bestimmung der drei oben genannten Größen gedacht. Zwischenwerte aus den drei Tabellen ermöglichen eine gewisse Interpolation untereinander.

Tabelle 1 (Frequenz-Periode-Cents) legt als Definitionsbereich die Frequenzweite des in der musikalischen Akustik benötigten Umfangs von  $1 < \nu < 20.000$  [Hz] zugrunde. Die Skala in Hertz ist dreistellig, ab 1000 Hertz vierstellig, ab 10.000 Hertz fünfstellig, jeweils mit Einer-Fortschreibung in der dritten Stelle. Die Skala in Millisekunden ist durchweg vierstellig. Die Skala in Cents hat zwei Dezimalstellen, ab 10 Hertz ist sie ganzzahlig.

Tabelle 2 (Periode-Frequenz-Cents) entspricht genau dem Definitionsbereich von Tabelle 1, d. h.  $1000 > T > 0,05$ . Die Skala in Millisekunden ist dreistellig, wieder mit

Einer-Fortschreibung in der dritten Stelle. Die Skala in Hertz ist fünfstellig, ab 0,101 msec vierstellig. Die Skala in Cents ist fünfstellig, ab 3,11 msec vierstellig, ab 100 msec sechsstellig, ab 562 msec fünfstellig, ab 944 msec vierstellig und ab 995 msec dreistellig.

Tabelle 3 (Cents-Frequenz-Periode) überschreitet den Definitionsbereich der beiden vorhergehenden Tabellen erheblich:  $0 < Cabs < 18.000$ . Die Skala in Cents schreitet um jeweils 5 Cents fort. Die Skala in Hertz ist vierstellig, ab 2000 Cents dreistellig, ab 3990 Cents vierstellig, ab 6000 Cents dreistellig, ab 7975 Cents vierstellig, ab 10.000 Cents dreistellig, ab 11.960 Cents vierstellig, ab 15.950 Cents fünfstellig. Die Skala in Millisekunden ist wechselweise drei- und vierstellig.

Es sei auch die Besprechung dieses Buches erwähnt, die von Hermann Reichardt in der Zeitschrift „Das Musikinstrument“, Frankfurt am Main 1971, Seite 378, erschienen ist.

\*

Dem Rezensenten möchte die Publikation von Reinecke Veranlassung sein, darauf hinzuweisen, daß immer noch ein Tabellenwerk speziell für exakte Untersuchungen alter Tonsysteme fehlt, das folgende Tafeln enthalten sollte:

1) Primzahl-Faktoren aller Zahlen von 1 bis 100.000. Solche Tabellen sind enthalten in:

a) J. Peters, A. Lodge, J. E. Ternouth, E. Gifford, *Factor Table giving the Complete Decomposition of all Numbers less than 100.000*, Cambridge 2/1963.

b) Derrick Norman Lehmer, *Factor Tables for the first ten million*, Washington 1909.

2) Centswerte aller Primzahlen von 1 bis 99.991.

3) Centswerte gewisser häufig gebrauchter Potenzen der Primzahlen 2 bis 107.

4) Centswerte der Wurzeln der Zahlen 2 bis 100.

ad 2) bis 4): Die Genauigkeit der Centswerte soll bis zur achten Dezimalstelle gewährleistet sein. Solche Tabellen sind in Vorbereitung von Ing. Hermann Reichardt, Berlin.

5) Ausführliche Tabelle über wichtige Tonbestimmungen mit Angaben der relati-

ven Saitenlänge (als Quotient, als Dezimalbruch und als Cents chordae) und der relativen Frequenz (als Quotient, als Dezimalbruch und als Cents).

Solche Tabellen sind in der Literatur vereinzelt vorhanden, z. B. in:

a) Hugo Riemann, *Handbuch der Akustik*, Leipzig 1914.

b) Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich 1950.

c) Heinrich Husmann, *Fünf- und Siebenstellige Centstafeln*, Leiden 1951.

d) J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament*, East Lansing 1961.

e) Ll. S. Lloyd and Hugh Boyle, *Intervals, Scales and Temperaments*, London 1963.

f) Riemann *Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967.

6) Tabelle der Partialtonreihe aller Partialtöne von 1 bis etwa 128.

Eine solche Tabelle, vom Rezensenten in Vorbereitung, erscheint wichtig für die Untersuchung altgriechischer Tonsysteme.

Ferner sollte der Tafel eine exakte Definition der Cents und der Cents chordae vorangestellt werden, wie sie der Rezensent in seinem *Beitrag zur Musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Die Musikforschung, Kassel 1968, S. 482 ff. und in seinem anlässlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses, Bonn 1970, gehaltenen Referates *Die Orgelstimmung Gottfried Silbermanns* gegeben hat (eine Kurzfassung dieses Referates erschien in der Instrumentenbau-Zeitschrift, Siegburg 1970, Seite 544; in extenso erschien es in den Heften 8 bis 10 der ISO-Informationen, Lauffen/Neckar 1972/73 sowie in Acta Organologica, Band 7, Berlin 1973).

Helmut K. H. Lange, Braunsbach am Kocher

EDWARD J. HOPKINS und EDWARD F. RIMBAULT: *The Organ, its History and Construction*. (Unchanged reprint of the third edition, London 1877.) With preface and corrections by W. L. SUMNER. *Hilversum: Frits Knuf* 1965. (32), 160, 636 S. (*Bibliotheca organologica*. IV.)

Im photomechanischen Nachdruck ist, fast ein Jahrhundert nach Erscheinen der letzten Originalausgabe, ein Standardwerk

der Orgelbauliteratur wieder allgemein zugänglich geworden, das jedenfalls in Deutschland nicht nach Verdienst bekannt zu sein scheint, um so eher also einen (wenn auch, durch Schuld des Rezensenten, recht verspäteten) Hinweis rechtfertigen dürfte.

Der erste, separat paginierte Teil, *The history of the organ* aus der Feder E. F. Rimbaults, erweist sich, wie angesichts seines Entstehungsdatums kaum anders zu erwarten, für die Zeit nach 1400 im wesentlichen als eine (bis in das beginnende 19. Jahrhundert reichende) Geschichte des englischen Orgelbaus. Als Sammlung von Quellentexten im originalen Wortlaut wird er durch neuere Arbeiten – W. L. Sumners *The Organ* (zuletzt 1962 erschienen) und *The British Organ* von C. Clutton und A. Niland (1963) – nicht ersetzt, vielmehr stehen diese in einem Ergänzungsverhältnis zu ihm. Gegenstand des von E. J. Hopkins verfaßten, um vieles umfangreicheren zweiten Teils *A comprehensive treatise on the structure & capabilities of the organ* ist die britische Orgel des mittleren 19. Jahrhunderts, einer Zeit des Übergangs vom traditionellen Instrument mit Klaviaturbeginn bei G<sub>1</sub> oder F<sub>1</sub> und kaum ausgebildetem Pedal zu einem wesentlich gewandelten Typ mit den im übrigen Europa etablierten C-Klavaturen und selbständigem Pedalwerk. Die sehr detaillierte, durch Skizzen unterstützte Darstellung erschließt die ausgeprägte Eigenart dieses Orgeltyps und vermittelt die Kenntnis von außerhalb des Orgelbaus englischer Prägung nicht oder kaum anzutreffenden Einrichtungen wie den *combination pedals* – aus rein mechanischen Elementen konstruierten Registrierhilfen von der Art der festen Kombination – samt ihrem Vorläufer, dem *shifting movement* (S. 88-90), oder dem *sforzando coupler*, einem durch Pedal betätigten Mechanismus zur momentanen Verstärkung des Schwellwerks durch Ankoppeln des Hauptwerks (S. 56), Zeugnis des in vielfältigen Versuchen sich äußernden Bemühens der Zeit um eine in dynamischer Hinsicht flexible Orgel. Über den Bereich des Zeitgenössischen hinaus finden sich, auf die Sachrubriken des Textes verteilt, mancherlei einer noch unmittelbaren und im Verhältnis zu heutigen Möglichkeiten ungleich breiteren Materialkenntnis zu verdankende Angaben zur älteren Praxis, beispielsweise (S. 275 bis 277) Mixturzusammensetzungen führender

Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Wertvoll ist auch die Erklärung der jahrhundertalten, zu Hopkins' Zeit noch in vollem Umfang gebräuchlichen englischen Tonbuchstabenfolge (*tablature*) mit ihrer von der G-Stufe ausgehenden, auf das  $\Gamma$ ut (*gamut G*) des mittelalterlichen Systems zurückzuführenden Oktaveinteilung (S. 121 ff.).

Von besonderem Interesse und eine wahre Fundgrube namentlich für denjenigen, der den Orgelbauleistungen des 19. Jahrhunderts vorurteilsfrei gegenübersteht, aber nicht nur für ihn, ist eine fast 300 Seiten umfassende, in *Foreign Organs* (S. 331-456) und *British Organs* (S. 457-618) eingeteilte Sammlung von Dispositionen, die teils – dies zum Ausgleich einer etwas herablassend anmutenden Bemerkung im Abschnitt *Corrections* des Neudrucks – auf unmittelbarer Aufzeichnung am Instrument beruhen (vgl. etwa, S. 423 im Zusammenhang der Gabler-Orgel von Weingarten, „... at the time of our visit“; ähnlich S. 349 „... when we last saw them“) und im ganzen von einer Sorgfalt zeugen, die manchem einschlägigen Unternehmen unserer Tage nur zu wünschen wäre. Unter den *foreign organs* finden sich solche aus Deutschland, Österreich, den Niederlanden, Belgien, Frankreich, Italien, Spanien, den USA und den überseeischen Gebieten des damaligen britischen Empire – vorwiegend bedeutendere, Stadtkirchen und Konzertgebäuden zugeordnete Werke, die eben dieser in verschiedener Hinsicht gefährdenden Situation wegen großenteils nicht mehr vorhanden, geschweige denn unverändert erhalten sind, deren literarischer Überlieferung daher besonderer Wert zukommt. Als Beispiel unerwarteter Funde wäre etwa die – nach bisherigem Stand der Kenntnisse sonst nicht überlieferte – Disposition der dreimanualigen Stumm-Orgel von St. Kastor zu Koblenz zu nennen oder diejenige der von J. A. Silbermann für den Straßburger Temple neuf geschaffenen im letzten Bauzustand vor der Zerstörung im Jahre 1871 (S. 358 bzw. 360 f.). S. 440 ff. ist Cavallé-Colls Entwurf eines Monumentalwerks für den Petersdom wiedergegeben; die Klaviatrumfänge von E. F. Walckers Frankfurter Paulskirchenorgel, in einer Publikation neuester Zeit (P. Williams, *The European Organ*, London 1966, S. 94) Gegenstand ebenso unnötiger wie – bei dem prononciert modernen Werk eines fortschrittlich gesinnten Or-

gelbauers – verfehlteter Konjekturen („C-c'-c'“, *25 and 49 notes?*“), wurden 1877 (S. 363) korrekt mitgeteilt.

Der Herausgeber des Neudrucks hat sich darauf beschränkt, im Anschluß an sein *Preface to the reprint edition* einige Detailkorrekturen zusammenzustellen. Anlaß zur Kritik bietet bei diesem so überaus begrüßenswerten Verlagsunternehmen lediglich das gegenüber dem originalen reduzierte Format, das angesichts einer an sich schon kleinen Type der Vorlage die Lektüre eines Textes, den genau zu lesen sich lohnt, nicht eben erleichtert. Jürgen Eppelsheim, München

LYNDESAY G. LANGWILL und CANON NOEL BOSTON: *Church and Chamber Barrel-Organs. Their Origin, Makers, Music and Location. A Chapter in English Church Music. Second Edition, revised and enlarged. Edinburgh: Lyndesay G. Langwill 1970. XI, 125 S., 33 Taf.*

Canon Noel Boston gebührt das Verdienst, zum ersten Mal die in der Geschichte der mechanischen Musikinstrumente einzigartige Sondertradition der Barrel-Organ in der englischen Kirchenmusik untersucht zu haben. Sein Plan, die langjährigen Studien in einer Monographie zusammenzufassen, wurde nach Bostons Tod durch Lyndesay G. Langwill, der bereits seit 1965 an den Arbeiten mitbeteiligt war, zu Ende geführt. Die Veröffentlichung liegt nunmehr, drei Jahre nach ihrem Erscheinen, in erweiterter Neuauflage vor.

Die kurzen Kapitel I und III, noch von Boston verfaßt, skizzieren den geschichtlichen Hintergrund jener erstaunlich verbreiteten Verwendung von Barrel-Organs im Gottesdienst kleinerer Kirchen besonders während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Puritanische Tendenzen hatten vor 1660 zur Zerstörung vieler Orgeln geführt. In der nachfolgenden Restauration wurde es gebräuchlich, zum Gesang der metrischen Psalmen jeweils verfügbare Streich- oder Blasinstrumente hinzuzuziehen. Als diese „*Church orchestras*“ zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Widerspruch mit liturgischen Reformbestrebungen garieten, die der Orgel den Vorzug gaben, es zugleich aber vielerorts an einer Orgel ebenso mangelte wie an geeigneten Spielern, erschien die Barrel-Organ, die seit dem 18. Jahrhundert als Haus-

instrument und Zier- oder Repräsentationsgegenstand beliebt war, als „*an able substitute*“ der kostspieligeren „*Finger Organ*“, und drang in beträchtlichem Maße in die gottesdienstliche Praxis ein.

Das zumeist kleine Instrument, dessen Konstruktion Arthur Ord-Hume in Kapitel II beschreibt, hatte Labialregister, deren Tonvorrat auf das begrenzte Repertoire zugeschnitten war. Mit Hilfe einer Handkurbel wurden das Gebläse betätigt und die Stiftwalze gedreht, die 10-15 Musikstücke speichern konnte. In der Regel standen mehrere Walzen zur Auswahl.

Als recht schwierig erweisen sich die Versuche, das Repertoire zu erfassen, da man sich vorwiegend auf überlieferte „*tune-lists*“ stützen muß. Von den nicht weniger als 500 Barrel-Organen, die Boston und Langwill für die Zeit von 1700-1879 in englischen Kirchen nachweisen, sind die meisten entweder seit langem vernichtet oder lediglich fragmentarisch, z. T. umgebaut, erhalten; in spielbarem Zustand befinden sich ungefähr 80 Werke. Da sich die „*tune-lists*“ der gängigen doch keineswegs eindeutigen Kurznamen bedienen (z. B. „*Norwich*“, für sieben völlig verschiedene Melodien verwendet), versagt in vielen Fällen das Bemühen um eine genaue Identifizierung der Stücke. Ferner ist kaum bündig zu entscheiden, ob die weltlichen Stücke, mit denen das Repertoire der Church Barrel-Organen zuweilen durchsetzt ist, als Voluntary dienen, oder ob das – nicht selten transportable – Instrument auch außerhalb der Kirche Verwendung fand.

Diese Schwierigkeiten lassen verständlich erscheinen, warum die Veröffentlichung betont darauf abzielt, die Fülle des zusammengetragenen Materials übersichtlich auszubreiten und zugänglich zu machen: drei Viertel des Buches sind in Form umfangreicher Verzeichnisse einer reinen Bestandsaufnahme jener Tradition gewidmet, wobei auch die Chamber Barrel-Organen einbezogen werden. Die Listen, die mit zahlreichen Detailangaben ausgestattet sind, erfassen 1. (in einer zwar disparaten, aber wohl zweckdienlichen Gegenüberstellung) die „*sacred tunes*“ aller in Kirchen sowie im privaten oder öffentlichen Besitz nachgewiesenen Barrel-Organen und die „*tunes on secular organs*“, also das Repertoire der „*non-church instruments*“, 2. über 120 Erbauer bzw. Hersteller-

firmen, 3. die englischen Kirchen sowie die in- und ausländischen Sammlungen, für die Barrel-Organen bezeugt sind, und in den Anhängen, 4. wichtige Quellensammlungen der „*sacred tunes*“, 5. die „*tune-lists*“ von fünfzehn ausgewählten Barrel-Organen. Angefügt ist schließlich noch ein Katalog von Belegen für das Instrumentarium der „*Church orchestras*“.

Der Band ist, nicht zuletzt als Nachschlagewerk, orgelgeschichtlich wertvoll und beleuchtet zugleich einen Teilbereich der englischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

*HEIDE NIXDORFF: Zur Typologie und Geschichte der Rahmentrommeln. Kritische Betrachtung zur traditionellen Instrumententerminologie. Berlin: Verlag von Dietrich Reimer (1971). 286 S., 5 Abb., 11 Taf. (Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde. NF. Beiheft 7.)*

Die Verfasserin hat sich die Aufgabe gestellt, die im v. Hornbostel-Sachs'schen Klassifikationssystem bezüglich der Rahmentrommel bestehenden Mängel zu beseitigen und die Frage nach Entstehung und Ausbreitung des Instruments neu zu überprüfen. Zu diesem Zwecke untersucht sie eine große Zahl (622 Stück) meist außereuropäischer Rahmentrommeln aus Museen und sonstigen Sammlungen. Um zu exakt vergleichbaren Ergebnissen zu kommen, werden die Eigenschaften aller Instrumente nach einem genauen, sehr ins Einzelne gehenden Schema festgelegt. Ausgangspunkt bilden die sich funktionell-musikalisch unterscheidenden Trommelteile, also Klangkörper, Ausstattungsteile und Tonerreger, die wieder jeweils nach Form, Maßen, Material, Konstruktion und Verzierung gegliedert werden. Der Vergleich der analytischen Ergebnisse und ein neues Durchdenken der Probleme führt die Verfasserin zu einer gegenüber v. Hornbostel-Sachs anderen Gliederung der Rahmentrommelgruppe. Sie will jedoch nicht deren Systematik umwerfen, sondern nur gewisse Korrekturen anbringen.

Einmal möchte Heide Nixdorff die Definition der Rahmentrommel geändert wissen. Bei v. Hornbostel-Sachs wird sie nicht nach einem einheitlichen Kriterium gebildet, da neben der Aufrißform auch die Proportion eine Rolle spielt („*Die Höhe des Körpers*

ist höchstens gleich dem Fellradius'), während die im System benachbarten Röhren- und Kesseltrommeln allein nach der Form festgelegt werden. Sie macht deshalb Vorschläge zu einer Neu-Definition des Rahmentrommelbegriffs wobei sie von der Aufrißform allein ausgeht. Die Bezeichnung „Rahmentrommel“ als Gesamtbezeichnung für eine bestimmte Klasse im System soll aufgegeben und durch mehrere nebeneinanderstehende Begriffe (Konus-, Doppelkonus-, Zylinder-, Reifen-, Schalenrahmen-, Kalotten- und Kastentrommel) ersetzt werden. Dadurch soll das Rahmentrommelmaterial besser in das Gesamtsystem der Membranophone eingeordnet werden können. – Zweifellos wird durch die Aufspaltung des Einheitsbegriffs Rahmentrommel in verschiedene Formtypen und das Verzichten auf das Proportionskriterium eine größere Einheitlichkeit im System gegenüber v. Hornbostel-Sachs erzielt, es fragt sich nur, ob diese verschiedenen Typen der Rahmentrommel jetzt besser von der Röhrentrommel unterschieden werden können. Muß letztlich nicht doch das Proportionskriterium in irgendeiner Weise herangezogen werden? Es erscheinen zwar viele Glieder der Gruppe, aber eine bessere Abgrenzung gegenüber der Röhrentrommel scheint damit kaum erreicht zu sein. Die Verfasserin bleibt allerdings nur bei den Vorschlägen zu einer Aufgliederung der Rahmentrommel nach der Aufrißform. In ihrer eigenen Arbeit geht sie noch von dem v. Hornbostel-Sachs'schen Begriff der Rahmentrommel aus, systematisiert jedoch die Instrumente in anderer Weise. Während in der bisherigen Systematik die Gruppe nach äußeren Kennzeichen untergegliedert wird (Rahmentrommel mit Stiel und ohne Stiel, weitere Untergliederung nach der Zahl der Felle), wählt Heide Nixdorff als Leitkriterium für ihre Klassifikation die Handhabungsvorrichtung, da sie eine „unabhängige Funktion“ hat und „keine Wirkung auf den membranophonen Klangcharakter der Trommel“ ausübt. Auf diese Weise ergibt sich eine Gruppierung in Griffinstrumente, in solche, die an der Zarge gehalten werden, weiter in die, welche einen Ständer benötigen und endlich in Instrumente, für die eine Umhängevorrichtung erforderlich ist. Eine weitere Untergliederung wird nach der speziellen Form der Handhabungsvorrichtung durchgeführt z. B.

Henkel, Stiel, Speiche. Gemäß dieser Ordnung werden alle zur Diskussion stehenden Rahmentrommeln im einzelnen genau beschrieben und Gebrauch sowie Verbreitung derselben dargelegt. Glücklicherweise hat die Verfasserin nicht den Versuch unternommen, das vom Ende des 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammende ethnologische Material allein von diesem Material her auch geschichtlich zu deuten, wie es früher oft geschah. Auf die Geschichte der Rahmentrommel wird nur dann eingegangen, wenn für den betreffenden Typ auch gesicherte historische Fakten vorliegen (Grabungsfunde, bildliche und schriftliche Quellen). Zur Vervollständigung der Methodik wäre es zweckmäßig gewesen, wenn die Verfasserin auch die Frage geprüft hätte, wie weit akustische Kriterien zur Klassifikation der Rahmentrommel herangezogen werden können. Es liegen bereits eine beachtliche Zahl von physikalischen Untersuchungen von Membranophonen vor, so daß zumindest auf gewisse Grundfragen hätte eingegangen werden können.

Um die Frage nach einem historisch-genetischen Zusammenhang der Rahmentrommeln zu beantworten, wird das zusammengestellte Material einer weiteren Prüfung unterworfen, nämlich der, in welcher Art und Weise die Schallerzeugung stattfindet (= freigestaltbares Kriterium) und zwar unabhängig von dem jeweiligen Material oder einer speziellen Spieltechnik. Auf Grund dieser Kriterien stellt die Verfasserin 3 Gruppen von Rahmentrommeln mit maximal gleichgebildeten Kriterien zusammen und zwar die zweifelligen Formen, die einfelligen runden oder eckigen Zylinder- oder Kastenformen und endlich die Konus- und Schalenformen. Wenn möglicherweise für die Instrumente innerhalb einer dieser Gruppen ein gewisser Zusammenhang zu bestehen scheint, so muß die Frage nach einem historisch-genetischen Zusammenhang aller Rahmentrommeln, den Sachs als bewiesen ansieht, trotzdem weiterhin offen bleiben.

Den Schluß des Buches bildet ein Katalog aller untersuchten Trommeln, in dem tabellarisch Aufbewahrungsort, Herkunft, Form, Maße, Material, Konstruktion, Ausstattung und Verzierung zusammengestellt werden. Die Methode dieser Arbeit, in der erstmals ein umfangreiches Rahmentrommel-Material mit größter Präzision untersucht

wurde, dürfte für weitere instrumentenkundliche Forschungen manche Anregungen bringen. Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

*KURT SMOLLE: Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod. Bonn: Beethovenhaus – München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. 157 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. V.)*

Themen, die bisher mehr am Rande der Beethovenforschung zu liegen schienen, sind durch die andere Aufgabenstellung der in den letzten zwei Jahrzehnten angelaufenen und in Erscheinung begriffenen Beethoven-Publikationsreihen oder durch das Jubiläumsjahr 1970 so bearbeitungsreif geworden bzw. in den Mittelpunkt gerückt, daß sie Anlaß zu parallelen unabhängigen Untersuchungen gaben. Neben der fleißigen Darstellung von den *Wohnstätten Ludwig van Beethovens seit 1792 bis zu seinem Tod* durch Kurt Smolle sind zur gleichen Zeit von Rudolf Klein die *Beethovenstätten in Österreich* behandelt worden (Verlag Elisabeth Lafite Wien <1970>). Die hier in erster Linie zu besprechende Veröffentlichung des 1959 verstorbenen österreichischen Ministerialrates Kurt Smolle ist von dem Leiter des Bonner Beethovenarchivs Joseph Schmidt-Görg mit einem „Vorwort“ und einem „Register zum Textteil“ ergänzt und redaktionell bearbeitet worden. Die Benutzung dieser Studie wird durch eine chronologische und eine lokale tabellarische Gesamtübersicht der Beethovenschen Wohnungen und durch einen Bildteil erleichtert. Wie bereits die unterschiedlichen Titelformulierungen deutlich werden lassen, liegt bei Smolle das Schwergewicht auf den Wohnungen Beethovens, während die Besuche bei seinen Lehrern, anderen Komponisten und ihm nahestehenden Fürsten sowie die Konzertsstätten nur gelegentlich gestreift werden. Aber gerade diese letzteren Gesichtspunkte hielt Klein für wichtig und wesentlich, der sich jedoch lediglich auf Beethovens Aufenthalte im (jetzigen) Österreich bezieht, dadurch aber keine sonderlich bedeutungsvolle Einschränkung erfährt. Während sich Smolles Ausführungen durch zurückhaltende und vorsichtige Auswertung der gesammelten Materialien und Quellenbelege über Beet-

hovens Wohnungen auszeichnen, bietet Klein eine ausgewogenere und souveränere Heranziehung der wissenschaftlichen und lokalen Literatur. Im Großen und Ganzen stimmen meistens die beiden Autoren mit ihren Feststellungen und Festlegungen der Wohnungen, ferner der Säle, fürstlichen Häuser und Theater, in denen öffentliche Aufführungen Beethovenscher Werke zu Lebzeiten des Komponisten stattfanden, überein. Daß in Einzelheiten gelegentliche Abweichungen vorliegen, überrascht denjenigen, der die Schwierigkeiten dieses Themenkomplexes kennt, keineswegs. Z. B. läßt Smolle Beethoven erst 1793 oder zeitigstens Ende 1792 vom Dachstübchen in das Erdgeschoß des Hauses Alsergrund 45 (jetzt Alserstr. 30) ziehen, Klein dagegen legt den Umzug mit seiner Bemerkung „kurz darauf“ nicht näher fest. Nach Smolle ist zusätzlich Beethoven von 1794 bis spätestens Mai 1795 in den 1. Stock des gleichen Hauses gewechselt. Weitere Abweichungen liegen gerade für Beethovens frühe Wiener Jahre vor, für die sich Dokumente und andere Hinweise nur schlecht beibringen lassen. Bei Smolle sind außerdem die Veränderungen hinsichtlich der Besitzer, Straßennamen und Hausnummern ausführlich festgehalten. Da Wohnungen und Konzertaufführungen Beethovens für künftige Untersuchungen nicht ohne Belang sein werden, ist die Veröffentlichung der Studien Smolles durch das Beethoven-Archiv zu begrüßen. Insgesamt darf empfohlen werden, in einschlägigen Fällen beide Publikationen, die von Smolle und von Klein, heranzuziehen, weil dadurch zweifelhafte und unsichere Wohnungszuschreibungen leichter und schneller erfaßt bzw. erkannt werden können.

Hubert Unverricht, Mainz

*LORNA KAY LUTZ: Friedrich Wilhelm Franke. Seine Bedeutung in der Kirchenmusik. Köln: Arno Volk-Verlag 1970. 202, 1 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 91.)*

Eine Biographie über einen Kirchenmusiker zusammenzutragen, der im kirchenmusikalischen Flachland wirkte und dessen Kompositionen vergessen sind, weil sie nie über lokale Bedeutung hinausdrangen, ist eine undankbare Aufgabe, die noch undankbarer wird, wenn die Bedeutung des Mannes

in der Kirchenmusik ins Zentrum gerückt werden soll. Auf den Umkreis um Köln bezogen, ist jedoch so gering und unwesentlich das Wirken von Friedrich Wilhelm Franke (1862-1932) nicht gewesen.

Mit großem Fleiß hat die Autorin in ihrer Dissertation zunächst Dokumente zusammengetragen, die Frankes Herkunft, sein Studium an der Berliner Hochschule und bei Philipp Spitta sowie sein Wirken als Kirchenmusiker und Konzertorganist erhellen. Dabei wird deutlich, wie sehr Franke bemüht war, seine Eindrücke aus der Studienzeit mit Aufführungen unter Joachim usw. in seinem Wirkungskreis zu aktivieren; wie sehr er bereits damals den Kontakt zum außerkirchlichen Bereich als Organist bei den Niederrheinischen Musikfesten und in den Kölner Gürzenich-Konzerten suchte und fand. In der Tat ist hier eine wesentliche Bedeutung Frankes zu sehen, auch wenn die Autorin die Bedeutung Frankes anders akzentuiert. Sie sieht die Bedeutung vor allem in Frankes Bemühen, zwischen romantisierender Restauration und aufklärerischem Eifer gegen alles Alte zu vermitteln. Dazu kann sie eine Reihe geschickter Zitate aus Frankes Schriften beibringen.

Für den Gemeindegesang betrachtete Franke Bachs Chorale und die entsprechenden Melodiefassungen als Grundlage, Werke von Praetorius und Kantaten Bachs galten als Ausschmückung des Gottesdienstes. Auch auf dem Gebiet der liturgischen Reformen hat Franke sich im Kölner Raum versucht. Über Frankes Unterricht als Orgel- und Theorielehrer sind ebenfalls Berichte zusammengestellt und im Zusammenhang mit seinen Ideen und seinem künstlerischen Wirken gewürdigt. Die Analysen zu Frankes Werken sind durchweg konventionell. Angesichts der Tatsache, daß Frankes Bearbeitungen von Orgelwerken Bachs und Handels sowie von Oratorien Handels kaum mehr greifbar sind und zeitgenössische Konzertkritiken hauptsächlich das Hinzufügen von Diskantstimmen betonen, muß das Kapitel „Aufführungspraxis“ etwas mager ausfallen. Beim abschließenden Werkverzeichnis wäre ein Vermerk über den derzeitigen Standort der Kompositionen oder über den Verlust sinnvoll gewesen. Ein Register, das die zahlreichen Verbindungen zu anderen Musikern hätte aufschlüsseln können, fehlt leider.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

*BERNHARD DOPHEIDE: Fritz Busch. Sein Leben und Wirken in Deutschland mit einem Ausblick auf die Zeit der Emigration. Tutzing: Schneider 1970. 223 S. (Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte. Heft. 7.)*

Über Fritz Busch ist die Forschung gut unterrichtet. Seine Erinnerungen *Aus dem Leben eines Musikers*, Zürich 1949, bei aller Offenherzigkeit und Anschaulichkeit anekdotisch nicht überwürzt, sachlich und diskret geschrieben, und erst recht das posthume Buch *Der Dirigent*, Zürich 1961, boten eine gute Grundlage, die wohl stark zu erweitern, aber kaum zu berichtigen war, für diese, von vielen aus- und inländischen Stellen, besonders vom Brüder-Busch-Archiv in Dahlbruch getörderte Arbeit. Gewiß mußte auf die zwei erwähnten Bücher oft zurückgegriffen werden, aber die zur Verfügung stehenden über 1000 Briefe, aus denen Busch so gut wie nichts zitiert, brachten ein fast unübersehbares Material, wenn auch nur die Privatbriefe an seinen Lehrer und späteren Schwager Dr. Otto Grüters (Sohn des Bonner Musikdirektors Hugo Grüters) und die an den Sohn Hans Peter (geb. 1914) privaten Charakter tragen. Die in den Erinnerungen mehr gestreiften Briefe Buschs dienstlicher Natur erfahren einen erheblichen Zuwachs, noch wichtiger die mehr oder weniger emtlichen Schreiben an ihn; dann bezeichnende Pressestimmen, vor allem eine mit Umsicht und Sachkenntnis kritisch ausgewählte und gewertete Darstellung seiner Tätigkeit als Opern- und Konzertleiter und als Pianist. Da diese Liste, dem Titel entsprechend nur die Zeit bis 1933 umfaßt, könnte es zweifelhaft erscheinen, ob er z. B. von Schönberg nur die *Lichtspielszene*, dazu noch in einem Sonderkonzert 1929, von Egk und v. Webern nichts gebracht hat. Dankenswert ist die Mitteilung von sieben R. Strauss-Briefen (141 ff.). Er führte die *Ägyptische Helena* und das *Intermezzo* des Komponisten als erster auf, ebenso Busonis *Doktor Faust*, Hindemiths *Cardillac*, Puccinis *Turandot* (für Deutschland) und K. Weills *Protagonist*. In diesem Zusammenhang wäre die Wiedergabe von Buschs Urteilen über Pfitzner, Reger und Strauss (vgl. das Register der Erinnerungen) nützlich gewesen. Das Werk Dopheides, keineswegs ein Anhängsel zu Buschs Schriften, dem -- leider! -- ein Namensverzeichnis

nach dem Muster der Erinnerungen des Meisters fehlt, ist als selbständiger Beitrag zur Musikgeschichte der Zeitspanne 1910 bis 1933 anzusehen. Sein Wert als exaktes und umfassendes Documatarium und nicht nur als dieses, begründet seine Einreihung in die Serie des Westfälischen Musikarchivs, das, fachgemäß geleitet, vielseitig gefördert, im Besitz von über 600 Karteikarten, bisher, außer den Nottebohmbriefen (vgl. Mf.) seit 1968 veröffentlichte: Bd. 2: Th. Pröpper, *100 Jahre Kirchenmusik in Balve*; Bd. 3 und 4: Rud. Schröder, *Musik in St. Reinoldi in Dortmund*, bzw. *Das Konservatorium*; Bd. 5: H. Schnoor, *Kreis Wiedenbrück, Musik und Theater* (musikgeschichtlich wichtig); Bd. 6: Festschrift Felix Oberborbeck. Reinhold Sietz, Köln

*NORMAN KAY: Shostakovich. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1971. 80 S. (Oxford Studies of Composer. 8.)*

Was der Autor auf 80 Seiten über Dimitri Schostakowitsch komprimiert, ist - erfreulicherweise - keine „Kurzbiografie mit Werkverzeichnis“, sondern der Versuch einer Exegese, einer werkimmanenten Deutung mit vielen guten Gedanken. Die allbekannten biografischen Details (etwa die Verurteilung der Oper *Die Lady Macbeth von Mcensk* 1936 und weitere Maßregelungen um 1948) werden nicht entwickelt, sondern vorausgesetzt und zum Ausgangspunkt von Interpretationen genommen: Interpretationen der kulturpolitischen Situation und ihrer Auswirkung auf das Schaffen des Komponisten.

Die hier entstehende Spannung zwischen „his personal introversion“ und „the need for external social optimism“ (S. 8) wird zum Schlüsselgedanken der Untersuchung, die über den Bereich musikologischer Interpretation hinaus auf psychologische Problemstellungen in Kategorien Carl Gustav Jungs ausgedehnt wird. Wie schon andere Autoren beschäftigt Norman Kay die Frage, aus welchen Gründen eigentlich gerade die Oper *Lady Macbeth* zum Zielpunkt parteiamtlicher Angriffe wurde, obwohl sie doch, weniger dissonant und komplex als andere voraufgehende Werke, geraume Zeit als Erfolgsstück präsentiert wurde. Seine These: die im Libretto zum Ausdruck kommende „Entlastung“ der weiblichen Heldin wider-

sprach patriarchalischen Zielsetzungen der damaligen Sowjetgesellschaft. „At a time when the survival of the state was felt to be in danger, and a huge, essentially masculine effort was demanded, the attitude of tender understanding, feminine-inspired, was anathema to the authorities“ (S. 26 f.).

Auf jene Werke, in denen die Spannung zwischen privaten Zielsetzungen und „öffentlichen“ Erfordernissen zu entscheidenden künstlerischen Lösungen führe, will Norman Kay seine Untersuchung beschränkt wissen; verschiedene frühere Werke wie die Zweite und Dritte Sinfonie bleiben außerhalb des Gesichtskreises. Die Werke nach der *Lady Macbeth* bilden den Schwerpunkt der Analysen; hierbei ist den kammermusikalischen Werken, die in der Betrachtung sonst mitunter hinter den Sinfonien zurücktreten, besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Für die „Dichotomie“, zu deutsch vielleicht „Zweigeisigkeit“, zwischen öffentlicher und privater Äußerung des Komponisten werden Werke wie die Siebte Sinfonie einerseits und das Klavierquintett op. 57 andererseits als Beispiel genannt (S. 39). Das XII. Streichquartett „offers one of the possible lifelines to contemporary music - a basis for communication in which the individual can pursue his own subjective path the upper partials of his music, if you like - and yet remain in touch with the root unisons and simple consonances of the ordinary listener“ (S. 77 f.).

Norman Kays ihrerseits nicht unsubjektive, oftmals spekulative Studie scheint mir ergiebig in ihren bündig und deutlich formulierten, hellsichtigen Beobachtungen zu Strukturen der Werke von Schostakowitsch: im Sinne ästhetischer Funktionen wie auch im technischen Sinne kompositorischer Bauformen. So werden die „3 Phantastischen Tänze“ ebenso wie die Erste Sinfonie als theatralische Stücke mit dramaturgischen Ideen ihrer Zeit, zum Theater Meyerholds in Verbindung gebracht (S. 10 ff.); unkonventionelle Formbauprinzipien, z. B. ein „overlapping effect“ (S. 34), werden allenthalben als auffällig registriert.

Vielleicht würden sie in den Betrachtungen des Autors eine noch entscheidendere Rolle spielen, wenn er die Tatsache berücksichtigt, daß in den früheren Werken von Schostakowitsch die völlige Negation herkömmlicher Formbaumodelle den wich-

tigsten Vorwärtsschritt seines Komponierens ausmacht (im Gegensatz zu der vorausgehenden Avantgardistengeneration um Skrjabin, die an den klassisch-romantischen Bauformen stärker festhielt als sonst noch jemand in Europa). Auch die Erste, vor allem die Zweite und Dritte Sinfonie sind Zeugnisse einer radikalen Emanzipation, die in dieser Studie nicht zur Geltung kommt.

Das Reguläre und Konservative bei Schostakowitsch scheint mir übertrieben, wenn Norman Kay die *24 Präludien* als „*basically diatonic*“ bezeichnet, abgesehen von einigen Momenten harmonischer „Ambiguität“ (S. 10). Denn die Feststellung diatonischer Funktionen besagt wenig ohne die Beobachtung, in welchem Konnex diese „herkömmlichen“ Tonartflächen stehen: in herkömmlichen, tonalen oder in einem bewußt „verschalteten“, bi- oder polytonalen Zusammenhang. Diese letztere Möglichkeit ist gerade in den *24 Präludien* ausgeprägt.

Wo das Verhältnis von Schostakowitsch zur Dodekaphonie berührt wird (und dies geschieht nur kurz am Schluß im Zusammenhang mit dem XII. Streichquartett, S. 63 ff., obschon zumindest ein Klangbeispiel aus dem V. Quartett, S. 47, diese Erörterung nahelegte), unterliegt der Begriff Dodekaphonie einer merkwürdigen Verengung. „*Shostakovich is much more interested in the motivic possibilities of his material . . . than he is ordering that material by intervallogic*“ (S. 71), dies mag zur Not noch richtig sein ebenso wie die Feststellung, daß Schostakowitsch in dieser Hinsicht Hindemith näher stehe als Schönberg (S. 77). Aber was besagen all solche pauschalen Feststellungen zur Interpretation eines Stückes eben wie des XII. Streichquartetts, bei dem eine Zwölftonfolge ganz eindeutig als Initialmotiv in Erscheinung tritt (was übrigens auch für das XIII. Streichquartett wieder gilt)? „*Although twelve semitones are incorporated in this initial gambit, their use is in no way parallel to serialism*“ (S. 63/66) ist noch keine Erklärung dieses Sachverhaltes; dann wäre es eben Aufgabe des Analysators, zu verfolgen, auf welche andere Weise das Initialmotiv zum weiteren Geschehen in Beziehung steht.

Niemand will und wird in Schostakowitsch einen Imitator Schönbergs oder Weberns reklamieren. Daß der Grundgedanke der Zwölftonmusik jedoch auf seine harmo-

nischen Konstruktionen nicht ohne Einfluß blieb – sei es in der Negation dieses Ordnungsprinzips, sei es aber andererseits auch im atonalen Konnex, in dem seine neotonalen Bildungen zueinander stehen –, dies läßt sich an früheren wie an späteren Werken nachweisen. Ein „dialektisches Spannungsverhältnis“ mag die Relation des Komponisten zur Zwölftonmusik bestimmt haben, aber doch sicherlich nicht das Fehlen jeder Beziehung. Detlef Gojowy, Bad Honnef

MICHAEL VEHE: *Ein New Gesangbüchlein Geistlicher Lieder. Faksimile-Druck der ersten Ausgabe Leipzig 1537. Hrsg. und mit einem Geleitwort versehen von Walther LIPPHARDT. Mainz: B. Schott's Söhne 1970. 35, 174 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 11.)*

Eine Faksimile-Ausgabe des ersten katholischen Gesangbuchs mit Noten bedarf keiner besonderen Rechtfertigung. Doch aufschlußreicher als der historische Aspekt des ersten Gesangbuchs sind die Zusammensetzung des Liederrepertoires, die Umstände, aufgrund derer dieses in Halle (Saale) entstandene und in Leipzig gedruckte Gesangbuch in einer Reihe zur mittelrheinischen Musikgeschichte erscheint. Lipphardt erhellt diesen geschichtlichen Aspekt in seinem Vorwort und zeigt auf, wie es kam, daß der in Mainzer Diensten stehende Vehe sein Werk zunächst in Halle herausbrachte, bis 1567 die zweite Auflage in Mainz erschien. Desgleichen wird die Situation des Kirchenliedes in dieser Gegend angedeutet.

Großen Raum nimmt mit Recht die Erörterung der Anlage und des Repertoires ein, in der z. B. auch abgeänderte Strophen im Vergleich zu Lutherischen Liedern untersucht werden. Mit einigem Anspruch auf Sicherheit kann Lipphardt nachweisen, daß Vehe selbst Berater hatte, vor allem Georg Witzel (vgl. MGG XIV, Sp. 749 f.), und daß er mehrere Lieder aus lutherischen Vorlagen übernommen hat; andere Vorlagen findet Lipphardt in Handschriften und früheren Einzeldrucken. – Im kritischen Bericht werden dann noch die Unterschiede zur zweiten Auflage Mainz 1567 herausgearbeitet.

Gegenüber solch sachlicher Information sind einige Schönheitsfehler nicht zu übersehen: im laufenden Text wird „*Hand-*

*schrift*“ teilweise ausgeschrieben, teilweise abgekürzt, desgleichen werden Zahlen teils mit Ziffern, teils ausgeschrieben wiedergegeben. In den Abkürzungen wird das Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie teils ausgeschrieben oder in unterschiedlichen Abkürzungen angeführt. Hymnologische Standardwerke wie die von Zahn, Wackernagel und Bäumker sollten auch dort erst eingeführt und dann in Abkürzungen gebraucht werden. Literaturhinweise müssen auch dem verständlich bleiben, der nicht bei einem Stichwort weiß, welche Publikation gemeint ist. Gerhard Schuhmacher, Vellmar

*Die STAMMBÜCHER Beethovens und der Babette Koch. In Faksimile mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. von Max BRAUBACH. Bonn: Verlag des Beethovenhauses 1970. XXVIII, 159 S.*

Wenn es auch einmal einen königlichen Erlaß gegen die Unsitte der Stammbücher gegeben haben soll, so dürfte das hübsche Bändchen, das zum Beethovenjahr herausgekommen ist, doch etliches für sich haben. Zum einen, weil es der junge Beethoven war, der bei seinem Abschied aus Bonn im Herbst 1792 mit einer Reihe von Erinnerungsblättern bedacht wurde, zum andern, da es sich bei den Schreibern um einen Kreis außergewöhnlich gebildeter und vielseitig interessierter Freunde handelte, dem Beethoven angehörte. Einige von ihnen besuchten ihn später noch in Wien oder blieben mit ihm in brieflicher Verbindung. Die größte Bedeutung kommt wohl seinem ersten Mäzen, dem Grafen Waldstein, zu, von dem die oft zitierte Eintragung stammt: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.“ Daß Beethoven selbst noch in späteren Jahren dieser Blätter gedachte, zeigt der Begleitspruch zu seinem Kanon WoO 188 (1825), der fast wörtlich den Eintrag seines Freundes Eilender wiedergibt: „Handle! Sie die wissenschaft machte nie glückliche.“ Ein Zitat aus Schillers *Don Carlos*, das ihm sein Freund Matthias Koch widmete, kehrte schon 1797 in einem Stammbuchblatt Beethovens für Lenz von Breuning wieder.

Es ist dem Bonner Historiker Braubach zu danken, daß er außer seiner Beschäftigung mit großen historischen Themen (Prinz Eugen) auch zahlreichen heimatgeschicht-

lichen Studien seine große Fakten- und Quellenkenntnis zugute kommen läßt. Zudem besitzt er eine eigene Gabe zur anekdotischen, humorvollen Darstellung, eine Freude am historischen Detail, mit der er gerade auch die vorliegende Arbeit belebt. Ob freilich seine Vermutungen zutreffen, daß Beethovens „*Herzensneigungen zu Fräulein Babette Koch*“ (Gerhard v. Breuning) kein Entgegenkommen fanden und daß es deshalb zu Verstimmungen kam, kann nach den vorliegenden Quellen niemand genau sagen. Wesentlicher ist, daß Braubach eine Reihe von Schreibern zu identifizieren und vieles Neue zu Beethovens Bonner Umwelt beizutragen wußte. Die Quellen und Literaturnachweise für seine Angaben finden sich nicht in dem vorliegenden Bändchen, sondern in Braubachs Buch: *Eine Jugendfreundin Beethovens, Babette Koch-Belderbusch und ihr Kreis*, Bonn 1948, sowie in seinem Aufsatz *Von den Menschen und dem Leben in Bonn zur Zeit des jungen Beethoven und der Babette Koch-Belderbusch*, Bonner Geschichtsblätter 23, 1969.

War Beethovens Stammbuch (Original Nationalbibliothek Wien) schon durch mehrere Veröffentlichungen bekannt, auch durch eine Faksimile-Ausgabe von H. Gerstinger (1927), so wird das Stammbuch der Babette Koch, verheiratete Gräfin Belderbusch, aus dem Besitz des Bonner Beethovenhauses hier erstmals faksimiliert. Babette war die ob ihres reizvollen Wesens und ihrer Geistesgaben viel gerühmte Tochter der Wittib Koch, die nicht nur das Gasthaus „Zehrgarten“ am Bonner Markt, sondern zudem die dortige Buchhandlung innehatte. Ihr Haus war der Treffpunkt des oben genannten Kreises, vornehmlich junger Menschen. Braubachs biographische Anmerkungen berichten zumeist von späteren Karrieren und höchst wechselvollen Geschicken der Schreiber. Ernsthaft bemüht um die Veredelung der menschlichen Natur, huldigen sie in ihren Eintragungen nahezu alle den Idealen der Freundschaft und Menschenliebe. Entsprechend dienen als Illustration Requisiten wie Freundschaftsaltäre, Urnen, Rosen und Vergißmeinnicht, und als besondere Zierde, vor allem in Babettes Stammbuch, bunte Miniaturen, Rheinansichten und insbesondere zahlreiche Silhouetten. Braubach nimmt an, daß letztere Babettes eigener Kunstfertigkeit entsprungen sind. Außer dem eigenen

Pegasus werden mit Vorliebe Schiller, Klopstock und Ossian bemüht. Man mag es dem Herausgeber gern glauben, wenn er Babettes Stammbuch als eines der „schönsten und eindrucksvollsten Stammbücher . . . , die bisher bekannt geworden sind“, rühmt. Umso mehr wäre es angemessen gewesen, wenn diesem sowohl wie auch dem Stammbuch Beethovens mehr als nur eine recht gefällige Aufmachung zuteil geworden wäre.

Das Bändchen, das doch mehr eine Liebhaber- als eine wissenschaftliche Ausgabe darstellt, hält einem Vergleich mit früheren bibliophilen Ausgaben des Beethovenhauses, dessen Signet hier allerdings fehlt, nicht stand. Das harte Weiß des Papiers will nicht recht zum Charakter der Stammbuchblätter passen. Bei einer geeigneteren Papiersorte und sorgfältigerem Druck wäre es sicher vermeidbar gewesen, daß die Klischees sich so stark auf die Rückseiten durchpressen. Kleinere Schönheitsfehler in Satz und Druck übergehend, bedauert man doch die schlecht passende Form auf S. 3 in Beethovens Stammbuch. Beim alten Faksimile von 1927 steht der gelbe Ton nicht so unscharf neben dem Dunkelbraun der Linien. Besonders auffällig werden die schlecht übereinanderpassenden Raster z. B. bei den mehrfarbigen Porträts S. 97 und 99. Im Exemplar der Rezensentin zeigt auch die Heftung Mängel. Es scheint, daß die Buchgestaltung ohne des Herausgebers Mitwirkung durchgeführt wurde, da seine Sorgfalt hier nicht zu bemerken ist. Es entging jedoch seiner Aufmerksamkeit, daß Beethovens berühmter Brief an den Augsburger Rat Schaden, den er nach dem Tode seiner Mutter schrieb, nicht aus dem Jahre 1785, sondern von 1787 stammt (S. IX). Die auf S. 144 erwähnte Ode von Klopstock ist an *Cilli*, nicht an „*Cidli*“ gerichtet. Eine Klaviersonate Beethovens op. 53,2 (S. 159) gibt es nicht, gemeint ist die Waldsteinsonate op. 53. Braubach erwähnt zwar S. XV den aufgeklebten, gedruckten Glückwunsch aus dem Babettestammbuch S. 39, gibt aber nirgends den Wortlaut der zwar nicht gerade geistvollen Verse wieder, die man im Original unter dem aufklappbaren Herzen findet. Sie seien hier zur Ergänzung abgedruckt:

*„Die seligste Zufriedenheit  
Umschwebe Dich, Du Liebe,  
und keine bange Traurigkeit  
Mach deine Tage Trübe,*

*Dein Leben walle allgemach  
in namensloser Wonne  
Zur Ruhe wie ein Mayentag  
Im Strahl der Abendsonne!“*

Dagmar von Busch-Weise, Bonn

**GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Klavierwerke II: Zweite Sammlung von 1733. Hrsg. von Peter NORTHWAY. Klavierwerke III: Einzelne Suiten und Stücke. Hrsg. von Terence BEST. Kassel: Bärenreiter 1970. 144 und 85 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV. Band 5 und 6.)**

Die 1733 von Walsh veröffentlichte zweite Sammlung mit insgesamt acht Klaviersuiten und einem Prelude mit nachfolgender Chaconne geht auf Stücke zurück, die Händel zehn oder mehr Jahre früher komponiert hat, wie die handschriftlichen Quellen beweisen. Die Zusammenstellung der Sätze zu Suiten macht einen reichlich unorganischen Eindruck. Selbst wenn man die in Händels Instrumentalmusik überall zu beobachtende Freiheit in der zyklischen Anordnung berücksichtigt, geht die in dieser Sammlung vorhandene Großzügigkeit der Gliederung weit über das übliche Maß hinaus. Hinzu kommt, daß sich oft in einer Suite englische, französische und italienische Satzbezeichnungen planlos abwechseln. Auch die künstlerische Qualität der Stücke ist sehr unterschiedlich und mit dem durchweg hohen Niveau der ersten Suitensammlung nicht zu vergleichen. Vieles ist hier mit leichter Hand entworfen. So verstärkt sich der Eindruck, daß beim Druck dieser Sammlung mehr Walsh als Händel die treibende Kraft war. Walsh hat sich bekanntlich auch in anderen Fällen recht hemdsärmeliger verlegerischer Praktiken bedient, so daß man fast annehmen möchte, er habe (mit oder ohne Einverständnis Händels) selbst einige dieser Suiten aus isoliert überlieferten Kompositionen zusammengestellt.

Da der Druck sehr unzuverlässig ist, waren bei dieser kritischen Neuausgabe viele Korrekturen erforderlich, die in dem leider noch nicht erschienenen Revisionsbericht festgehalten sind. Darüberhinaus ergaben sich zwischen Handschriften und Druck zahlreiche Varianten, von denen die wichtigsten der Anhang des Bandes mitteilt. Sehr lehrreich für die Aufführungspraxis der Zeit ist beispielsweise die Gegenüberstellung

der verzierten und unverzierten Fassung der Saraband Nr. 7, aufschlußreich aber auch die polyphonierende Variante zur homophonen Allmand Nr. 7.

Der dritte Band der Klavierwerke im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe enthält alle außerhalb der Sammlungen von 1720 und 1733 zu Lebzeiten des Komponisten gedruckten oder im Autograph überlieferten Werke, insgesamt 22 Nummern, wobei die sechs Fugen und die drei viersätzigen Suiten jeweils als eine Nummer gezählt wurden. Obwohl die meisten Stücke dieses Bandes vor 1720 geschrieben sein dürften, sind aufgrund von Schriftvergleichen der Autographe eine Anzahl als Früh- und Spätwerke Händels zu nominieren. Mit dieser bei den Kompositionen Bachs so erfolgreich verwendeten Methode lassen sich nun auch bei Händel neue Erkenntnisse zur Chronologie gewinnen. Künstlerisch am bedeutendsten sind die sechs „großen“ Fugen, die schon Mattheson 1721 in seiner *Critica musica* zitiert hat. Nach Thementyp, Satz und dichter Polyphonie sind sie retrospektiv orientiert. Die Fugen vertreten noch jenen „eigentlichen“ Orgel- und Klavierstil, den J. Hawkins später in Händels Orgelkonzerten vergeblich sucht. Gediegen und einfallsreich komponiert sind auch die drei Suiten Nr. 6, 7 und 20, künstlerisch zweifellos den Suiten der zweiten Sammlung überlegen.

In der Sonata Nr. 22 begegnet dem Unterzeichneten ein Thema nach der Arie „*Vo' far guerra*“ aus *Rinaldo* (1711), das J. Chr. Graupner mit geringen Veränderungen in dem Marsch seiner G-dur-Suite zitiert hat (*Darmstädter Clavierbuch*, Darmstadt Ms. Mus. 4133a; neuveröffentlicht in Graupner, 8 Partiten, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht, in: *Mitteldeutsches Musikarchiv I*, 2, Leipzig-Wiesbaden 1954, S. 58). Derartige Entlehnungen waren bekanntlich im Hochbarock durchaus legitim, und Händel hat in seinem Schaffen regen Gebrauch davon gemacht. Graupner hat das Entlehene in jedem Fall „mit Zinsen“ zurückgezahlt, wie es Mattheson forderte, denn sein Stück ist eine reizvolle, eigenständige Komposition.

Beiden Herausgebern gebührt für ihre sorgfältige editorische Arbeit Dank und Anerkennung. Gerade die Kollationierung der oft in zahlreichen Quellen überlieferten Werke bot mancherlei Probleme, von den

inkorrekten Drucken ganz zu schweigen. Auch mit der Verzierungslehre des Hochbarocks zeigen sich die Herausgeber wohlvertraut. Die Händelforschung ist mit diesen beiden Bänden auf dem bisher vernachlässigten Gebiet der Klaviermusik wieder ein Stück vorangekommen. Der saubere Stich und die geschmackvolle Ausstattung gereicht den an dieser Ausgabe beteiligten zwei Verlagen (neben Bärenreiter, Kassel, auch der Deutsche Verlag für Musik, Leipzig) zur Ehre.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

*FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 1 und 2: Etüden I und II. Hrsg. von Zoltán GÁRDONYI und István SZELÉNYI. Kassel: Bärenreiter und Budapest: Editio Musica 1970 und 1971. XII, 122 bzw. X, 121 S., 3 bzw. 1 Faks.*

1907 begann die alte (wie man ab jetzt sagen muß) Liszt-Gesamtausgabe zu erscheinen. 1936 blieb sie stecken, nachdem eine Reihe von Werken in voluminösen und kostbaren Bänden erschienen war. Trotz weit gediehener Vorarbeiten konnten z. B. die Orgelwerke nicht mehr erscheinen. Große Namen, wie der Ferruccio Busonis, der für die Etüden verantwortlich zeichnete und noch heute nicht ersetzte Vorworte schrieb, gaben dem Unternehmen Glanz. Durchweg sorgfältige Textredaktion, wenn auch nicht mit Revisionsberichten heute üblicher Technik ausgestattet und schöner Notenstich und -druck waren noch 1966 Anlaß, einen fotomechanisch verkleinerten Neudruck aufzulegen (Gregg Press, England).

Auf den Markt der praktischen Ausgaben vorzudringen hatte diese Gesamtausgabe nicht vermocht. Die meisten Pianisten studieren noch heute aus der Ausgabe Emil von Sauers (Peters) oder aus der instruktiven, textlich nicht mehr zureichenden von Brugnoli, Tagliapietra u. a. (Ricordi). Die neue Ausgabe (NLA) bietet neben dem Notentext verbale Informationen im Vorwort, in Fußnoten unter dem Notentext und in den Critical Notes. (Die letzteren und wichtigsten sind allein nur in Englisch abgedruckt.) Das Vorwort führt informativ in die Werke des Bandes ein. So wird bei den Paganini-Etüden die Geschichte der beiden Fassungen einschließlich der Clochetten-Fantasie dar-

gestellt, es wird die Herkunft der Themen Paganinis nachgewiesen. Die Fußnoten geben im engeren und weiteren Sinn Interpretations-Anweisungen. Hier zeigt sich, daß die NLA das Liszt-Pädagogium, das die rührige Liszt-Propagandistin Lina Ramann ab 1901 herausgab, als sekundäre Quelle bewertet, wie es programmatisch (aber nicht ganz eindeutig) im General Preface – Zur Ausgabe anklingt. Für die Etüde *Un Sospiro* werden einzelne Glossen zitiert, es kann nach ihnen ein Druckfehler richtiggestellt werden (Takt 37), der sich durch alle praktischen Ausgaben fortschleppt, es werden auch (nicht sonderlich wichtige) Kadenz-Erweiterungen mitgeteilt.

Auch die Critical Notes sind mit Anweisungen für die Praxis durchsetzt; die Begründung der Textrevision wird zu einem Teilaspekt. Es wird klar, daß hier ein Ausgabentyp vorliegt, der sich für die wichtigsten, im Repertoire lebendigen Kompositionen des 18./19. Jahrhunderts mittlerweile durchgesetzt hat: ein Maximum an gereinigtem, gut lesbarem und verständlichem Notentext (u. a. gegenüber der alten Gesamtausgabe Verzicht auf zahlreiche Vorsichts-Akzidenzien), dazu Kommentar, ein Minimum an rein philologischen Überlegungen und Referenzen. Leider fehlen zu den Titeln der Quellen die Nummern des Raabe-Verzeichnisses, nach denen um der Sicherheit willen doch allgemein zitiert werden sollte (vgl. dazu Die Musikforschung XXIV, 1971, S. 354 f.). Die Quellen-Zitierung geht allerdings mit der Angabe der Druckplatten-Nummern in der Exaktheit über das Raabe-Verzeichnis hinaus.

Ein wichtiges Charakteristikum der Orthographie Liszts ist die Rubato-Notation. Durch unregelmäßige Gruppen kleiner Notenwerte in der Figuration aber auch durch Dehnung von Takten deutet er sinnfällig Agogik an. Die NLA macht z. B. in der Etüde *La Leggerezza* dies dem Spieler als Taktwechsel durch Einschub von Taktsignalen zwischen den Systemen bewußt (statt des generell vorgeschriebenen 3/4 mehrfach 4/4, „große“ Takte 7/4 und 9/4, daneben nicht gleichermaßen sinnvoll 9/8). Ob es allerdings gut ist, die Arithmetik der Figuration zu verbessern, steht dahin. Der rechnerisch begründete Umschlag in kleinere Werte (*Un Sospiro*, Takte 49 ff., *La Campanella*, Takt 94) suggeriert ruckartige und

eben nicht fließende Übergänge des Tempos.

Die NLA ist auf zehn Serien angelegt. Unklar ist nach dem Geleitwort („*Abweichende Versionen ganzer Werke werden nur dann wiedergegeben, wenn wesentliche Teile der Frühfassung in der endgültigen Fassung nicht enthalten sind*“), ob die beiden ersten Fassungen der *Etudes transcendantes* (die Übersetzung „Etüden in aufsteigender Schwierigkeit“ ist sachlich und sprachlich nicht haltbar) sowie die Erstfassung der *Paganini*-Etüden nachgeholt werden. Sie wären nicht nur fürs Verständnis der Arbeit des Komponisten, sondern auch für die Praxis des Klavierspiels wichtig. Die Zweitfassung der großen Etüden ist anders nicht greifbar, die der ersten Fassung von 1826 allenfalls in der Ausgabe von Kornél Zempléni (Editio Musica Budapest, 1960).

Bernhard Hansen, Hamburg

*Oeuvres de RENÉ MESANGEAU. Édition et transcription par André SOURIS. Étude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1971. XXXV und 58 S., 2 Taf. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)*

Einige Angaben über den berühmten Lautenisten und Komponisten René Mesangeau, dessen Familienname in manchen Quellen in recht abweichender Schreibung auftritt, konnte schon L. de La Laurencie beibringen (*Quelques Luthistes français du XVII<sup>e</sup> siècle*, in: *Revue de Musicologie* VII, nouvelle série No. 8, Nov. 1923). M. Rollin vervollständigt diese in ihrer biographischen Studie. Mesangeau muß im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts geboren sein, Geburtsort und -tag sind nicht bekannt. Vor 1617 hielt er sich in Deutschland auf; denn J. B. Besard veröffentlichte in seinem *Novus Partus* (Augsburg 1617) eine *Courante du Sieur Mesangeau* mit der Bemerkung, diesen französischen Tanz habe der „*peritissimus Mus. (icus)*“ einst in Köln zu Ehren des Autors komponiert. 1619 finden wir ihn in Frankreich am Hofe des jungen Königs Louis XIII., er wird als „*écuyer, suivant ordinairement la cour de sa majesté*“ bezeichnet. Damals (am 24. August) heiratete er in Paris Marguerite Jacquet, älteste Tochter des Spinett- und Cembalo-Bauers Jean Jacquet. Seit

1621 führt er den Titel „*musicien ordinaire du Roi*“, 1632 wird er als „*bourgeois de Paris*“ bezeichnet. Er starb Anfang 1638 (vor dem 29. Januar) und hinterließ außer der Witwe eine Tochter und einen Sohn. Sein Freund Ennemond Gaultier (Vieux Gaultier) ehrte ihn mit einem „*Tombeau*“.

M. Rollin untersucht eingehend eine handschriftliche Lautentabulatur, die 1954 das C.N.R.S. von dem Londoner Antiquar Otto Haas erwarb. Der erste Besitzer, der Engländer B. Reymes, notierte auf dem hinteren Vorsatzblatt die Lautenstunden, die er vom 7. Februar bis 18. Mai 1632 bei „*Mo. Mesangio*“ nahm. Sie weist nach, daß die Handschrift ein Autograph Mesangeaus ist, und glaubt, daß er die Stücke komponiert habe, um seinen Schüler in die Gesetze „*de la composition dans les accords nouveaux*“ einzuweißen.

Die Neuausgabe enthält 49 Stücke für Laute, von denen 33 aus Drucken, 16 aus Handschriften stammen, sowie 3 für Klavier. Die wichtigsten Quellen sind die beiden Sammeldrucke *Tablature de Luth de differents autheurs, sur les accords nouveaux* des Pierre Ballard von 1631 und 1638. Von den 52 Stücken der Neuausgabe sind 22 Couranten, 16 Allemanden (darunter eine für Klavier), 9 Sarabanden (darunter zwei für Klavier) und 3 Präludien. Die Sarabande Nr. 49 für die 11chörige Laute in der neufranzösischen *d*-moll-Stimmung ist wohl nicht Mesangeau zuzuschreiben, da sie in vier Handschriften Gaultier bzw. Vieux Gaultier gezeichnet ist.

In einer Übersicht sind die Stücke nach den Lautenstimmungen angeordnet. Es kommen folgende Stimmungen der sechs höchsten Chöre vor:

- |                            |                           |
|----------------------------|---------------------------|
| 1. <i>G c f a d' g'</i>    | 4. <i>G c f a c' e'</i>   |
| 2. <i>G c f a s c' es'</i> | 5. <i>G c f a s c' f'</i> |
| 3. <i>G c f a c' es'</i>   | 6. <i>A d f a d' f'</i>   |

Nur 6 Stücke sind für die alte Stimmung (*vieil ton*) geschrieben, 43 verlangen die *accords nouveaux*, die neuen Stimmungen 2-6. Die fünfte wird als *ton de la harpe par b mol* bezeichnet. Doch handelt es sich bei all diesen Stimmungen nicht um absolute Tonhöhen. Abgesehen von einer Ausnahme rechnen die Stücke mit einer 10chörigen Laute. In vier Sätzen des Druckes 1631 wird die *chanterelle*, die höchste Saite, nicht benutzt.

Die Neuausgabe bringt wie alle übrigen Bände der Reihe außer der Übertragung auch die Tabulatur. Diese ist zeilenweise unter der Übertragung angeordnet, so daß sich beide bequem miteinander vergleichen lassen. Fehler der Originaltabulatur sind in Fußnoten vermerkt. Die Verzierungszeichen der Tabulatur sind in der Übertragung unverändert wiedergegeben. Sie werden wie die Spielzeichen in einer Übersicht erklärt. A. Souris hat die Übertragung, die den musikalischen Sinn der Tabulatur zum Ausdruck bringt, mit der nötigen Sorgfalt angefertigt und auch in den taktstrichlosen freirhythmischen Präludien die Stimmführung herausgearbeitet. Die Stücke scheinen fast alle Originalkompositionen zu sein. Nur in zwei Fällen handelt es sich um Bearbeitungen. Von den drei Klavierstücken sind Fassungen für die Laute nicht bekannt. Mesangeau schrieb zuerst für die Laute in der alten Stimmung, gab aber dann den neuen Stimmungen den Vorzug und trug dazu bei, daß sie die alte verdrängten. Sie sollen wohl das Spiel in gewissen Tonarten erleichtern. Als einer der ersten Lautenisten wendet Mesangeau, wie besonders die Allemanden und Präludien zeigen, den „gebrochenen Stil“ an. Der Schreiber von *Miss Mary Burwell's Instruction Book for the Lute* (um 1670) betont: „*Mezangeot . . . hath so polished the composition and the playing of it that, without contradiction, we must give him the praise to have given to the lute his first perfection*“ (The Galpin Society Journal XI, May 1958, S. 13).

Hans Radke, Darmstadt

*Oeuvres de NICOLAS VALLET pour luth seul. Le Secret des Muses, Premier livre: 1615. Second livre: 1616. Édition et transcription par André SOURIS. Étude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1970. XLII, 260 S., 2 Taf. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)*

Nicolas Vallet soll in Corbény bei Laon geboren sein. Vielleicht war sein Vater Bernard Vallet, „*joueur d'instruments*“, der am 9. November 1580 in Yerres bei Paris Jehanne Hérisson, Witwe des Nicolas des Jardins, heiratete. M. Rollin vermutet, daß seine Familie um 1596 wegen der Kriegser-

eignisse, der Pest und der Hungersnot in der Laoner Gegend Zuflucht in den Niederlanden gesucht habe. Doch bringt sie nur die biographischen Daten, die bereits bekannt waren. Sterbeort und -datum sind unbekannt.

In der Beschreibung der verschiedenen Ausgaben des *Secret des Muses* erwähnt M. Rollin nicht die französische Ausgabe des 2. Buches vom Jahr 1616: *Le second Livre / De / TABLATVRE DE LVTH; / Intitulé / Le Secret des Muses: / . . . On les trouve chez l'auteur demeurant au Nesse, / à l'enseigne de la hache d'Or. 1616.* (Exemplar ehem. Königsberg, Staats- u. Univ.-Bibl.). Offenbar ist 1615 vom 1. Buch außer der niederländischen auch eine französische Ausgabe erschienen. Dies geht aus dem Textteil Bl. A-A4 vom Königsberger Exemplar des *Paradisus Musicus Testudinis*, 1618, hervor, der in anderen Exemplaren fehlt. Auf Bl. A steht die Widmung an die *Bourgmaistres, Eschevins & Thresoriers de la tresopulente & tresfameuse ville d'Amsterdam*, darunter der Vermerk *A Amsterdam, Imprimé l'an 1615*, auf Bl. A' der *Extraict du Privilege*, datiert *à la Haye . . . ce deuxiesme de Septembre 1615.*

Vallet hat dem 1. Buch seiner Tabulatur einen *Petit Discours (Kort Berecht)* beigegeben, der eine Erklärung der Spielzeichen enthält. Diese wichtige Spielanweisung bringt die Neuausgabe in Faksimile nach der Ausgabe 1618. Vallet legt großes Gewicht auf ein gebundenes Spiel und bezeichnet durch Haltestriche oder -bögen im Baß und in der Oberstimme das Liegenlassen der Finger. Er schärft dem Liebhaber ein, diese Striche (*barres*) zu beachten, „*autrement le jeu de luth ressembleroit au carillon des cloches*“. Vallet nimmt auf die Bedürfnisse der Liebhaber Rücksicht und bezeichnet in vielen Stücken sorgfältig den Fingersatz der linken und rechten Hand. 1-4 Punkte, die links neben den Tabulaturbuchstaben stehen, beziehen sich auf den Fingersatz der Greifhand. In der Wiedergabe der Tabulatur sind die Punkte durch die Ziffern 1-4 ersetzt. Ein Sternchen fordert den Quergriff (das „Überlegen“ des Zeigefingers, „*coucher le doigt*“). Vallet wendet sowohl den alten Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger als auch den neuen zwischen Mittel- und Zeigefinger an. Der Zeigefinger der Anschlagshand ist durch einen Punkt, der Mittelfinger durch zwei Strichelchen unter dem Tabulatur-

buchstaben kenntlich gemacht, ein Buchstabe ohne Punkt fordert den Daumen. Vallet bezeichnet es als großen Fehler, wenn der Daumen beim Anschlag in die Handfläche umgebogen wird: „*Car le pouce doit toujours renverser en dehors et non pas courber au dedans de la main.*“ Zum erstenmal in einer französischen Tabulatur treten Verzierungszeichen auf. Das Komma rechts neben einem Buchstaben a, bezeichnet den Vorschlag von oben, das liegende Kreuz a× den Triller, beginnend mit oberem Hilfsston. M. Rollin deutet in der Erklärung der Spielzeichen das Kreuz als Pralltriller oder längeren Triller (↖ oder ↗). In der Übertragung sind die Zeichen für die Verzierungen unverändert beibehalten.

Die Neuausgabe enthält 120 Solostücke für die Laute. Sie umfassen Präludien, Fantasien, Tänze (meist Pavanen, Passamezzi, Gaillardes, Couranten, Ballette, Bourrées, Volten) und Gesänge. Wie die übrigen Bände der Reihe bringt die Neuausgabe sämtliche Stücke in Tabulatur und in einer „musikalischen“ Übertragung. In den Bemerkungen zur Übertragung hebt A. Souris hervor, daß die „*transcription interprétative*“ von Vallets Tabulaturen kaum Schwierigkeiten bereite. Es sei aber nicht immer leicht, die Länge gewisser Noten zu bestimmen, die auf den höchsten Saiten liegen. Vallet setzt oft lange Haltestriche oder -bögen zu den Griffzeichen auf den oberen Linien der Tabulatur. Souris meint, daß dies „*signe de tenuto*“ zweideutig sei, „*puisqu'il ne désigne, en principe, que la tenue du doigt, laquelle ne s'accompagne pas forcément de la tenue équivalente du son perçu*“. Doch erhalten nur selten Töne, die auf den beiden höchsten Chören liegen, durch dieses Zeichen den Wert einer ganzen Note. Souris notiert in analoger Weise auch in den Mittelstimmen, wo Haltezeichen fehlen, gewisse Töne in langen Notenwerten. „*D'où il résulte qu'une grande part de notre transcription offre la physionomie d'une polyphonie vocale et accuse par là l'attachement de Vallet au vieil idéal du contrepoint sévère.*“ Der Schwierigkeitsgrad der Stücke ist verschieden. Vallet hebt auf dem Titelblatt des 2. Buches hervor, es enthalte „*plusieurs belles pieces non encor ouyes par ci-devant, fort faciles et utiles pour tous amateurs*“. Der Satz vieler Tänze ist dünnstimmig. Meist folgt auf jeden Teil unmittelbar eine Varia-

tion. *Souris* korrigiert in der Übertragung der Couranten, die von allen Tänzen am häufigsten vertreten sind, die Stellung der Taktstriche. Er faßt meist zwei, mitunter auch drei Takte in einen zusammen, um die „*complexité métrique*“ sichtbar zu machen. In den Präludien werden Motive imitatorisch oder sequenzartig behandelt. Vallets Meisterschaft auf dem Gebiet des Kontrapunkts zeigt sich in den im imitatorischen Stil geschriebenen Fantasien.

Rollin kann von fast der Hälfte der Stücke Konkordanzen nachweisen. Darunter befinden sich nur wenige genaue Übereinstimmungen, sondern meist andere Fassungen, denen zum größten Teil Melodien englischen und französischen Ursprungs zugrunde liegen. Hans Radke, Darmstadt

*J. BODIN DE BOISMORTIER: Sonates pour flûte et clavecin op. 91. Edition par Marc PINCHERLE. Paris: Heugel & Cie (1970). XI, 81 S. (Le pupitre. 20.)*

Dieser Ausgabe bisher nicht zugänglicher Sonaten diene ein Druck von ca. 1742 aus der Sammlung Marc Pincherles zur Vorlage, den die einschlägige Literatur nicht verzeichnet. Dabei handelt es sich um ein Opus, das schon insofern Interesse beanspruchen darf, als es zu den frühesten Beispielen der Sonate mit obligatem Akkompagnement nach Bach rechnet. Darüber hinaus stellt es auch in musikalischer Hinsicht eine erfreuliche Bereicherung der Flötenliteratur dar. In der Ausgewogenheit und kunstvollen Integration beider Instrumentalparte – etwa durch raffinierte satztechnische Verzahnung und motivische oder rhythmische Komplementarität – nähert sich Boismortier klassischer Ensembletechnik wesentlich mehr als die epochemachenden Zyklen für Clavecin „*avec accompagnement de violon*“ von Mondonville oder Guillemain. Daß von akzessorischem oder gar *ad-libitum*-Charakter der Flötenstimme hier keine Rede sein kann, geht schon aus der Widmung an einen Flötisten vom Range Michel Blavets hervor. Andererseits hat aber auch der Klaviersatz in seiner Selbständigkeit und Farbigkeit nichts mehr mit einem ausgeführten Continuo gemein. In dem selbstverständlichen Wechselspiel beider Instrumente zwischen Führung, Gleichordnung und Unterordnung liegt bereits eine Sicherheit, aus der man

auf die Existenz weiterer, gleichfalls noch unbekannter Sonaten Boismortiers mit obligatem Klavier schließen möchte.

Fünf Sonaten sind dreisätzig (nach dem Typus *gayement – gracieusement – gayement*). Dieser Satzfolge geht in der I. Sonate eine Sicilienne voraus. In den raschen Sätzen überwiegt assoziative Weiterentwicklung motivischer Elemente gegenüber konzentrierter Verarbeitung. Die Mittelsätze durchweg Rondeaus, wenn auch nicht so bezeichnet und z. Tl. unter scheinbarer *da-capo*-Form verkappt – bezaubern durch Frische der melodischen Erfindung. Alles ist mit leichter Hand geschrieben und doch reich an originellen Zügen. Es fehlt die niederschmetternde Routine so mancher Neuausgrabung, und man kann wohl als sicher annehmen, daß diese Sonaten ihren Weg in die Konzertsäle machen werden. Sie könnten sogar durchaus zu einer „*gerechteren Beurteilung*“ (Pincherle) des Komponisten Boismortier beitragen, dessen spätere Werke größtenteils nach wie vor verschollen sind.

Peter Cahn, Frankfurt a. M.

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

SIGRID ABEL-STRUTH: Musikalischer Beginn in Kindergarten und Vorschule. Band 2: Praktikum. Kassel-Basel-Tours-London Bärenreiter 1972. 165 S.

Anuario Musical. Volumen XXV, 1970. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología 1971. 247 S., 2 Taf.

PETER ASTON: The Music of York Minster. With illustrations, portraits and facsimiles and a previously unpublished motet by John Thorne (d. 1573). London: Stainer & Bell – New York: Galaxy Music Corporation 1972. 16 S., 4 S. Notenanhang, 14 Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke. Band 5: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen I. Hrsg. von Dietrich KILIAN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. X, 211 S.

L'UBA BALLOVÁ: Ludwig van Beethoven a Slovensko. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum 1972. 111 S., 110 Abb.

The creative world of Beethoven. Edited by Paul Henry LANG. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1970). (VIII), 291 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Probleme ale Creației, Interpretării și Pedagogiei Musicale. Lucrările celei de a V - a sesiuni științifice a cadrelor didactice (26-28 martie 1970). București: Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu” 1971. 463 S. (Cercetări de Muzicologie. 4.)

Das Erbe Deutscher Musik. Bd. 65. Abteilung Oratorium und Kantate. Band 6: CHRISTOPH BERNHARD (1627-1692): Geistliche Harmonien 1665. Hrsg. von Otto DRECHSLER und Martin GECK. Generalbaßaussetzung von Lajos ROVATKAY. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. XV, 191 S.

MAURICE J. E. BROWN: Chopin. An Index of his works in chronological order. Second, Revised Edition. London: The Macmillan Press (1972). XVII, 214 S.

GILES BRYANT: Healey Willan. Catalogue. Ottawa: National Library of Canada 1972. 174 S.

JARMIL BURGHAUSER - ANTONIN ŠPELDA: Akustische Grundlagen des Orchestrierens. Handbuch für Komponisten, Dirigenten und Tonmeister. Deutsch von Adolf LANGER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 184 S., 24 S. Beilage.

HERMANN RICHARD BUSCH: Leonard Eulers Beitrag zur Musiktheorie. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. 141 S., (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LVIII.)

DENIS MC CALDIN: Stravinsky. London: Novello & Company Limited (1972). 22 S. (Novello Short Biographies, ohne Bandzählung.)

RAMON CAMPBELL: La herencia musical de Rapanui. Etnomusicología de la Isla de Pascua. Santiago de Chile: Editorial Andres Bello (1971). XVI, 594 S., 16 Taf. (Lose beigefügt: Abstract in engl. Sprache. 10 S.)

JACQUES CHAILLEY: Tristan et Isolde de Richard Wagner. Paris: Alphonse Leduc et Cie (1972). 105 S. und 8 S. Thementafel. (Au-Dela des Notes. 3.)

VLADIMÍR ČÍŽIK: Bartóks Briefe in die Slowakei. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum - Verlag A - Press 1971. 179 S. 1 Taf.

CARL DAHLHAUS: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 121 S. (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“. 5.)

Achtzehn weltliche Lieder aus den Drucken Christian EGENOLFFS zu 3 bis 5 Stimmen. Hrsg. von Hans-Christian MÜLLER. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1970). IV, 23 S. (Das Chorwerk. Heft 111.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 2: Telemaco. Drama per musica in zwei Akten von Marco COLTELLINI. Hrsg. von Karl GEIRINGER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. XVI, 393 S.

G. C. GROSHEIM: Das Leben der Künstlerin Mara. Faksimilenachdruck der Ausgabe Cassel 1823. Kassel: Verlag Horst Hamecher 1972. 72 S.

KURT GUDEWILL und HANS HAASE: Michael Praetorius Creutzbergensis 1571 (?) bis 1621. Zwei Beiträge zu seinem und seiner Kapelle Jubiläumsjahr. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag 1971. 56 S.

IMOGEN HOLST: [Gustav] Holst. London: Novello & Company Limited (1972). 22 S. (Novello Short Biographies, ohne Bandzählung.)

JÜRGEN HUNKEMÖLLER: W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert. Bern und München: Francke Verlag (1970). 144 S., 1 Taf. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 3.)

An Index to the Vocal Works of Thomas Augustine Arne and Michael Arne by John A. PARKINSON. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1972. 82 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 21.)

JAHRBUCH des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1970. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Verlag Merseburger (1971). 156 S., 2 Taf.

Deutsches JAHRBUCH der Musikwissenschaft für 1969. Hrsg. von Rudolf ELLER. Vierzehnter Jahrgang (61. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1970. 125 S.

Deutsches JAHRBUCH der Musikwissenschaft für 1970. Hrsg. von Rudolf ELLER. Fünfzehnter Jahrgang (62. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1971. 126 S., 2 Taf.

WALTHER KRÜGER: Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der Neuesten Musik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 97 S., 1 Abb. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. XXIII.)

Music Librarianship and Documentation. Report of the 1970 Adelaide Seminar. Direction: Werner GALLUSER, Andrew D. McCREDIE. General Editors: Australian Musicological Commission. Reporting of Congress Sessions and Subediting: Joannes M. ROOSE. Adelaide: Department of Adult Education, University of Adelaide [1972]. (6), 145 S. (Publication No. 29.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen. Band 1. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. XV, 283 S.

ULRICH MÜLLER: Untersuchungen zu den Strukturen von Klängen der Clarin- und Ventiltrompete. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 134 S., 31 S. Anhang. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LX.)

[ROBERT MÜNSTER:] Ausstellungskatalog: Brahms in München. Ausstellung zum 75. Todestag des Komponisten. Bayerische Staatsbibliothek – Musiksammlung 11.4. bis 31.7.1972. 9 S., 1 Abb. (Kleine Ausstellungsführer. 19.)

Musikaler i Danske Biblioteker 1970. Accessionskatalog. Udgivet af Rigsbibliotekarembetet. København: Bibliotekscentralet 1971. 155 S.

Musikalisch Türkischer Eulen-Spiegel. Hrsg. von Alexander MÓZI. Bratislava: Editio Opus 1971. XII, 27 S. Partitur (Stimmen je 8 S.) (Fontes Musicae in Slovacia, ohne Bandzählung.)

Norsk Musikkgranskning. Meddelelser fra Norsk Samfund for Musikkgranskning Norsk Musikksamling Venner. ÅRBOK 1962-1971. Redaktører: Øystein Gaukstad og O. M. Sandvik. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag 1972. 239 S.

Perspectives in Musicology. The Inaugural Lectures of the Ph. D. Program in Music at the City University of New York. Edited by Barry S. BROOK, Edward O. D. Downes, Sherman van SOLKEMA. New York: W. W. Norton & Company, Inc. (1972). XV, 363 S., 16 Taf.

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER: Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. XXII, 830 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LIV.)

ADOLF NOWAK: Hegels Musikästhetik. Regensburg: Gustav-Bosse-Verlag 1971. 224 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 25.)

CHRISTOPH PETZSCH: Die Melodien und ihre Überlieferung. SONDERDRUCK aus: Die Geschichte des Michel Beheim. Band III/1. Hrsg. von Hans GILLE und Ingeborg SPRIEWALD. Berlin: Akademie-Verlag 1971. S. 455-486. (Deutsche Texte des Mittelalters. LXV/1.)

CLAUS RAAB: Trommelmusik der Hausa in Nord-West-Nigeria. München: Kommissionsverlag Klaus Renner 1970. 249 S. (Dissertationsdruck.)

„Recherches“ sur la Musique française classique. XI. 1971. No. spécial consacré aux Musiciens en France au temps de Jean-Philippe Rameau. Paris: Éditions A. et J. Picard 1971. 246 S. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons.)

The Reed Trio: An Annotated Bibliography of Original Published Works by James E. GILESPIE, Jr. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1971. 84 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 20.)

STANLEY RICHMOND: Clarinet and Saxophone Experience. London: Darton, Longman & Todd und New York: St. Martin's Press (1972). XII, 137 S.

RIEMANN MUSIK-LEXIKON. Ergänzungsband. Personenteil. A-K. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Mainz-London-New York-Paris: B. Schott's Söhne 1972. XV, 698 S.

Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University – Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis. H. 6. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně 1971. 147 S.

VOLKER SCHERLISS: Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1972. 164 S., 69 Taf. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 8.)

Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und des Musikmarktes. Hrsg. von Siegmund HELMS. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (1972). (8), 376 S. (zahlr. Abb.)

ERICH SCHULZE: Urheberrecht in der Musik. Vierte, neubearbeitete Auflage. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1972. 308 S.

HEINRICH W. SCHWAB: Das Einnahmeprotokoll des Schleswiger Stadtmusikanten Friedrich Adolph Berwald. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. 294 S., 2 Taf. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XXI.)

BORIS SCHWARZ: Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970. London: Barrie & Jenkins (1972). XIV, 550 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 32: Choralkonzerte und Choralsätze. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XXII, 183 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 28: Einzelne Psalmen II. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XXIV, 242 S.

Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern. Mit einer Einführung von Dietrich BERKE. Zusammengefasst und erläutert von Richard

PETZOLDt. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. 96 S.

DAVID SCOTT: The Music of St. Paul's Cathedral. With numerous reproductions, documents and music by Thomas Morley and Christopher Dearnley. London: Stainer & Bell – New York: Galaxy Music Corporation 1972. 32 S., 6 S. Notenanhang, 11 Abb.

STUDIEN zur Mittelmeermusik I: Die tunesische Nuba ed Dhil. Regensburg: Gustav Bosse Verlag [1972]. 15 S., 25 S. Beispiele.

Studien zur Tradition in der Musik. Kurt VON FISCHER zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT und Max LÜTOLF. München: Musikverlag Emil Katzschichler 1973. 261 S., 2 Taf.

Symbolae Historiae Musicae. Hellmut FEDERHOFER zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern. Herausgeber: Friedrich Wilhelm RIEDEL und Hubert UNVERRICHT. Mainz: B. Schott's Söhne (1971). 289 S., 1 Abb.

Theorie und Praxis des kooperativen Unterrichts. Band II: Resultate und Modelle in den Fächern. Heft 8: Musik. Hrsg. von Felix GROSS. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1972). 91 S.

Tradiție și inovație în Creația, Interpretarea și Pedagogia Muzicală. Lucrările Celei de – a IV – a Sesiuni Științifice a Cadrelor Didactice (19.-21. Mai 1969). București: Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu” 1971. 608 S., 2 Taf. 14 Abb. (Cercetări de Muzicologie. 3.)

RALPH VAUGHAN WILLIAMS: A London Symphony. With a new introduction by Michael KENNEDY. Centenary Edition 1972. London: Stainer & Bell LTD – New York: Galaxy Music Corporation (1972). VII, 193 S.

LEOPOLD VORREITER: Münze und Musik im antiken Mytilene. SONDERDRUCK aus: Der Münzen- und Medaillensammler. Berichte aus allen Gebieten der Geld-, Münzen- und Medaillenkunde. 12. Jahrg., 1972. Nr. 67, S. 1347-1353; Nr. 68, S. 1375-1388.

Richard Wagner – Werk und Wirkung. Hrsg. von Carl DAHLHAUS. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 242 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 26.)

GIACHES DE WERT: Vier Madrigale und Drei Kanzonetten zu 5 Stimmen. Hrsg. von Carol MAC CLINTOCK. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1970). V, 34 S. (Das Chorwerk. 109.)

MARTIN WEYER: Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. (VI), 235 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LV.)

## Mitteilungen

Professor Walter E. BUSZIN ist am 2. Juli 1973 im Alter von 74 Jahren in Omaha (Nebraska) gestorben.

Professor Dr. Marius SCHNEIDER, Köln, feierte am 1. Juli 1973 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Arnold SCHMITZ, Mainz, feierte am 11. Juli 1973 seinen 80. Geburtstag.

Kirchenrat D. Dr. Walter BLANKENBURG, Schlichtern, feierte am 31. Juli 1973 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Heinrich SIEVERS, Hannover, feierte am 20. August 1973 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Friedrich SMEND, Berlin, feierte am 26. August 1973 seinen 80. Geburtstag.

Professor Hans GRISCHKAT, Stuttgart, beging am 29. August 1973 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Theodor GÖLLNER, University of Californiy, Santa Barbara, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität München zum 1. Juli 1973 angenommen.

Dr. Wilhelm SEIDEL, Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, hat sich im April 1973 an der Universität Heidelberg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Über Rhythmus-theorien der Neuzeit“ (17.-20. Jahrhundert).

Dozent Dr. Tibor KNEIF, Berlin, ist zum Professor ernannt worden.

Professor Dr. Kurt STEPHENSON, Bad Bramstedt, wurde im Rahmen der Hamburger Brahms-Wochen vom Senat der Freien und Hansestadt Hamburg in Würdigung seiner Forschungen zur hamburgischen Musikgeschichte und zu Brahms' Leben und Wirken die Brahms-Medaille der Freien und Hansestadt Hamburg überreicht.

Dr. Albert DUNNING, Poitiers, erhielt eine Einladung, im Sommersemester 1973 als Gastprofessor am Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main zu lesen.

Professor Dr. Rudolf STEPHAN, Berlin, sprach auf Einladung der Deutschen Botschaft am 28. März und am 4. April 1973 in der Hirsch-Bibliothek zu Tel Aviv über *Schönbergs Lieder* und über *Tonalität und Atonalität im Spätwerk Schönbergs*.

Professor Dr. Hellmuth Christian WOLFF, Leipzig, sprach in der Morgenfeier des Göttinger Händel-Festes 1973 über *Händel und Frankreich* in der Aula der Universität. Der Vortrag wurde durch französische Kammermusik umrahmt, ein weiteres Kammerkonzert wurde unter das Thema *Händel und seine französischen Zeitgenossen* gestellt.

Dr. Ursula GÜNTHER, Göttingen-Paris, war während ihrer Tätigkeit als visiting professor an der New York University im Frühjahr 1973 zu Gastvorträgen über verschiedene Themen eingeladen von dem Greater New York Chapter der American Musicological Society, von den Universitäten Brandeis (Mass.), Harvard, Indiana (Bloomington) und Princeton sowie den Universitäten von California (Davis und Los Angeles), Maryland und Pennsylvania (Philadelphia).

Anlässlich der 19. Mitgliederversammlung des Joseph-Haydn-Institutes i. V., die am 30. Mai 1973 in Köln stattgefunden hat, hat Professor Dr. Friedrich BLUME den Vorsitz aus Altersgründen an den bisherigen stellvertretenden Vorsitz, Professor Dr. Dr. h. c. K. G. Fellerer weitergegeben. Professor Blume wird dem Vorstand weiterhin als stellvertretender Vorsitz angehören.

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e. V. hat den 100. Band ihrer Reihe „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“ veröffentlicht. Gleichzeitig erschien der 16. Band der „Denkmäler rheinischer Musik“.