

Entwurf einer neuen musikwissenschaftlichen Systematik

von Oskár Elschek, Bratislava

I. *Gegenwärtige Tendenzen*

Die Musikforschung der letzten zwei Jahrzehnte hat sich wesentlich verändert. Wie unterscheidet sich die gegenwärtige Musikforschung von jener der vergangenen Jahrzehnte? Diese Frage kann nur skizzenhaft und unvollständig beantwortet werden.

1. Die gegenwärtige Forschung versucht, alle kulturgeographischen und kultursoziologischen Musikbereiche zu erfassen, ihre Beschränkung auf die westeuropäische Kunstmusikentwicklung aufzugeben.

2. An die Stelle einer allumfassenden Musikgeschichtsschreibung tritt heute eine differenziertere und in diverse Fachbereiche aufgesplitterte Musikwissenschaft¹.

3. Die Musikforschung trat aus einer Jahrzehnte währenden Isolation und suchte fruchtbare Kontakte zu anderen sozial- und naturwissenschaftlichen Forschungsbereichen.

4. Sie gewann an Breitenwirkung; neben der deutschen Musikwissenschaft prägten sich in den einzelnen europäischen und überseeischen Ländern relativ eigenständige Forschungsschulen, vor allem in den Vereinigten Staaten, aus².

5. Sie überschritt national und regional begrenzte Aufgabenbereiche und strebte einer Internationalisierung zu.

6. Die Individualforschung wird heute weitgehend von einer kooperierenden Teamarbeit verdrängt, bzw. ergänzt³.

7. Neben der zum Positivismus bzw. Neopositivismus neigenden philologisch orientierten Forschung wird ein sozialgeschichtliches und theoretisch profiliertes musikwissenschaftliches Konzept angestrebt⁴.

Diese Merkmale fassen Tendenzen zusammen, die die reale Entwicklung der letzten beiden Jahrzehnte nicht nur beeinflusst, sondern auch geprägt haben. Dabei vertiefte sich der Widerspruch zwischen dem bisherigen systematischen Konzept und den Gegenwartsaufgaben der Musikwissenschaft zusehends.

Wenn sich heute immer mehr Fachbereiche der Musikwissenschaft zu eigenständigen Disziplinen entwickeln, – ohne die Möglichkeit sie in die geschichtszen-

1 Fr. Blume, *Musikforschung und Musikerziehung*, in: *Musik als Lebenshilfe*, Hamburg 1958, S. 65.

2 In der *Acta Musicologica* wurden in den Jahrgängen XXX-XXXIV, 1958-1961, XXXVI, 1963, XXXVIII, 1965, Beiträge über die Musikforschung in einer Reihe von Ländern veröffentlicht.

3 Fr. Blume, *Historische Musikforschung in der Gegenwart*, in: *Acta Musicologica* XL, 1968, S. 10.

4 I. Glebov, *Sovremennoje, ruskoje muzykoznanije i jevo istoričeskije zadači*, in: *De musica*, Leningrad 1925, S. 5.; H. H. Eggebrecht, *Konzeption*, in: *Symposium Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute*, Texte, Bonn 1970, S. 14.

trierte Wissenschaftssystematik einzugliedern oder sie durch diese in ein falsches Licht gerückt werden –, ihre Erkenntnisse nicht genügend Wirkungsraum auf andere musikwissenschaftliche Bereiche erhalten und systematisch und wissenschaftstheoretisch unterbewertet werden, dann ist es an der Zeit, Korrekturen an der Systematik vorzunehmen.

Jede Systematik stellt eine Hierarchie von Disziplinen dar, die den jeweiligen Forschungsstand widerspiegelt. Die Hierarchie der gegenwärtigen Musikwissenschaft, welche an dem Adlerschen Konzept, wenn auch in zahlreichen variablen Fassungen und Ergänzungen festhält, entspricht nicht den heutigen Anforderungen, sondern dem Entwicklungsstand der Musikwissenschaft zwischen dem ausklingenden 19. Jahrhundert und den 40er Jahren.

II. Differenzierung und Einheit

Jede Systematik öffnet einen bestimmten Raum für beide Tendenzen. Die gegenwärtige Musikwissenschaft wird weder einer Spezialisierung gerecht noch ist sie in der Lage, die zur Verfügung stehenden Erkenntnisse in ein relativ einheitliches Gesamtbild von der Musik und Musikkultur zu vereinen.

Die Musikwissenschaft ist durch eine ungleichmäßige Entwicklung gekennzeichnet. Manche Disziplinen wurden gefördert, unterstützt, andere vernachlässigt. Der Streit um eine vollwertige Existenz mancher Disziplinen in der Musikwissenschaft, die nur als Ergänzung gewisser Aspekte dienen sollten, wirkte sich sehr nachteilig auf ihre musikalische Problemstellung aus. Dieser betraf eine Vielzahl von Disziplinen. Vor allem sind die „naturwissenschaftlichen“ zu nennen, unter welchen die Akustik verstanden wird, der noch die Physiologie und Psychologie angeschlossen werden. Ihre Einstufung einmal als „Hilfswissenschaft“⁵, dann als „Naturwissenschaftliche Hilfs- und Voraussetzungswissenschaft“⁶, als „periphere Grenzgebiete oder Zwischenfächer“⁷, oder „Teilgebiete mit doppelter Zugehörigkeit“⁸, als „zugeordnete“ (vereinte) Disziplinen⁹, „Schnittpunkt verschiedener Wissenschaften“¹⁰ und letzten Endes ihr Ausschluß aus der Musikwissenschaft¹¹, verurteilten sie zu einem musikwissenschaftlichen Scheindasein.

Die Musikalische Akustik wurde fast durchwegs nebenfachlich von Physikern betreut; es wurden für Musiker „faßliche“ musikwissenschaftlich-akustische Kompen-

5 G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 7; E. Bücken, *Die Musikerziehung auf der Universität. Einführung in die Ziele der Musikwissenschaft*, in: Handbuch der Musikerziehung, Potsdam 1931, S. 317.

6 A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt am Main 1963, S. 5, 12.

7 W. Wiora, Art. *Musikwissenschaft*, in: MGG 9, 1961, Sp. 1196; Z. Lissa, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1970, S. 28.

8 Ders., a. a. O., Sp. 1196; auch J. W. Keldysch, K. A. Kuznecov, J. J. Ryschkin, *Muzykoznanije*, in: Bolschaja sowjetskaja enzyklopedija, 28, 1954, S. 530; Z. Lissa, a. a. O., S. 28, spricht von „Grenzwissenschaften“.

9 P. Faltin, *Predmet, hranice, možnosti a ciele psychologie hudby*, in: Musicologica Slovaca I, 1969, S. 186.

10 A. Wellek, *Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft*, in: Acta Musicologica XLI, 1969, S. 213.

dien erstellt, deren Primärergebnisse in einer anderen Wissenschaft erarbeitet wurden, obwohl führende Musikwissenschaftler die Akustik, bzw. Musikalische Akustik als musikwissenschaftliche Disziplin interpretierten¹².

Die Physiologie und Psychologie der Musik wurde auch maßgeblich außerhalb der eigentlichen Musikwissenschaft entwickelt. Carl Stumpf, Géza Révész, Albert Wellek waren an Psychologischen Instituten tätig und die Schule Carl Seashores war ebenfalls eine primär psychologische. Ernst Kurth, Hans Mersmann und Jaques Handschin widmeten sich psychologischen Fragen neben ihrer musiktheoretischen und geschichtlichen Arbeit, durch die sie sich als Musikwissenschaftler legitimieren mußten. Somit treffen auf die Lage die Worte Albert Welleks zu: „*Die Sorge um die Vergleichende und überhaupt um die Systematische Musikwissenschaft liegt also nach wie vor bei Einzelgängern und Außenseitern, die demgemäß nicht reüssieren, es sei denn daß sie ganz einem anderen Fache angehören*¹³.“ Wellek weist bezeichnenderweise auch auf den Umstand hin, daß die Allgemeine Psychologie der gehörs- und musikpsychologischen Problematik eine ganz nebensächliche Bedeutung zugesteht¹⁴. Das heute einzige Institut, an dem im Rahmen der Musikwissenschaft diese Forschungsbereiche vertreten sind, ist das Institut für Musikforschung in Berlin. In Berlin (Freie Universität und Technische Hochschule) liegt auch ein umfangreicheres Vortragsprogramm vor. Ebenso fördert diese Bereiche Walter Graf in Wien und Martin Vogel in Bonn. Die Musikwissenschaft verabsäumte es aber, generell für die Entfaltung dieser Disziplinen die fachlichen, institutionellen und pädagogischen Voraussetzungen zu schaffen.

Dies trifft auch für Musikästhetik und Musiksoziologie zu. Einer ihrer führenden Vertreter, Theodor W. Adorno, konnte ihre Belange auch nur im Rahmen philosophischer und sozialer Forschungen wahrnehmen; obwohl schon Adler auf ihre Nützlichkeit hinwies, sie in den sozialistischen Ländern, aber auch in den westlichen von den zwanziger Jahren an für die Musikforschung als wichtig erachtet wurde¹⁵, gilt sie als empirische Disziplin und ihre musikwissenschaftliche Fragestellung ist noch heute umstritten. Auf weite Sicht mangelte es an Voraussetzungen für eine musikalisch ausgerichtete Forschungsarbeit, sowohl im Rahmen der Psychologie als auch der Soziologie, der Ästhetik usw.

Die musikforschende Betrachtungsweise über die Phänomene wurde weder von den kooperierenden Hauptfächern noch von der Musikwissenschaft wahrgenommen. Deshalb fehlt es uns heute an Erkenntnissen, die sich auf allgemeine Grundfragen

11 Cl. Palisca, *The scope of American Musicology*, Englewood Cliffs 1963, S. 104.

12 H. Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, 4. Aufl. Leipzig 1928, S. 11; H. Husmann, *Einführung in die Musikwissenschaft*, Heidelberg 1958, S. 11; H.-P. Reinecke, *Stellung und Grenzen akustischer Forschung innerhalb der systematischen Musikwissenschaft*, in: *Acta Musicologica* XXXI, 1959, S. 80-86.

13 A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt am Main 1963, S. 4.

14 Ders., *Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft*, in: *Acta Musicologica* XLI, 1969, S. 20.

15 M. Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921; A. V. Lunačarskij, *Voprosi sociologii muzyki*, Moskva 1927; W. Serauky, *Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVI, 1934, S. 232-244; H. Mersmann, *Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* X, 1953, S. 1-15.

der Musik beziehen. Die Musiktheorie wurde geringschätzig als dogmatisch-pädagogische und normativ handwerkliche Fachlehre abgetan und die musikerzieherischen Aspekte wurden vor die wissenschaftstheoretischen gestellt; sie ist noch heute bestrebt, sich als wissenschaftliche Disziplin zu konstituieren¹⁶. Die Vergleichende Musikwissenschaft, die Volksmusikforschung, die Musikethnologie und Ethnomusikologie hatten sich dank ihrer langen selbständigen Entwicklung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zu einem umfangreichen und differenzierten Forschungsfeld entwickelt. Da für ihre Eigenentwicklung von der Musikwissenschaft her auch nicht die günstigsten Möglichkeiten geboten wurden, stützten sie sich auf eine Reihe von außermusikalischen Disziplinen und kooperierten mit einigen systematischen musikwissenschaftlichen Bereichen.

Die Kerndisziplin jeglicher musikwissenschaftlicher Arbeit blieb die Musikgeschichtsforschung, welche nicht nur die gesamte Entwicklung der Musikforschung beherrschte und prägte, sondern auch in ihrer Aktivität, in ihrem Forschungsumfang weit über alle anderen Disziplinen dominierte. Man kann heute von zahlreichen Forschern sprechen, die sich nicht nur auf die einzelnen Epochen der europäischen Musikgeschichte spezialisierten, sondern ebenso auf einzelne Komponisten; zweifelsohne übertrifft heute die Zahl z. B. der Bachforscher bei weitem die Zahl jener Forscher, die sich mit systematischen musikwissenschaftlichen Fragen auseinandersetzen.

Man könnte die heutige Musikwissenschaft vom Standpunkt ihrer Teilbereiche folgendermaßen kennzeichnen: eine übermäßig entwickelte Musikgeschichtsforschung, eine sehr bescheidene Ethnomusikologie (in Westeuropa schwächer vertreten, in Osteuropa und anderen Ländern stärker gefördert) und Fragmente systematischer Disziplinen. Also ein sehr unausgewogenes disziplinäres Bild einer Sozialwissenschaft. Dieses Bild spiegelt sich auch in der musikwissenschaftlichen Lehrstuhlvertretung wider, die ausnahmslos von Historikern wahrgenommen wird. Von den zwei bis drei Lehrstühlen für die musikwissenschaftlichen Hauptbereiche, wie sie Friedrich Blume 1953 für jede Universität vorschlug, kann heute keine Rede sein¹⁷. Vom Lehrbetrieb, von ihrer inneren Struktur her gesehen, kann in der Musikwissenschaft von keiner fundierten Spezialisierung gesprochen werden.

Aus dieser Sicht heraus sind auch alle Integrationsbestrebungen zu verstehen. Einerseits sollten sie Einseitigkeiten ausgleichen, andererseits vertieften sie diese aber durch eine weitere musikgeschichtsforschende Konzentration. Die Integration wurde auf der traditionellen systematischen Basis betrieben und immer eindringlicher darauf hingewiesen, daß jene Gegensätze, die im historischen und systematischen Teil der Musikwissenschaft hervorgehoben und gegeneinandergestellt wurden, nicht vorhanden sind und daß die reale Forschung diese zu überbrücken hat, daß der systematische Teil durch historische Aspekte eine empirische Basis erhalten¹⁸.

16 C. Dahlhaus, *Musiktheorie*, in: Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Köln 1971, S. 94-132.

17 Fr. Blume, *Musikforschung und Musikleben*, in: Kongreß-Bericht Bamberg 1953, Kassel 1953, S. 12.

18 T. Kneif, *Musiksoziologie*, in: Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Köln 1971, S. 194.

und die historische Forschung systematische Gesichtspunkte einbeziehen muß¹⁹. Eine solche sich ergänzende Arbeitsweise wurde in manchen Disziplinen zur Regel – in der Instrumentenkunde durch Curt Sachs – und eine Reihe von Forschern bemühte sich, diese Tendenzen theoretisch zu analysieren, vor allem Walter Wiora²⁰. Jury Keldysch bezeichnete die organische Verbindung der Theorie und Geschichte als eine der grundlegenden methodischen Bestrebungen der marxistisch-leninistischen Musikwissenschaft²¹, Michał Bristiger setzte dieselbe Problematik in die Termini strukturelle und genetische Auslegung um, wobei er heute eine Scheidung beider Aspekte als „*nicht weiterhin begründet und daher unhaltbar*“ bezeichnet²². Die methodischen Aspekte ins Auge fassend erklärt Carl Dahlhaus, daß heute die Verknüpfung zwischen „*historischer und systematischer Musikwissenschaft eher verdeckt als gelöst wird*“, und stellt überhaupt den Begriff „systematische Musikwissenschaft“ in Frage²³. Als eine wichtige verbindende Komponente sollte die Musiksoziologie agieren. Ihre Sonderstellung hatten schon Hans Heinz Dräger²⁴ und Walter Wiora²⁵ in der Systematik fixiert. Hans-Gunter Hoke führt zu diesem Problem aus: „... *im inneren Zusammenhang von soziologischer und historischer Methode, findet somit die Einheit des Logischen und Historischen ihren konkretesten Ausdruck, unter diesen Aspekt sind die Begriffe ‚Musiksoziologie‘ und ‚historischer Materialismus‘ in der Musikwissenschaft Synonyma*“²⁶. Hans Heinrich Eggebrecht stellt das sozialgeschichtliche Konzept dem veralteten geisteswissenschaftlichen entgegen und möchte dadurch das „*Interesse an der Geschichte der Musik nicht ausgelöscht, sondern neu definiert*“ wissen. Er versteht dabei Musiksoziologie, so wie Hans-Gunter Hoke, nicht als Spezialdisziplin, sondern „*im Sinne eines Konzepts*“²⁷. Die meisten Disziplinen werden aus der Perspektive eines geschichtszentrischen Bewußtseins behandelt, so etwa durch die „*querverbindende*“ Alternative Walter Wioras und Hans Albrechts²⁸, die eine subdisziplinäre Auffächerung der Musikgeschichtsforschung nach dem Vorbild der systematischen Musikwissenschaft darstellt²⁹. Da in zahlreichen musikwissenschaftlichen Systematiken die Musikethnologie der historischen

19 H. Husmann, a. a. O., S. 7.

20 W. Wiora, a. a. O., Sp. 1196; ders., *Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965, Leipzig 1966, S. 7-30; ders., *Albert Welleks „Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft“ und die Verbindung von systematischem und historischem Denken*, in: Die Musikforschung XIX, 1966, S. 254 f.

21 J. W. Keldysch, a. a. O., S. 531.

22 M. Bristiger, *Strukturelle und genetische Perspektive*, in: Symposium *Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute*, Texte, Bonn 1970, S. 4.

23 C. Dahlhaus, *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Köln 1971, S. 7, 128.

24 H. H. Dräger, *Musikwissenschaft*, in: Universitas litterarum, Handbuch der Wissenschaften, Berlin 1955.

25 W. Wiora, Art. *Musikwissenschaft*, in: MGG 9, Kassel 1961, Spalte 1214.

26 H.-G. Hoke, Art. *Musikwissenschaft*, in: Musiklexikon, Bd. 2, hrsg. von H. Seeger, Leipzig 1966, S. 189.

27 H. H. Eggebrecht, a. a. O., S. 14; auch H.-G. Hoke, a. a. O., S. 193.

28 W. Wiora, H. Albrecht, a. a. O., Spalte 1196, 1207; diese Konzeption wurde in einer abgewandelten und erweiterten Form auch in O. Elschek, *Hudobnovedecká systematika a etnoorganológia*, in: Musicologica Slovaca I, 1969, S. 5-41, angewandt.

29 S. Ginsburg, *Osnovnopoloschenija teorii muzykalno-istoritscheskogo znanija*, in: De musica 1923, S. 169 f.; Z. Lissa, a. a. O., S. 121 f.

Forschung angegliedert wurde³⁰, ergab sich eine monodisziplinäre Musikwissenschaft. An Stelle einer Integration kommt es de facto zur Aufhebung der musikwissenschaftlichen Spezialisierung, die Theorie spiegelt die de- und uniformierte Praxis wider.

Dies führte schon vor Jahren zu einer gewissen Skepsis im Hinblick auf die Bewältigung einer spezialisierten Musikwissenschaft, vor allem vom Studium her, wie dies 1958 Friedrich Blume feststellte³¹. Andererseits wurde durch Hans-Peter Reinecke 1970 erneut ein Schwund des musikwissenschaftlichen Gesamtkonzepts konstatiert, der schrieb, daß Musikwissenschaft „heute nicht mehr als ein in sich geschlossenes, einheitliches Forschungsgebiet mißverstanden werden . .“ kann, „daß die verschiedenen Studienwege und -ziele nicht mehr unter einem sgn. musikwissenschaftlichen Allgemeinbildungsideal gesehen werden dürfen . .“³².

III. Kritische Vorbemerkungen zur Systematik

Die Systematik der gegenwärtigen Musikforschung beruht auf dem Adlerschen Grundgerüst, das die Grundlage aller bisherigen systematischen Reformen blieb, ob sie dieses ergänzten oder reduzierten, ob es durch weitere wie „Musikethnologie“, „Soziologie“, „Musikalische Heimat- oder Länderkunde“³³ u. a. erweitert wurde, oder ob versucht wurde, diese in die Musikgeschichtsforschung zu integrieren. Deshalb sind auch die meisten Diskussionen rund um diese bipolare Konzeption konzentriert. Es wird immerfort auf die das Historische und Systematische verbindenden Komponenten, andererseits auf die von Geschichte und „Natur“ (der Musik) geprägten Differenzen hingewiesen. Es scheint, daß auf dieser Grundlage kaum in nächster Zukunft eine systematische Lösung zu erwarten ist. In diesem Zusammenhang sei auf zwei versierte Versuche hingewiesen, auf das Bonner Symposium (1970) *Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute* und auf die unter der Leitung von Carl Dahlhaus verfaßte *Einleitung in die systematische Musikwissenschaft*, in der von der Systematischen Musikwissenschaft ausgesagt wird: „Ihre Grenzen und ihre Gliederung in Teildisziplinen stehen ebensowenig fest wie die Methoden . .“³⁴.

Walter Wiora faßte seine Einstellung nach langjähriger Betrachtung dieser Probleme folgendermaßen zusammen: „Vermittelnd empfiehlt mancher Autor einen goldenen Mittelweg zwischen Historismus und Ahistorismus, gerät aber dann in Gefahr, durch kleinmütige Zurückhaltung die Aussicht nach beiden Seiten zu verstellen. Der richtige Weg wird sein, ein hohes Maß sowohl von historischem als auch von systematischem Denken zu erstreben und beides miteinander zu verbinden“³⁵.

30 H. Riemann, a. a. O., S. 18; J. W. Keldysch, a. a. O., S. 431; H.-G. Hoke, a. a. O., S. 194; Z. Lissa, a. a. O., S. 29.

31 Fr. Blume, *Musikforschung und Musikerziehung*, in: Musik als Lebenshilfe, Hamburg 1958, S. 65.

32 H.-P. Reinecke, *Studiengänge der Musikwissenschaft*, in: Symposium *Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute*, Texte, Bonn 1970, S. 23.

33 Fr. Blume, *Musikforschung und Musikleben*, a. a. O., S. 12; H. H. Drägers Systematik siehe in Riemann *Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967, S. 617.

34 Köln 1971, S. 7.

35 W. Wiora, *Methodik der Musikwissenschaft*, in: Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, München 1970, S. 132.

Der eigentliche Ausweg resultiert in einer Aufhebung jeglicher disziplinärer Grenzen und ihrer Umwandlung in Methoden und Denkweisen. Dabei werden echte Unterschiede unterschätzt und aufscheinende Differenzen überspitzt. Es scheint unvermeidlich, diese traditionelle historisch-systematische Ausgangsbasis zu verlassen und nach anderen Klassifikationskriterien, einfacheren, eindeutigeren Merkmalen und Klassifikationsbegriffen zu suchen.

IV. Das Systematisierungskonzept und seine Begründung

Für das systematisierende Denken in der Musikwissenschaft, das fast ausschließlich auf die erwähnte bipolare Systematik ausgerichtet ist, scheint es fast unvorstellbar, daß zugleich mehrere systematische Alternativen gleichberechtigt nebeneinander bestehen könnten. In anderen Wissenschaften ist es durchaus üblich, daß mehrere disziplinäre Klassifikationen vorliegen, welche anerkannt und angewandt werden. Sie haben eine mehrdimensionale Betrachtung ihres Forschungsgegenstandes zu ermöglichen. Jede Systematik entspricht einer bestimmten wissenschaftlichen Auffassung. Die Wissenschaften gewinnen dadurch an Flexibilität und ihre Spezialbereiche werden in immer neue Beziehungen gestellt. Der Musikwissenschaft fehlt eine solche dynamische Ausgangsbasis in der Interpretation ihrer Spezialbereiche.

Ich bin keineswegs der Auffassung, daß die Musikwissenschaft Konzepte von anderen Wissenschaften übernehmen müßte, aber man sollte den Versuch unternehmen, auf einfachere Systematisierungsbegriffe zurückzugreifen, die sich in anderen Wissenschaften bewährt haben. Die Adlersche Scheidung war auch keine autonom musikwissenschaftliche; sie wurde um die Jahrhundertwende und bis heute immer von neuem, z. B. in der Wissenschaftstheorie angewandt³⁶. Friedrich Blume versuchte mit „*Grundlagenwissenschaft*“ einen neuen Begriff für die Musikwissenschaft dienstbar zu machen, gegen welchen aber Bedenken geäußert wurden³⁷. Oft wurde auch der Begriff „Angewandte Musikwissenschaft“ systematisch ausgewertet³⁸. Auch die Begriffe „allgemeine“ und „spezielle Bereiche“ fanden in der Instrumentenkunde Verwendung³⁹. In der sowjetischen Musikwissenschaft wird traditionsgemäß zwischen einer theoretischen (statt systematischen) und historischen Musikwissenschaft unterschieden⁴⁰. Es handelt sich um systematische Begriffe, welche allgemeiner Natur sind und die sich gegenseitig zu ergänzen haben. Sie alle wurden in den verschiedenen Wissenschaftssystematiken angewandt, wie: abstrakte und konkrete Disziplinen, allgemeine und spezielle Forschungen, theoretische und praktische Disziplinen, theoretische und angewandte, systematische und theoretische Bereiche. Es sind gegeneinander klar abgegrenzte Begriffe, bei welchen aber feststeht, in welcher Weise sie sich ergänzen.

36 A. Diemer, *Der Wissenschaftsbegriff*, in: Historische und systematische Untersuchungen, Meisenheim 1970.

37 Fr. Blume, a. a. O., S. 12; C. Dahlhaus, a. a. O., S. 103 f.

38 Z. B. H. H. Dräger.

39 W. Heinitz, *Instrumentenkunde*, Potsdam 1929, S. 12.

40 A. Finagin, *Sistematika muzykalno-teoretitscheskich znanij*, in: De musica 1923, S. 182-191; S. Ginsburg, a. a. O., S. 165; J. W. Keldysch, a. a. O., S. 530.

In der gegenwärtigen Musikwissenschaft könnte das einfache Begriffspaar „theoretische“ und „angewandte“ Disziplinen eine positive Rolle spielen, bzw. an Stelle der angewandten Bereiche könnte die Regionale Musikwissenschaft gestellt werden.

V. Theoretische Musikwissenschaft

Jene musikwissenschaftliche Disziplinen, welche in die Theoretische Musikwissenschaft einzureihen wären, stehen im direkten Zusammenhang mit der traditionellen systematischen Musikwissenschaft, die aber um einige Disziplinen zu ergänzen wäre. Nicht nur die Zahl, die Aufeinanderfolge, sondern auch der Charakter der systematischen Disziplinen wurde bis heute nur vage abgegrenzt und begründet; sie stellen keinen einheitlichen, relativ stabilen Forschungsbereich der Musikwissenschaft dar. Sie reichen von einigen wenigen Disziplinen – Kerndisziplinen –, z. B. nur der Musikpsychologie⁴¹, oder nur der Musiktheorie⁴², der Musikpsychologie und Musikästhetik, ergänzt zum Teil durch Musiksoziologie und Musikpädagogik⁴³, bis zu dem Entwurf von Carl Dahlhaus, der außer den „*naturwissenschaftlichen*“ Bereichen auch Musikpsychologie, Musiktheorie, Musikästhetik und Musiksoziologie einbezieht⁴⁴. Manche Entwürfe enthalten zehn und mehr Disziplinen, sie verlassen zum Teil aber die disziplinäre Basis und zählen in einer mehr oder weniger logischen Aufreihung und Aufeinanderbezogenheit Bereiche, Problemgruppen und Arbeitsbereiche auf. In ihrer inneren Logik sind zu den besten die Entwürfe von Hans Heinz Dräger und Hans-Gunter Hoke zu zählen, obwohl beide zu exzentrisch aufgebaut sind und die heute real vorhandene, aber wahrscheinlich auch künftige Disziplinaufteilung überschreiten.

Die Disziplinen der Theoretischen Musikwissenschaft sollen sich auf historisch-regionale Erscheinungen stützen, aber bestrebt sein, diese zu verallgemeinern, Phänomene zu identifizieren, welche nicht Einzelfälle darstellen, sondern in ihrem Auftreten zur Massenhaftigkeit neigen, eine gewisse Regelmäßigkeit, eventuell Gesetzmäßigkeit aufweisen. Den theoretischen Disziplinen muß es darum gehen, solche Strukturen, Elemente, Tendenzen, Prozesse und Zusammenhänge zu erfassen, zu beschreiben, zu analysieren und zu erklären, welche Allgemeingültigkeit und eine relativ zeitliche und räumliche Beständigkeit aufweisen. Eine theoretische Disziplin kann ebenso ein einzelnes Werk zu ihrem Gegenstand auswählen, nur ist sie in ihrer Interpretation bemüht konstante, breiter gültige Grundstrukturen zu erfassen, regelmäßige Zusammenhänge aufzudecken und zu formulieren. Sie soll nicht von der „unveränderlichen Natur“ der Musik ausgehen, sondern darstellen, wie sich bestimmte akustische, biologische, anthropologische u. a. Kategorien und Gesetze auf die Musik auswirken, wie diese ein konstitutiver Bestandteil des Musikdenkens werden. Bei diesen Untersuchungen müssen wir immer bedenken, daß Musik kein Naturphänomen ist, sondern durch ästhetische, soziale und andere Teilmomente geprägt wird,

41 J. Handschin, *Die Arbeitsbereiche der Musikwissenschaft* (1952), in: Gedenkschrift J. Handschin, Bern 1957, S. 26.

42 P. Faltin, a. a. O., S. 166, 172.

43 A. Wellek, a. a. O., S. 12.

44 C. Dahlhaus, a. a. O.

und sie im Zusammenspiel „von Bedingung (Vorbedingung) und freier Schaffenswirksamkeit“, wie es Adler ausdrückt, sich konstituiert, diese also zu keiner eindeutig deterministischen Kausaltheorie ausgebaut werden⁴⁵, sondern sich dieser nur nähern können, ohne sich mit ihr zu identifizieren.

Die theoretischen Disziplinen sind in ihrer autonomen Zielsetzung bemüht, musikalische Grundprobleme zu lösen; nicht weniger wichtig ist es aber für sie, den angewandt-regionalen Disziplinen, Theorien, Hypothesen, Wahrscheinlichkeitsmodelle, Methoden und Allgemeinerkenntnisse zur Verfügung zu stellen und diese für ihre konkrete Forschungsarbeit dienstbar zu machen.

Ich möchte unterstreichen, daß ich den Gegenstand der Musikforschung eindeutig auf die Musik, das Musikwerk, Musik- und Klangphänomene, welche in der Musikstruktur eine wesentliche Rolle spielen, begrenzt wissen und akustische, ästhetische, soziale und andere Faktoren nur soweit einbezogen wissen möchte, als sie sich in der Musik real erfaßbar und erklärbar nicht nur widerspiegeln, sondern in ihr konstitutiv sich ausprägen. Es sollen also keine abstrakten Beziehungsmodelle zwischen der Musik und anderen natur- und anthropologischen sowie sozialen Bereichen untersucht werden, sondern diese sollen nur dann herangezogen werden, wenn sie in musikalische Formen und Phänomene umgestaltet wurden. Konkret ausgedrückt: keine abstrakten Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft suchen, sondern versuchen, Musik als soziales Phänomen zu deuten, als einen Schnittpunkt des realen Zusammenwirkens von gesellschaftlichen und musikalischen Phänomenen.

Ich verstehe unter Musik, Musikwerk etc. nicht eine einzige Form der Musik, z. B. die schriftliche, sondern alle Formen, in welchen sich Musik manifestiert, alle Prozesse, welche sie als existent legitimieren, ob es sich um rudimentäre Formen im Bewußtsein des Komponisten handelt, um schriftlich-klanglich realisierte Formen oder um sinnliche Wahrnehmung beim Musikhörer. Gegenstand der Musikforschung sind alle Existenzformen und Phänomene der Musik.

Je nach dem, welche Formen der Musik untersucht werden und unter welchen Gesichtspunkten, gehören zur Theoretischen Musikwissenschaft folgende Disziplinen:

1. Musikalische Akustik	}	naturwissenschaftlicher Bereich
2. Instrumentenkunde		
3. Musikalische Physiologie		
4. Musikpsychologie		
5. Musikästhetik und Musikkritik	}	sozialwissenschaftlicher Bereich
6. Musiksoziologie		
7. Musikphilosophie		
8. Musiktheorie		
9. Musikalische Graphik	}	musiktechnischer Bereich
10. Musikalische Textinterpretation		
11. Musikinterpretation		
12. Musikpädagogik		

⁴⁵ G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 15;

Eine Begründung dieser theoretischen Disziplinen würde eine genaue Definition jeder einzelnen voraussetzen, für eine solche bietet der Umfang dieses Beitrages keine Möglichkeit. Dies wurde in anderen Arbeiten getan⁴⁶. Deshalb werden hier nur einige erklärende Anmerkungen gegeben.

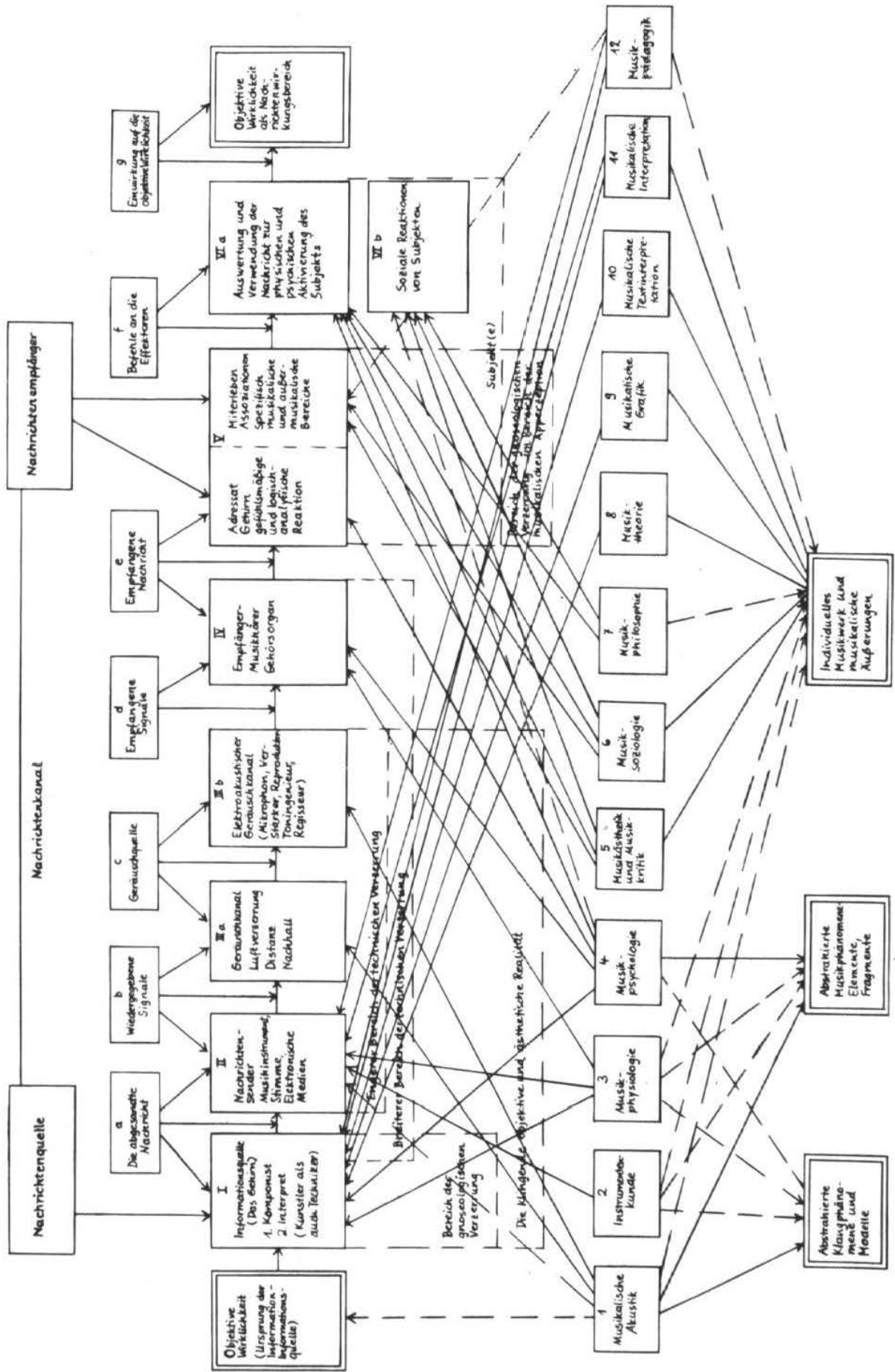
Das Ziel der ersten vier Disziplinen ist es, Umwandlungen der Musik, Musikwerke und Schallquellen zu verfolgen. Musik entsteht im Bewußtsein des Komponisten überwiegend ohne ihre real physikalisch-klangliche Form, sie existiert in ihrer psychischen Form. Es folgt ein spezifischer Umwandlungsprozeß in ein graphisches Zeichensystem – falls es sich um eine schriftliche Musiktradition handelt (mit diesem Prozeß setzt sich die Musikalische Graphik auseinander). Bei der Musikinterpretation entsteht die erste neue klingende Version des Musikwerkes. Die Musik konstituiert sich als akustisches Phänomen und unterliegt also allen akustischen Gesetzmäßigkeiten; nur dank dieser und wenn sie der Komponist und Interpret kennen und respektieren, kann das Musikwerk in dieser Form entstehen und existieren. Im weiteren Verlauf tritt die Musik in den Kreis der Musikhörer, wandelt sich im Kontakt mit den menschlichen Sinnesorganen in einen physiologischen Vorgang, transformiert sich in diverse mechanische, chemische, elektrische Reaktionen und Prozesse. In dieser Form gelangen die Musik und die Musikphänomene in das zentrale Nervensystem, und sie werden zum Inhalt des Bewußtseins. Die letzte Form der Rekonstruktion des Musikwerkes im Bewußtsein ermöglicht, daß es Gegenstand und Inhalt der Gefühls- und Erlebniswelt des Menschen und Ausgangspunkt einer spezifischen, menschlichen, ästhetischen Reaktion wird. Der Mensch unterzieht Musik in ihrer relativ zeitlich-räumlich konstituierten Form im Bewußtsein einer semantisch-ästhetischen Analyse. Durch diese entstehen gefühlsmäßige und logische Reaktionen, die einen nachvollzogenen Umwandlungsprozeß der Musik im menschlichen Verhalten darstellen.

Die einzelnen Disziplinen untersuchen einen kontinuierlichen musikalischen Prozeß, auch wenn sie aus diesem jeweils Teilmomente und spezielle Aspekte herauslösen. Die einzelnen Disziplinen sind deshalb gegeneinander nicht abgeschlossen, sondern dadurch, daß sie verschiedene Formen immer derselben Substanz untersuchen, müssen sie sich auf die Erkenntnisse anderer Disziplinen stützen. Deshalb muß es zu einer breiten Koordination zwischen ihnen kommen, denn Zweck der Musikwissenschaft ist es, ein Gesamtbild von der Musik zu erstellen, Teilresultate in einem Erkenntnisssystem zu vereinen. Das Ziel einer Systematik besteht auch darin, Voraussetzungen und Möglichkeiten für eine Zusammenfassung der Ergebnisse der einzelnen Disziplinen zu schaffen.

Ich möchte diese interdisziplinären Beziehungen der theoretischen musikwissenschaftlichen Bereiche am informationstheoretischen Kommunikationsschema aufzeigen.

⁴⁶ Eingehend habe ich diese Fragen in folgenden Arbeiten behandelt: *Hudobná veda súčasnostej systematika a teória* (im Druck); *Systematika a predmet dnešnej hudobnej vedy* (im Druck); *Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik*, in: *Acta Musicologica*, XLV, 1973, S. 1-23.

Tabelle 1.



VI. Regionale Musikwissenschaft – ihre subdisziplinäre Struktur

Dieser Begriff findet in ähnlich strukturierten Wissenschaften Verwendung und wurde auch von führenden Vertretern der Musikwissenschaft in Erwägung gezogen. Die Geographie spricht von einer systematischen und regionalen Forschung, die Völkerkunde von einer allgemeinen und regionalen Völkerkunde, die Sprachwissenschaft unterscheidet zwischen einer allgemeinen und besonderen Sprachwissenschaft, wobei die letztere nach Sprachstämmen, nach Gruppen geordnet wird, und wie bekannt, die Spezialisten der einzelnen Bereiche als Germanisten, Anglisten, Romani- sten usw. bezeichnet werden. In allen diesen Wissenschaften zerfällt der erste Bereich in mehrere Spezialdisziplinen, welche sich mit theoretischen und methodischen Fragen auseinanderzusetzen haben; der zweite Bereich ist auf eine stoffliche Erschließung der einzelnen Gebiete, der einzelnen Phänomene ausgerichtet und wird dabei von den theoretischen Bereichen getragen.

Guido Adler meinte 1885: „*Geschichte der Musik gliedert sich nach Epochen. . oder nach Völkern, Territorien, Gauen, Städten und Kunstschulen*⁴⁷.“ Obwohl Adler eine solche innere detaillierte Differenzierung der Musik als wichtig erachtete, führte die Entwicklung mehr zu einer integrierten Universalmusikgeschichte, welche charakteristische Merkmale einzelner Kulturen und Kulturkreise hervorhob und sie einem okzidental Modell unterstellte. Dieser Auffassung fühlte sich auch die Vergleichende Musikwissenschaft verbunden, da sie sich mehr um universelle Konzepte als um eine fundierte Kulturregionalistik bemühte. Aus dieser Sicht heraus könnte man die Musikwissenschaft, z. B. im Vergleich mit der Völkerkunde oder Sprachwissenschaft, als unterentwickelt bezeichnen. Kulturgeographische Belange können keineswegs nur der Musikethnologie überlassen werden. Jury Keldysch spricht bei der Formulierung der Aufgaben der Musikgeschichte davon, daß sie die Musikkultur aller Zeiten und Völker erfassen müsse⁴⁸. Friedrich Blume äußert sich im Jahre 1958 im Zusammenhang mit der Feststellung, daß sich die Musikwissenschaft geändert und spezialisiert habe, folgendermaßen: „*Es ist durchaus vorstellbar, daß eine spätere Entwicklung uns einmal eine Kategorie musikwissenschaftlichen Studiums bescherte, die von der Mathematik, der Physik, der Psychologie ausginge anstatt von der Geschichte, oder die von der Geographie oder der allgemeinen Völkerkunde ihren Ausgang nähme*“. Blume merkt dabei aber kritisch an: „*. . ein solches Studium würde ebenso wenig befriedigend sein wie das rein geschichtliche*⁴⁹.“ Walter Wiora erwähnt neben der traditionellen Systematik und ihren Disziplinen „*Gruppen von Arbeiten, welche noch keine Forschungszweige bilden*“ . . „*die meisten sind geographischer und gesellschaftskundlicher Art*“, und schließt der Musikwissenschaft als weitere Bereiche noch die sogenannte „Musikalische Heimat- und Länderkunde“ an, und betont: „*Geographie hat mit Geschichte und Volkskunde viele Aufgaben und Gebiete gemeinsam*⁵⁰.“

47 G. Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1, 1885, S. 8.

48 J. W. Keldysch, a. a. O., S. 531.

49 Fr. Blume, *Musikwissenschaft und Musikerziehung*, in: Musik als Lebenshilfe, Hamburg 1958, S. 67.

50 W. Wiora, a. a. O., Sp. 1196, 1214.

Mein Vorschlag für eine Regionale Musikwissenschaft greift ebenfalls auf diese Erwägungen zurück. Ihre weitere Differenzierung sollte jedoch kulturgeographische und kultursoziologische Gesichtspunkte geltend machen, etwa in der Form, wie dies in der Tabelle 2 zum Ausdruck kommt.

Regionale Disziplinen			Euro-	Sino-	Indo-	Oriento-	etc.
			m u s i k o l o g i e				
Kultur- sozio- logi- sche Aspek- te	(Historische und gegen- wartsbezo- gene Musik- forschung)	Kunstmusik					
		Umgangs- musik					
		Volks- musik					
	(Ethnomu- sikologie)	Musik der Stammes- gemein- schaften					

Dieses Gerüst soll je nach der konkreten Sachlage gehandhabt werden. Die einzelnen kulturgeographischen Bereiche können noch detaillierter nach Kulturkreisen, Regionen, Ländern behandelt werden. Die Grundeinteilung der Musikkulturen beruht auf einem drei- bzw. vierteiligen Schema, welches zentrale Länder mit einem eigenen Tonsystem und einer eigenständigen Musiktheorie herausgreift, und andere als in diese Hauptgruppen gehörig klassifiziert⁵¹. Es wäre wünschenswert, diesen Hauptbereichen noch eine Afromusikologie, Amerikomusikologie und Australomusikologie beizufügen, nicht nur vom Aspekt der musikalischen Eigenentwicklungen dieser Kontinente, sondern auch von einer sich entfaltenden eigenen Forschungsbasis her. Die Euromusikologie ist hier nicht nur im engeren geographischen Sinne verstanden, sondern bezieht sich auch auf das Studium von Musikkulturen, welche auf der europäischen Musiktradition bzw. auf dem europäischen Musiksystem beruhen. Diese Musiksprache hat sich heute auf allen Kontinenten in verschiedenen Formen Geltung verschafft. Dabei kann aber nicht unerwähnt bleiben, daß sich ihre Strukturen verändert haben, so in der zeitgenössischen Musik oder auch im Rahmen von Eigenentwicklungen, die europäische Musikphänomene mit traditionellen außereuropäischen Elementen verbanden. Eigenständige Bereiche können in Amerika bei den Indianern und Eskimos untersucht werden, ebenso wie in Australien und auf den Südseeinseln die Musik der Ureinwohner einen spezifischen Forschungsbe-
reich bildet.

Die historische Musikforschung ist keine universale Disziplin, aber sie ist auf die Erforschung der musikalischen Vergangenheit der einzelnen Musikkulturen ausge-

⁵¹ H. Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Berlin 1961; W. P. Malm, *Music Cultures of the Pacific. The Near East and Asia*, Englewood Cliffs 1967, S. 149.

richtet; daneben aber spielt auch die Erforschung der zeitgenössischen Musik eine ebenbürtige Rolle. Vergangenheit und Gegenwart müssen als ein einheitlicher, kontinuierlicher Prozeß analysiert werden. Regionale Musikwissenschaft muß im allgemeinen intensiv und tiefgreifend mit den theoretischen musikwissenschaftlichen Disziplinen zusammenarbeiten.

Dieser systematische Entwurf will weder neue unüberbrückbare disziplinäre Grenzen errichten, noch eindeutige Integrationspräferenzen in den Vordergrund stellen. Er möchte eine neue Alternative zur Diskussion stellen. Das Hauptanliegen ist es, durch die Tradition erhärtete, festgefahrene Positionen aufzulockern und Gegensätze abzuschwächen, durch welche das gegenwärtige systematische musikwissenschaftliche Denken belastet ist. Er möchte:

1. Den Geschichts- und Europazentrismus und
2. die systematisch-historische Gegensätzlichkeit aufheben und diesen Bereichen und Aspekten den ihnen zukommenden Platz im Gesamtaufbau der Musikwissenschaft zuweisen.
3. Systematische Voraussetzungen für eine sich unausweichlich anbahnende musikwissenschaftliche Spezialisierung schaffen, eine ausgewogene Entfaltung sowohl der theoretischen als auch der regionalen Bereiche und Disziplinen gewährleisten.
4. Den inneren Aufbau der einzelnen Forschungsbereiche und Disziplingruppen in ihrer Zueinander- und Aufeinanderbezogenheit einfacher, überblickbarer, aber auch logischer und einheitlicher gestalten und damit auch die erforderlichen Kooperations- und Integrationstendenzen fördern, um so eine Zusammenschau der Teilergebnisse der einzelnen Disziplinen in ein musikwissenschaftliches Gesamtkonzept möglich zu machen.

Ich möchte die Bedeutung einer musikwissenschaftlichen Systematik nicht unterschätzen. Sie darf sich aber auf die Wissenschaftsentwicklung und Wissenschaftstheorie nicht als statisch konstruiertes Schema, als einengende Zwangsjacke auswirken. Die Systematik muß immer ein flexibles und dynamisches Arbeitsgerüst bleiben, das der jeweiligen musikwissenschaftlichen Problem- und Fragestellung angepaßt wird.

Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-kultureller Prozesse

Zu einigen Schwierigkeiten bei der Betrachtung der Musik als kommunikatives Phänomen*

von Peter Faltin, Gießen

1.

Eine Kommunikation findet statt, wenn eine Nachricht vom Sender an den Empfänger durch Zeichen mitgeteilt wird und wenn der Empfänger unter der Voraussetzung eines mit dem Sender gemeinsamen Codes sich gegenüber der mitgeteilten Nachricht entsprechend verhält. Diese banale Aussage soll für unsere weiteren Überlegungen als axiomatische Grundlage fungieren, auf der wir die Konfrontation des allgemeinen Kommunikationsmodells mit dem Phänomen der Musik durchführen werden.

Wenn die Musik als ein Kommunikationsprozeß interpretiert werden soll, muß sie ein Zeichen sein, das eine Nachricht vom Sender an den Empfänger überbringt. Wenn sie ein Zeichen ist, wofür steht sie, was bezeichnet sie? Wenn sie eine Nachricht ist, was ist der Inhalt dessen, was sie als Zeichen mitzuteilen hat? Wenn sie zwischen zwei Polen vermittelt, welchen Code verwendet sie dafür und wodurch ist dessen Verbindlichkeit und Verständlichkeit gesichert? Es scheint wenig Chancen dafür zu geben, diese Fragen befriedigend zu beantworten, und damit die Musik mit gutem Gewissen für eine kommunikationstheoretische Erklärung zu retten, wenn wir nicht in das vulgäre Denken billiger Konzertführer oder in eine inhaltlich verschwommene, modische Phraseologie ungesicherter Begriffe verfallen wollen. Um den scheinbar unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen dem theoretischen Modell und der Realität analysieren zu können, seien im folgenden einige einfache Situationen des täglichen Lebens angeführt, anhand derer wir den Kern des Problems veranschaulichen wollen.

2.

Ein Ziegel, der vor meinem Freund Otto auf die Straße fällt, löst bei Otto – wenn er nicht blind und taub ist – ein bestimmtes Verhalten aus: er schaut zum Dach hinauf und vielleicht läuft er weg. Otto hat sich in angemessener Weise gegenüber einem Reiz verhalten. Ist dies eine kommunikative Situation?

Anna beeilt sich, um vor Ladenschluß noch etwas einzukaufen. Plötzlich bemerkt sie hinter einer Silhouette von verschneiten Bergen den rotgefärbten Himmel eines Sonnenuntergangs. Anna sieht auf und wenn man sie ansprache, würde sie vermutlich

* Schriftliche Fassung eines Vortrages, der anlässlich der Tagung „Musikalische Kommunikation und Musikpädagogik“ des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung (AMPF) im Mai 1973 in Gießen gehalten wurde.

sagen: „Ist das nicht wunderschön.“ Ist dieses verbale Verhalten das Ergebnis eines Kommunikationsprozesses?

Ich sitze in einem Raum, der ein Fenster hat. Ich sehe durch das Fenster hinaus auf die Straße, lecke es aber z. B. nicht mit der Zunge ab. Ich habe mich gegenüber dem Fenster in bestimmter Weise verhalten. War dies ein kommunikativer Akt?

Allen diesen Situationen ist eines gemeinsam: es wird ein Verhalten hervorgerufen, ohne daß eine intendierte Mitteilung durch Zeichen vermittelt wird, es sei denn, wir begründeten diese Situationen tautologisch als Zeichen ihrer selbst: Wenn jemandem ein Ziegel vor die Nase fällt, handelt es sich meistens um einen Zufall, denn normalerweise ist da niemand, der ihn absichtlich vom Dach geworfen hat (dieser Fall kann auch eintreten und wir werden zum Schluß darauf hinweisen). Wenn man einen Sonnenuntergang, einen Birkenwald oder einen Naturkristall sieht (und dabei im Normalfall ein ästhetisches Erlebnis hat), steht hinter diesen Naturphänomenen wahrscheinlich kein lieber Gott, der uns durch solche Zeichen etwas mitteilen möchte. Ebenso ist es, wenn ich ein Fenster oder eine Treppe sehe; ich denke nicht darüber nach, was mir der Architekt damit mitteilen möchte, sondern ich verhalte mich funktionell gegenüber diesen Gegenständen.

Angesichts des von der gesamten Kommunikationsforschung beschriebenen Kommunikationsmodells könnte man unsere drei Situationen aber kaum als kommunikative Akte auffassen, da hier die intendierte Nachricht, die Zeichen, mittels welcher sie übertragen wird, und ein bestimmter Code, der sie verständlich macht, nicht vorhanden sind. Ein Edelstein will weder eine Mitteilung überbringen noch eine Nachricht vermitteln (so wie es z. B. ein Wort oder eine Verkehrsampel macht). Er ist kein Zeichen, das auf eine andere Entität, die ihm seine Bedeutung verleiht, hinweist. Infolgedessen gibt es an ihm nichts, was als Code – im Sinne einer Fremdsprache oder Verkehrsregeln – erlernbar wäre, was die Voraussetzung dafür wäre, sich gegenüber den Intentionen des Senders entsprechend zu verhalten. Trotz des Fehlens dieser für einen „Kommunikationsprozeß“ [Schaff, 18, 163] unentbehrlichen Merkmale wäre es fragwürdig, die genannten Situationen nicht als Kommunikation zu interpretieren, da es sich hier zwangsläufig um verbindliche Interaktionen mit sinnvollem Verhalten handelt; es geht vielmehr darum, deren Besonderheiten zu untersuchen.

Die Frage läuft darauf hinaus, ob es sich hierbei um bloße Reize handelt, die etwa dem präkommunikativen Verhalten der Tierwelt entsprechen, oder ob wir es hier mit kommunikativen Akten zu tun haben. Cherry [1, 15] qualifiziert aber als Kommunikationserscheinungen z. B. auch „das Verfahren des Austausches materieller Güter und Dienstleistungen“ – also nicht nur den Austausch von Gedanken – „wobei Münzen, Obligationen und Pfandbriefe die Träger der Kommunikation sind“. Wodurch aber unterscheiden sich diese Artefakte (oder eine Brücke oder ein Haus) von einem Kristall oder von einer Periode eines Sonatenhauptsatzes von Mozart? Eben dadurch, daß die ersteren – obwohl sie als Zeichen keinen Gegenstand bezeichnen – doch einen gewissen Wert oder eine gewisse Funktion innerhalb eines konventionalisierten Codes haben, während den letzteren diese Voraussetzungen scheinbar fehlen und sie infolgedessen auch nichts mitteilen könnten, da sie eine Bedeutung, also das, was mitgeteilt werden soll, nicht besitzen.

Zur Lösung dieser Schwierigkeit bieten sich zwei Wege an:

Der erste wäre der, daß wir auf der Grundlage des genannten, enggefaßten Kommunikationsbegriffs verbleiben. In diesem Fall hätten wir aber das Phänomen der Musik ausschließlich als eine Mitteilung des Komponisten an den Hörer aufzufassen. Dadurch käme durch die Hintertür in dieses so progressiv scheinende Erklärungsmodell die gesamte Inhaltsästhetik wieder herein und damit zwangsläufig das prekäre Form-Inhaltsproblem als Paradigma für die „durch Form mitgeteilten Inhalte“. Unsere Kommunikationsforschung mündete also ungewollt in hermeneutischen Fragen im Stile von: was wollte der Komponist mit der Sonate sagen, wodurch das Kunstwerk wieder zu einem Telegraphen der Emotion reduziert wurde. All das, um dessen willen mit Hilfe der modernen Kommunikationswissenschaft gegen eine spekulative Ästhetik eingetreten wurde, geht dabei zwangsläufig verloren. Was von diesem progressiven Ansatz übrigbleiben würde, wäre eine modernistische Terminologie, die letzten Endes mehr verschleiert als aufklärt.

Der andere Weg führt dahin, auch solchen Phänomenen, die *keine Mitteilung über etwas anderes* (über Intentionen des Senders) sind, einen Platz als kommunikative Erscheinungen zu sichern. Dieser Weg könnte durch die folgenden Ansätze skizziert werden: durch Husserls [9, 97] Teilung der Zeichen in *Anzeichen*, die auf etwas anderes hinweisen, indem sie etwas (einen Gedanken, einen Inhalt) vertreten oder repräsentieren und in *Ausdrücke*, die einen Gedanken ausdrücken und damit selbst das Zeichen darstellen; durch Russels [15, 46] Begriff „*Ostension*“ oder Wittgensteins [22, 29/32] Ausdruck „*hinweisende Erklärungen*“; durch Urbans [20, 147] und Schaffs [18, 158] Einteilung der Kommunikationsakte in eine „*behavioral communication*“, die ein bestimmtes Verhalten oder einen emotionellen Zustand hervorrufen, und „*intelligible communication*“, also Akte, die eine bestimmte Erkenntnis, einen Gedanken oder einen Zustand mitteilen und vermitteln; durch Watzlawicks [21, 50] Unterscheidung zwischen Kommunikation und *Interaktion*, wobei eine Interaktion keine unbedingte Bedingung für Kommunikation ist und schließlich durch Ecos [2, 295] scheinbaren Pankommunikationalismus, in dem er Cherrys [1, 14] Idee, daß „*Kommunikation im wesentlichen ein soziales Problem ist*“, folgend „*allen Kulturphänomenen*“ den Kommunikationscharakter zuschreibt.

Damit wäre zunächst nur gesichert, daß es potentiell Phänomene geben kann, die als Zeichen zu betrachten sind, ohne daß sie eine Nachricht übermitteln müßten, indem sie *für etwas außer sich selbst stünden*. Man kann sie als Elemente einer Kommunikation betrachten, weil sie ein intersubjektives Verhalten auslösen.

Dieses Verhalten aber ist keinesfalls mit bloßer sinnlicher Reaktion auf einen Reiz gleichzusetzen, weil es sich nicht *außerhalb des Bewußtseins* als ein physiologisch-mechanischer Prozeß abspielt. Wenn auch z. B. die Reaktion eines Tieres auf ein Warnsignal die gleiche wäre, wie die eines Autofahrers auf die rote Verkehrsampel (beide bleiben z. B. stehen), so unterscheiden sich beide trotz ihrer scheinbar identischen äußeren Manifestation wesentlich voneinander: Das Tier empfängt eine Information, weiß aber nicht, *was sie bedeutet*; es kann sich lediglich angemessen verhalten. Derselbe Fall würde eintreten, wenn das Auto mit einer Radaranlage ausgerüstet wäre, die es beim Aufleuchten der roten Ampel automatisch zum Stillstand bringen würde. In beiden Fällen haben wir es mit einer Reaktion auf *bedeutungslose syntaktische Strukturen* zu tun.

Die Welt der asemantischen Signale (die den Bereich der Informationstheorie bilden) unterscheidet sich von der Welt der Bedeutungen dadurch, daß sich in einem Stimulus-Response-Verhältnis eine Beziehung zwischen zwei Polen (dem Sender und dem Empfänger) *ohne jede Vermittlung* verwirklicht, während in einem Bedeutungsverhalten – das wir nach Peirce [5] ein „*Semiose-Verhältnis*“ nennen wollen – der Stimulus ein Zeichen ist, das, um eine Reaktion hervorbringen zu können, von einem dritten Element – der Bedeutung (Signifikat, Interpretans, meaning) – vermittelt werden muß. Anders gesagt: Im ersten Fall handelt es sich um eine zweigliedrige Relation, im zweiten um eine triadische Beziehung; im ersten kommt es nur auf Reaktion auf einen Reiz an, im zweiten auf eine Relation, die zwischen dem Vermittler eines Reizes (dem Zeichen) und der von ihm hervorgerufenen Reaktion hergestellt ist. In beiden Fällen haben wir es aber mit Reaktion auf Reize, also mit Verhalten zu tun. Deshalb ist eine Unterteilung des Responses in sensuelle Reaktionen und kommunikatives Verhalten, wie sie z. B. Cherry [1, 18] gegen Steavens [19] Psychologismus anführt, dadurch zu ergänzen, daß es nicht auf die Reaktion allein ankommt, sondern darauf, *auf welche Weise* sie ausgelöst wird: hat sie einen syntaktischen Ursprung (wie ihn z. B. Moles oder Chomsky zum Gegenstand ihrer Forschung haben), so gehört sie der Welt der Signale an; hat sie einen semantischen Ursprung, so wird sie als eine *bedeutungsvolle Struktur* aufgefaßt, die nicht nur ein Verhalten auslöst, sondern auch einen Sinn vermittelt (nicht mitteilt). Wir wollen im folgenden auch ästhetische Phänomene als bedeutungsvolle Strukturen auffassen.

3.

Mit diesem Schritt sind wir bei dem heikelsten Aspekt unseres gesamten Problems angelangt, nämlich bei der Frage, welche Bedeutungen sich ästhetischen Objekten zuschreiben ließen. An diesem Punkt könnten unsere Bemühungen scheitern, und hier wird sich zeigen, wodurch sich die ästhetischen von den übrigen Kommunikationsprozessen unterscheiden.

Der Weg zu einer positiven Antwort auf diese Frage führt unumgänglich über die Bekämpfung eines Dogmas, das wir als „*Imperativ des Denotats*“ bezeichnen möchten und das seine geschichtliche Implikation in der Entwicklung der Semiotik hat.

Die Anschauung, daß die Bedeutung eines Zeichens ausschließlich durch eine Entität (Denotat¹) gegeben ist, für die es stellvertretend als kommunikativer Vermittler steht, ist der eigentliche wunde Punkt des Ganzen. Sie wurde von Frege [4, 40] an de Saussure [16, 136] tradiert, findet sich später im Ogden-Richardsschen [14, 11] Dreieck und verabsolutierte sich in der gegenwärtigen linguistischen Semantik und den an sie anknüpfenden ästhetischen Ansätzen bei Harweg [6 und 7] und Kneif [10 und 11]. Eco [2, 71] bezeichnete jüngst dieses Postulat als

¹ Der Begriff „Denotat“ wird hier nicht im Sinne von Morris als Alternative zum Begriff „Designat“ gebraucht, sondern ausgehend von dem ursprünglichen Millschen Begriffspaar „denotation-connotation“ im Sinne des Russelschen Begriffspaares „denotation-meaning“. „Denotat“ ist die Entität, die durch das Zeichen vertreten wird und durch die die Bedeutung des Zeichens gegeben wird.

„ein Residuum, welches verhindert, das kulturelle Wesen der Signifikationsprozesse zu begreifen“. Wird z. B. die Musik unter dem Imperativ des Denotats untersucht, so wird sie notwendig als „asemantisch“ und „bedeutungslos“ abgestempelt, weil man in sinnvoller Weise tatsächlich keine materiellen oder geistigen Objekte finden kann, die die Musik als Zeichen vertritt und die vom Empfänger als ihre Bedeutung „entziffert“ (decodiert) werden könnten. Die derart begründete Bedeutungslosigkeit der Musik hat dann zur Folge, daß man sie nicht als Zeichen betrachten kann, weil ihr scheinbar die definatorische Substanz des Zeichenbegriffes fehlt. Dies hat wiederum zur Folge, daß unter diesem Gesichtspunkt die Musik auch kein kommunikatives Phänomen sein kann, weil es nichts gibt, was sie mitteilt, es sei denn ihre syntaktische Struktur. Das Kunstwerk stünde dann lediglich als ein sinnlicher Reiz da, ähnlich dem Vogelgesang, der uns lediglich durch einige bits bedeutungsloser Information reizt.

Daß dieser Standpunkt nicht stichhaltig ist, beweist indirekt die ihn repräsentierende Forschung selbst. Hiller und Isaacson [8] programmierten schon vor fünfzehn Jahren Algorithmen für die Herstellung von Musik verschiedener Stilrichtungen: Was aber diese Computermusik von anderer unterscheidet, was eine Molessche Analyse von einer Dahlhausschen unterscheidet, ist *das Fehlen der semiotisch-pragmatischen Ebene*. Daß diese nicht „programmierbar“ ist, steht wahrscheinlich fest, aber ebenso fest steht es, daß diese Nicht-Programmierbarkeit die Existenz dieser Ebenen nicht leugnet, sondern – im Gegenteil – beweist. Wir sind weit davon entfernt, die Bedeutsamkeit der syntaktischen Ebene für den Kommunikationsprozeß zu leugnen oder sie abzustreiten, denn dann hätten wir den gesamten Strukturalismus, die Sprache der Mathematik und Logik und sogar die synkategorematischen Elemente der verbalen Sprache zu leugnen, weil auch diese keine Denotate haben, sondern lediglich *Beziehungen* ausdrücken und dadurch ihr Vokabular über sich selbst hinaus semantisieren. Vielmehr geht es uns darum, zu zeigen, daß die Musik außerhalb einer syntaktischen *auch eine semantische Dichte* besitzt, die nicht nur durch ihre Materialität gegeben ist.

Folgende Wege führen zur Begründung dieser Hypothese:

Der erste soll hier nur angedeutet werden, weil er in speziellen Untersuchungen bereits erörtert wurde [Mukařovský, 14; Faltin, 3]. Verfolgt man die Entwicklung der Semiotik als einen Wissensbereich, der die allgemeinen Bedingungen für die Bedeutsamkeit der Zeichen untersucht, und beschränkt man sich dabei nicht nur auf die linguistische Semantik, die auf der Basis des Denotationsmodells die Beziehungen der Wörter zu den bezeichneten Entitäten untersucht, so findet man genügend Beweise dafür, daß es Zeichen gibt, die zwar *eine Bedeutung aber kein Denotat* besitzen. Es sei an Wörter wie „Gott“, „Gerechtigkeit“, „Orpheus“ oder „entschuldige“ gedacht, oder an Erscheinungen wie z. B. die Mode oder der Striptease, die *nichts außer sich selbst* mitteilen und auf nichts (auf keine Denotate) hinweisen. Diese Phänomene wurden von Russel, Carnap, Wittgenstein, Church, Goodman und anderen ausführlich untersucht und ihre Existenz bewiesen.

Und sollte dies nicht ausreichen, muß man an dieser Stelle nun apodiktisch auf die gesamte Spätphilosophie Ludwig Wittgensteins hinweisen, deren Sinn eben darin besteht, zu zeigen, daß die Bedeutung der Wörter kein Vorgang ist, bei dem wir „ei-

*nem Ding ein Namentäfelchen anheften“ [22, 19/15]. Im ersten Absatz seiner Philosophischen Untersuchungen führt Wittgenstein folgende Sätze an: „Die Wörter der Sprache benennen Gegenstände . . . Jedes Wort hat eine Bedeutung. Diese Bedeutung ist dem Wort zugeordnet. Sie ist der Gegenstand, für welchen das Wort steht“ [22, 13/1]. Das sind die Grundprämissen des denotativen Fetischismus, der bis in die fünfziger Jahre die betreffende Philosophie beherrschte und dem auch Wittgenstein in seinem *Tractatus* auf exzellente Weise seinen Dienst leistete. Dies sind zugleich die Dogmen, deren Bekämpfung er zwanzig Jahre seines Lebens gewidmet hat und im Dienste dessen er eine Philosophie schuf, die ähnlich der Einsteinschen Relativitätstheorie zu den frappierendsten Leistungen des Geistes unseres Jahrhunderts gehört. Jedes verbleiben auf dem engen denotativen Modell der mitgeteilten Bedeutungen müßte eine Widerlegung Wittgensteins zur Voraussetzung haben. Solange dies nicht geschehen ist, gibt es keinen Grund, auf naiven linguistischen Modellen zu beharren. Und wenn man von einer solchen Position ausgehend das Vorhandensein der Bedeutsamkeit eines Zeichens nur deswegen leugnet, weil man *kein Denotat* findet, das es bezeichnet, kann man nur mit Wittgenstein sagen: „Es ist wichtig festzustellen, daß das Wort ‚Bedeutung‘ sprachwidrig gebraucht wird, wenn man damit das Ding bezeichnet, das dem Wort ‚entspricht“ [22, 34/40]. „Über Mehl können wir nicht deshalb mit ‚Mehl‘ reden, weil ‚Mehl‘ die Bezeichnung für Mehl ist; sondern ‚Mehl‘ ist die Bezeichnung für Mehl, weil wir mit ‚Mehl‘ über Mehl reden. Warum reden wir nicht mit ‚Meh‘ über Mehl? Die Antwort, weil ‚Meh‘ nicht die Bezeichnung für Mehl ist, ist leer. ‚Meh‘ ist nicht die Bezeichnung für Mehl, weil wir über Mehl eben mit ‚Mehl‘ und nicht mit ‚Meh‘ reden“ [Savigny, 17, 28].*

4.

Einen anderen Weg zur Überwindung des Fetischs Denotat, der, wie wir sehen werden, mit einer von Wittgenstein unabhängigen Terminologie, auf dasselbe hinausläuft, führt von der linguistischen Semantik zurück zu den Quellen der Peirceschen allgemeinen Theorie der Zeichen.

Während Saussures dichotomer Zeichenbegriff so verstanden werden muß, daß ein Zeichen, das „*Ideen ausdrückt*“, nur die Ideen des Senders einem Empfänger mitteilt, werden nach dem ursprünglichen Peirceschen triadischen Modell auch solche Ausdrücke als Zeichen aufgefaßt, die keinen Sender haben. Hierbei dachte Peirce wahrscheinlich an die Naturphänomene, die in der Saussureschen Konzeption aus dem kommunikativen Bereich herausfallen. Diese Zeichen werden von Peirce „*Symptome*“ genannt und als solche interpretiert. Ihre Bedeutung wird nicht durch das „Objekt“ (Denotat) bestimmt (muß infolgedessen nicht vom Sender mitgeteilt werden), sondern als ein „Interpretans“ entwickelt. Um zu bestimmen, was das Interpretans des Zeichens ist, muß man es mittels eines anderen Zeichens benennen, das wiederum ein anderes Interpretans hat, welches mit einem anderen Zeichen benannt werden kann usw. Diese Bestimmung des Zeichens setzt nach Peirce einen „*unendlichen Prozeß der Semiose*“ [5] in Gang, der durch eine permanente Extrapolation die Bedeutung eines Zeichens als ein *Ergebnis eines soziokulturellen Prozesses* im Bewußtsein bestimmt wird.

An etwas Ähnliches dachte auch der tschechische Strukturalist Mukařovský [13, 146] als er schrieb, daß das Kunstwerk ein Zeichen ist, das sich unter anderem aus „dem materiellen Werk, das die Bedeutung eines sinnlichen Symbols hat“ zusammensetzt, (also aus der bloßen syntaktischen Struktur auf der zweigliedrigen Stimulus-Response-Ebene) wie auch „aus dem ästhetischen Objekt, das im Kollektivbewußtsein wurzelt und die Stelle der ‚Bedeutung‘ innehat“. Das „materielle Werk“ verwirklicht sich zum bedeutungsvollen „ästhetischen Objekt“ – ähnlich wie im Falle des Peirceschen „*Interpretans*“ – erst im Bewußtsein einer sozialen Gruppe, für die sie eine bestimmte Bedeutung erlangt. Hier ist die Bedeutung ebenfalls nicht durch das Material (Zeichen) bezeichnete Objekt (Denotat) gegeben, sondern der „Bedeutungsgeber“ ist von der Ebene eines phänomenologischen Benennungsaktes auf die eines pragmatischen soziokulturellen Prozesses verlagert.

Die inhaltlichen Implikationen einer solchen, auf den Begründer der Semiotik zurückgreifenden Auffassung des Zeichenbegriffes, sollen zunächst paradoxerweise für den Bereich der verbalen Sprache gezeigt werden, für die das denotative Modell scheinbar als unumgänglich postuliert wird.

Levi-Strauss bringt in einem anderen Zusammenhang ein Beispiel, an dem wir diese Verlagerung des Problems veranschaulichen können. Wenn das Wort „Frau“ ein Zeichen für ein Denotat wäre, das sich aus dem physischen Körper und allgemeinen psychischen Eigenarten bestimmen ließe, könnte man nur schwer erklären, warum sich nicht jeder Mann mit jeder beliebigen Frau verbindet. In dem Augenblick, wo eine Frau zu einer „Ehefrau“ wird, hat sich an ihrer denotativen Substanz nichts geändert. Sie erlangt aber darüberhinaus neue Qualitäten, die dieses neue Zeichen („Ehefrau“) als „ein System gesellschaftlicher Verbindlichkeiten konnotiert“ [Eco, 2, 35]. Der bedeutungsbestimmende Prozeß zwischen „Frau“ und „Ehefrau“ ist keineswegs so verlaufen, daß dem Wort „Ehefrau“ ein Denotat in Form der Klasse verheirateter Frauen zugeteilt wurde, sondern – umgekehrt – so, daß im gesellschaftlichen Prozeß der Entstehung der Monogamie einige Frauen, die bereits die Bedeutung der Ehefrauen hatten, als „Ehefrau“ bezeichnet worden sind. Auch wenn wir annehmen würden, daß „Ehefrau“ ein spezielles Denotat hätte, müßten wir unbedingt die Frage danach stellen, *wodurch wird das Denotat bestimmt*, denn das selbe Wort „Ehefrau“ hat doch, ungeachtet „derselben“ Denotation, verschiedene Bedeutungen: „Ehefrau“ in Persien bedeutet etwas anderes als in England; in Schweden etwas anderes als in Italien; für einen Zwanzigjährigen etwas anderes als für einen Sechzigjährigen; für einen, der in einer Kommune wohnt, etwas anderes als für einen Postbeamten. Whorf [23, 186] führt Beispiele an, wonach in der Sprache der Hopi-Indianer Wörter, die den Himmel, die Wolke oder eine Welle zu denotieren hätten, nicht als Dinge, sondern als Akteure oder als Träger von Zuständen und Prozessen gebraucht werden. Eco weist darauf hin, daß z. B. die russische Sprache für den Abschnitt des Farbenkontinuums, den wir als „blau“ bezeichnen, zwei unterschiedliche Wörter („*goluboj*“ und „*sinnij*“) kennt, „während die griechisch-römische Kultur für die Bezeichnung des Abschnitts ‚grün‘ und ‚blau‘ eine einzige kulturelle Einheit mit verschiedenen Namen hatte (*glaucus*, *caerulus*), und daß Hindi unter einem Ausdruck den gesamten Abschnitt ‚rot‘ und ‚orange‘ vereinigt“ [2, 90].

Alle diese Beispiele zeigen, daß sogar im Bereich der verbalen Zeichen, ihre Be-

deutung nicht ausschließlich durch das Denotat bestimmt wird, sondern von der Übereinstimmung im *gesellschaftlichen Bewußtsein eines Kollektivs* abhängt, in welchem sie als *Mittler zwischen seinen Mitgliedern* dienen. In diesem Sinne gibt auch Mukařovský eine weitere Charakteristik des künstlerischen Zeichens, wenn er sagt, es bestehe „aus dem Verhältnis zur bezeichneten Sache, das nicht auf eine besondere Existenz . . . sondern auf den Gesamtkontext der sozialen Phänomene einer bestimmten Umwelt“ hinweist [13, 46]. Eco [2, 74] führt anstelle des Terms „Denotat“ (signifikans, reference) den treffenden Ausdruck „kulturelle Einheit“ ein und expliziert ihn wie folgt: „Hund‘ denotiert nicht ein physisches Objekt, sondern eine kulturelle Einheit, die konstant und unverändert bleibt, auch wenn ich ‚Hund‘ mit ‚dog‘, ‚chien‘ oder ‚cane‘ übersetze. Im Falle von ‚Verbrechen‘ kann ich entdecken, daß die entsprechende kulturelle Einheit in einer anderen Kultur eine größere oder eine begrenztere Extension hat. Im Falle von ‚Schnee‘ kann man herausfinden, daß es für die Eskimos gar vier kulturelle Einheiten gibt, welche vier verschiedenen Zuständen des Schnees entsprechen, und daß diese Vielfalt von kulturellen Einheiten auch im Lexikon modifiziert werden und es dazu zwingt, statt eines Wortes vier Wörter zu gebrauchen“ [2, 75].

Dadurch wurde gezeigt:

1. daß die Bedeutung die Priorität vor dem Denotat hat,
2. daß die Bedeutung nicht nur von dem Denotat abhängt, sondern daß sie ein *Ergebnis eines sozio-kulturellen Prozesses* ist,
3. daß man die Bedeutung auch *denotatslosen Phänomenen* zuschreiben kann, eben weil sie in bestimmten kommunikativen Prozessen als Vermittler innerhalb einer bestimmten Gruppe, als „Stellvertreter“ (Zeichen) von *kulturellen Einheiten mit einer Nulldenotation* funktionieren,
4. daß man von einer intentionalen (bedeutungsvollen) Kommunikation auch in dem Falle sprechen kann, wenn es sich *nicht um Übertragung von intendierten Mitteilungen* des Senders handelt,
5. daß man über die Bedeutung „an sich“ überhaupt nicht sprechen kann, sondern auf jeden Fall die Frage nach der *Bedeutung „für wen“* stellen muß. Es ist nun – um auf unsere Ausgangssituationen kurz zurückzukommen – einleuchtend, daß ein Ziegel, der vom Dach fällt, für einen Verbrecher, der auf der Flucht ist, eine andere Bedeutung hat, als für einen spaziergehenden Bürger; daß ein Sonnenuntergang für den Angehörigen eines afrikanischen Stammes etwas anderes bedeutet, als für einen österreichischen Bergsteiger. Die so formulierte Frage ist für die Zuerkennung des Zeichencharakters eines Objekts und für die Bestimmung der Bedeutung eines solchen Zeichens relevanter, als die Frage nach den denotierenden Entitäten, die oft zu vereinfachten negativen Antworten führt.

5.

Unter diesen Voraussetzungen, die uns vom Diktat des Denotats befreien und die als Hypothesen betrachtet werden sollen, kann man die Musik (ebenso wie auch unsere drei zu Anfang angeführten Situationen) als kommunikative Phänomene ansehen: Sie *sind Zeichen*, deren Bedeutung dadurch gegeben ist, daß sie *kulturelle Ein-*

heiten innerhalb homogener Gruppen vermitteln und innerhalb dieser einen intensionalen Konsensus herbeiführen. Sie sind im und durch Bewußtsein dieser Gruppen realisiert, indem sie gewisse soziopsychologische Entitäten durch ihre spezifischen, nicht ersetzbaren und nicht übersetzbaren Strukturen (Musik) zum Erscheinen bringen. *Sie teilen nichts mit, sie vermitteln jedoch* innerhalb der Gruppen. Sonst wäre ein empirisch nachweisbarer Konsensus gegenüber verschiedenen Musikgattungen oder Stilen nicht denkbar. Dieser Konsensus wird durch die für die Gruppen verbindlichen und stereotypen *Verhaltensweisen* bemerkbar, die über eine sinnliche Reaktion in ihrer Allgemeinheit und Verbindlichkeit hinausgehen.

Das Gesagte soll mit dem Risiko einer Vereinfachung an folgenden Beispielen veranschaulicht werden.

Alwine schaltet ihr Radio ein, jedoch nicht mit der Absicht, etwas bestimmtes zu hören. Zufällig findet sie einen Sender und hört zu ohne zu wissen, daß sie sich den langsamen Satz aus Beethovens VII. Symphonie anhört. Sie weiß nicht wer ihn geschrieben hat und denkt nicht darüber nach, ob der Komponist beim Komponieren in einer traurigen Stimmung war, die er durch diese Musik als Zeichen den anderen mitteilen wollte. (Wahrscheinlich war Beethoven beim Komponieren überhaupt nicht traurig, sondern er wußte, daß zwischen zwei schnellen Sätzen ein langsamer zu schreiben ist, und er schrieb ihn.) Alwine gehört aber *einer bestimmten Kultur* an, und sie hat durch aktive und passive Bildung oder Erfahrung einen konventionalisierten Code erlernt, nach dem gewisse syntaktisch-strukturelle Merkmale (z. B. langsames Tempo, ostinate Rhythmen, tiefe Stimmlagen, Molltonalität usw.) einen bestimmten, verbal nicht auszudrückenden Bewußtseinszustand repräsentieren oder, wie Eco sagen würde eine „*kulturelle Einheit*“ bezeichnen, der gegenüber sich Mitglieder einer Gruppe einheitlich verhalten. Würde man diese Musik z. B. in Indien senden, würden Inder dabei sehr fröhlich und Afrikaner würden vermutlich überhaupt nicht zuhören. Die Bedeutung dieser Struktur hängt also nicht von ihr selbst oder von einem irrealen Denotat ab, sondern *von der Kultur und Gesellschaft*, welchen der Hörer angehört. In jeder Kultur bezeichnet dieselbe Struktur eines Zeichens verschiedene kulturelle Einheiten. *Die Denotate dieser Strukturen sind diese variablen kulturellen Einheiten.*

Diese kulturellen Einheiten oder Mukařovskýs „*ästhetische Objekte*“ als nicht-denotative Bedeutungen musikalischer Strukturen sind aber keine Stimmungsassoziationen (wie es aus dem vorher genannten Beispiel hervorzugehen scheint), sondern Bewußtseinsphänomene, die durch diese Strukturen angesprochen und in Gang gesetzt wurden. Es wäre sicherlich falsch anzunehmen, daß z. B. der Boom der Barockmusik in unserer Zeit dadurch zu begründen ist, daß die Leute irgendeine fröhliche Stimmung suchten wie sie mit barocker Melodik und Rhythmik assoziiert wird, sondern eher dadurch, daß es sich bei diesem Vorgang um die musikalische Manifestation einer kulturellen Einheit handelte, die wir „*Flucht in die Vergangenheit*“ nennen könnten und deren Zeichen zufällig die Barockmusik war. Andererseits scheiterte in Europa (im Gegensatz zu den USA) der Versuch, jene neoromantische Welle zu etablieren, die durch die Love-Story-Bewegung vor einigen Jahren eingeleitet worden war, weil hier die *kulturelle Einheit* des nostalgischen Romantismus im Bewußtsein der angesprochenen europäischen Gruppe nicht vorhanden war. Nur die-

se kulturelle Einheit und nicht das Sujet von Segals Roman hätte diesen Werken eine Bedeutung verleihen können. Sie blieben jedoch in ihrer bloßen Materialität bedeutungslos, unwirksam und nur kitschig. Wenn ich mir als Repräsentant einer Gruppe z. B. Stockhausens *Momente* anhöre, dann interessieren mich weder Denotate, noch seine schriftlich fixierten Ideen, die er mir vielleicht mitteilen möchte, noch Assoziationen an Krieg, Leidenschaft, Ekel, Sex usw., sondern dieses Stück vermittelt mir die musikalische Substanz unserer Zeit, die ich unter der kulturellen Einheit „Avantgarde“ oder sogar „Stockhausen“ zusammenfassen könnte. Diese sind *Zeichen einer kulturellen Situation*, in der ich lebe.

6.

Zwei praktische Implikationen ergeben sich aus diesen theoretischen Überlegungen:

1. Da sich im Bestreben nach einer Erklärung der Bedeutsamkeit der Musik (und der Kunst überhaupt) der „Bedeutungsgeber“ aus der syntaktischen und semantischen Ebene auf die pragmatische verlagert hat, eröffnet sich dadurch ein neuer Aspekt für die musiksoziologische Forschung, die auf diese Weise die Möglichkeit erhält, von einer esoterischen „Institutionssoziologie“, die lediglich die sozialen Determinanten des Konsums von Musik als ein definitives Faktum untersucht, auf eine Soziologie überzugehen, die die Musik als ein ästhetisches Phänomen zum Gegenstand hat. War das Feld der Pragmatik bis jetzt immer der Psychologie zugeteilt, so zeigt sich heute einerseits aus den Ergebnissen der Psychologie selbst und andererseits aus dem Stand des heutigen Wissens, daß das Kunstwerk eher ein soziales als ein psychologisches Faktum ist.

2. Gehen wir von der Hypothese aus, daß die Bedeutung von Musik nicht durch Denotate im engen Sinne des Wortes, sondern sich aus ihrem Gebrauch ergibt, dann ist es eine Aufgabe der Musikpädagogik, Methoden zu entwickeln, mit denen man durch den Umgang mit Musik und nicht durch ihre verbalisierte Erklärung den Radius der bedeutunggebenden Gruppen beeinflussen und vergrößern könnte. Durch empirische Vergleiche dieser beiden Standpunkte würde die pädagogische Forschung der theoretischen Ästhetik Material zur Weiterentwicklung oder Korrektur ihrer Theorien liefern.

Literatur

1. C. Cherry, *Kommunikationsforschung – eine neue Wissenschaft*, Frankfurt 1967.
2. U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972.
3. P. Faltin, *Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerks als Zeichen*, in: International review of the aesthetics and sociology of music 3 (1972) Nr. 2, S. 199.
4. G. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in: G. Frege: Funktion, Begriff, Bedeutung, Göttingen 1962.
5. W. Gallie, *Peirce and pragmatism*, Hammondsworth 1952.
6. R. Harweg, *Gordon Epperson: The musical symbol* (Review article), in: Semiotica 2 (1970) Nr. 4, S. 364.
7. R. Harweg, *Kann man Musik verstehen?* in: International review of the aesthetics and sociology of music 3 (1972) Nr. 2, S. 173.

8. L. A. Hiller – L. M. Isaacson, *Experimental music*, New York 1959.
9. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. 1, Halle 1913.
10. T. Kneif, *Bedeutung, Struktur, Gegenfigur. Zur Theorie des musikalischen Meinens*, in: International review of the aesthetics and sociology of music 2 (1971) Nr. 2, S. 213.
11. T. Kneif, *Musik und Zeichen, Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik*, in: *Musica* 27 (1973) Nr. 1, S. 9.
12. T. McLaughlin, *Music and communication*, London 1970.
13. J. Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970.
14. C. Ogden – I. A. Richards, *The meaning of meaning*, 10. Aufl., London 1969.
15. B. Russel, *Human knowledge: Its scope and limits*, London – New York 1942.
16. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916.
17. E. v. Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache*, Frankfurt 1969.
18. A. Schaff, *Einführung in die Semantik*, Frankfurt 1969.
19. S. S. Steawens, *A definition of communication*, in: *J. Acoust. Soc. Am.* 22 (1950) Nr. 6, S. 689.
20. W. A. Urban, *Language and reality*, London 1951.
21. P. Watzlawick – J. H. Beavin – D. D. Jackson, *Menschliche Kommunikation*, 3. Aufl., Bern 1972.
22. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt 1971.
23. B. L. Whorf, *Language, thought and reality*, (Ed.: J. B. Carroll) New York 1956.

Der magister scilicet scriptor der Kolmarer Liederhandschrift¹, sein „unerkannter Ton“ und nochmals zur Frage der Meistergesangsreform von Christoph Petzsch, München

Die bekannte Rubrik vor dem Tone auf fol. 492^r letzter Zählung lautet bei Auflösung der Kürzeln, Zusammenschreibung und Normalisierung zu i, u und s: *Dis ist in dem unherkanten tone magister scilicet scriptoris huius libri und sint die LXXII namen unser frauen der da keine me dar in hat gemacht von der wirdikeit wegen diser namen Aber die meinster zu nurnberg haben I par oder III dar in gemacht dise namen worden unser lieben frauen geben von dem heiligen und die der heilige theophile in sinen wunderzeichen sach Und worden geoffenbaret eim seligen bischofe*

¹ Im folgenden stets K. Signatur cgm 4997 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Zeit der Aufzeichnung Mitte des 15. Jahrhunderts bis etwa 1470. Ist frz. Colmar zwingender Grund, unsere Schreibung zu ändern? Auch in MGG unter K (dort Faksimile von Rubrik und Melodie). – Eine diese ergänzende Arbeit: *Rubrik fol. 492 entstand mit der Kolmarer Liederhandschrift*, in: *Zeitschr. f. deutsche Philologie* XCIII, 1974, Heft 1.

von sclavonia In solicher wise wer sie all samstage spreche vor irem bilde mit einem guten fursatz und nach iedem namen ein ave maria dem wirt die maget vor sinem end herschinen Sie fant diser dictator zu regensburg im tume an einer tafel cum talibus verbis superscriptis.

In der Berliner Hans-Sachs-Handschrift Mgq 414 von 1517/18, einem Autograph ohne Melodien, ist der Ton – dort „unbekannter“ genannt (unten Näheres) – im Register fol. 3^V sowie fol. 74^I über Textstrophen eines anderen Autors mit *don frawen lobs* zunächst Frauenlob zugewiesen, dessen Name später aber durch *Nestler (von Speyer)* ersetzt. Bei Beschreibung der Handschrift war es für einen Kundigen wie Karl Stackmann „weder erweislich, daß die Korrekturen auf Hans Sachs zurückgehen, noch auch nur, daß beide von dem gleichen Urheber herrühren“². Denn diejenige im Register wurde mit farbigem Stift, diejenige über dem Text mit Tinte vorgenommen; auch wegen der Schrifthand hier und dort hielt er es für nicht ratsam, sich auf die Nürnberger Autorität zu berufen.

Nun ist es nur bei Identität des *magister scilicet scriptor* mit dem Tonauteur Nestler gerechtfertigt möglich, ihn aus seiner Anonymität in K zu lösen. Nur dann haben wir – mittelbare – Kenntnis von seinem Namen, nur dann ist es sinnvoll, dem weiter nachzugehen. Es gilt daher, die Identität so gut wie möglich abzusichern, wobei sich nebenher weitere Einblicke in die von jenem Tonauteur in mehr als einer Hinsicht vertretene Liedkunst ergeben werden. Dazu ist weiter auszuholen, zunächst zur Namenskorrektur im Mgq 414, danach zum (Berufs-)Namen Nestler und zu weiteren Überlieferungen des Tones unter diesem Namen. Nach Erörterung von Fragen der Notierungsweise folgt dann in einem dritten Teil die Untersuchung des Tones und abschließend die Auswertung für Fragen größerer Zusammenhänge.

I
1

Die Schrift des 1594 geborenen, 1517/18 noch nicht fünfundzwanzigjährigen Hans Sachs kennzeichnete Stackmann als „*nervöse, flüchtige, in manchen Einzelheiten noch mittelalterliche Kurrentschrift*“³. Nun kann Hans Sachs bis zu seinem Tode 1576 selber korrigiert haben, zumal der Schriftduktus im jüngeren Autograph Mgq 410 auf Stackmann einen anderen Eindruck machte, den einer „*klaren, wohlproportionierten Kursive*“. Im Register dort heißt es unkorrigiert *In dem unpekanten Don Nestlers*, beim zweiten Liede (Aufzeichnung 2. 11. 1528) gibt Hans Sachs Nestler als Autor an und später (10. 10. 1549) bei einer von ihm selber verfaßten *Aligoria* entsprechend *In dem unpekanten thon Nestler von Speier* (fol. 44^V). Eines „Auffrischens“⁴ der Kenntnis des Autors bedurfte es demnach damals in Nürnberg

² *Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln* . . . , 1. Abt., 1. Teilband (Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. L), Berlin 1959, Einleitung, S. CXXVI.

³ Auch das hier Folgende ebda., S. CXX f. Anfangs zweifelte er sogar an Autograph, mit welchem Zweifel er eine Lösung der Korrekturfrage nahelegte, denn die Hand eines Schreibers ist nicht unveränderlich.

⁴ So J. Siebert in seiner in der Literaturzusammenstellung Anm. 21 genannten Arbeit, dort Schluß. – Der Auffassung u. a. K. Goedekes (unten, Anm. 87), Folz habe den Ton(namen) vom Rhein nach Nürnberg gebracht, ist entgegenzuhalten, daß zufolge der Rubrik der Ton schon in Nürnberg bekannt war, weiter, daß Folz etwa fünf Jahre vor Aufzeichnung des Mgq 414 verstarb, Hans Sachs in ihm aber zuerst irrtümlich Frauenlob als Autor angab.

nicht. Spätestens Ende des Jahres 1528 wußte Hans Sachs den Namen, kann im Mgg 414 demnach bei gefestigter⁵ Schrifthand selber korrigiert haben. Die Wahrscheinlichkeit erhöht sich weiter mit seinem Autograph Göttingen Cod. Ms. phil. 194 aus der Mitte des 16. Jahrhunderts: sowohl im Register als auch über der Strophenfolge fol. 94^r ist Nestler von Speyer ohne Korrektur als Autor des Tones angegeben⁶. Davon abgesehen hat es ohnehin größere Wahrscheinlichkeit, daß Hans Sachs in seinem Autograph selber korrigierte. An Nestler als Autor des Tones zweifelt auch Gesine Freistadt nicht, der wir eine ebenso umfangreiche wie gründliche Arbeit „*Zur Abhängigkeit der Liederhandschriften Kolmar und Donaueschingen*“⁷ verdanken. Hans Sachs wird nicht ohne Grund korrigiert haben; ein besonderer Umstand dabei soll weiter unten erstmals zur Sprache kommen. Halten wir vorerst fest: der Autor des „*unerkannten*“⁸ Tones war ein Nestler von Speyer, dessen Eigennamen zu klären bliebe, sofern Nestler nur Berufsbezeichnung war⁹ (schon für die Jahrzehnte um 1500 nicht mehr sicher). Bis auf Weiteres kann es deshalb bei „Nestler“ bleiben. Läßt sich die Person etwas genauer fassen?

2

Johannes Siebert glaubte an eine Korrektur anderer Hand erst nach dem Tode von Hans Sachs¹⁰. Er vermutete, ein in den Nürnberger Singschulprotokollen 1585/86 mehrmals als Gast genannter *Wolff Nestler von Speier*, „wohl Nachkomme oder Verwandter“, habe das Wissen vom Tonauteur „aufgefrischt“, denn in der Folge werde Nestler mehrmals als Autor des Tones angegeben. Diese Vermutung ist aufgrund des Sachverhaltes in den Autographen von Hans Sachs gegenstandslos. Diese Protokolleintragungen verdienen jedoch Erwähnung, weil Adam Puschmann, schon vor 1560 in Nürnberg Schüler von Hans Sachs, in seinem 1945 in Breslau verschollenen

5 Bei Autopsie beider Mgg in Marburg (Lahn) 1962 – heute beide in Berlin-Dahlem – war eine beweiskräftige Abweichung der Schrifthand bei Namen von Ton und Autor nicht festzustellen, vielmehr z. B. die Ligatur des *rh(on)* beweiskräftig für Identität. Der Grad der Abweichung kann vom Lebensalter bedingt sein. Vgl. auch H. Gille zu Autographen Michel Beheims (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur [Ost] LXXIX, 1957, S. 247 mit 250). Vgl. noch unten, Anm. 9.

6 Vgl. in der folgende Anm. genannten Dissertation, dort S. 326. Auch in seinem Gernerbüchlein gibt Hans Sachs mit Datum 26. 3. 1559 Nestler als Autor an (hrsg. von K. Drescher [Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. u. XVII. Jhs. Nr. 149-152], Halle 1898, S. 61).

7 Diss. (masch.) Göttingen 1966, S. 326. Vgl. auch S. 325: Nestler von Speyer ist der magister scilicet scriptor von K (= Schreiber A). Damit urteilte sie anders als Husmann. Näheres in der oben, Anm. 1 genannten ergänzenden Arbeit.

8 So nur selten. Zu den anderen Versionen vgl. unten. – Abweichungen im Gernerbüchlein bei späterer Überlieferung des Tones berechtigen nicht dazu, von verschiedenen Tönen zu sprechen, wie u. a. J. Siebert gezeigt hat. (Vgl. jetzt auch Verf., *Das mittelalterliche Lied: res non confecta*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie XC, 1971, Sonderheft Neue Arbeiten zum mittelalterlichen Lied, S. 1-17). Es handelt sich um den gleichen Ton.

9 Zum Berufsnamen Nestler vgl. im folgenden sowie H. Nestler, *Der Meistersinger Nestler von Speyer und seine Beziehungen zu Regensburg*, in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg XC, 1940, S. 305-15, dort 305 f., A. Götze; *Frühneuhochdeutsches Glossar* (6. Aufl. 1960): Nestelmacher, Senkelknüpfer. – Wie Nestle nomen agentis (Ableitung von Nestel „Band“, „Schnürriemen“ usw.), später abgelöst durch den noch in der Goethezeit häufigen Bandweber. Zu Namensangaben jener Zeit Wichtiges in der unten, Anm. 93 genannten Studie Hanns Fischers, dort S. 234, Anm. 2. Demzufolge war Angabe des Berufes notwendiger als diejenige des Namens. – Auch Fischer hält Altersunterschiede bei Schreiberhänden für möglich, vgl. ebda., S. 229, Anm. 3.

Singebuch (gegen 1588 abgeschlossen) den „unbekannten Ton“ eines *Wolff Nestler von Ulm* überliefert. Wenn wir dem nicht immer zuverlässigen Herausgeber glauben können, ist der Ton der gleiche wie in K¹¹. Wahrscheinlich hatte Puschmann den Namen in Nürnberg über Hans Sachs erfahren, irrte aber beim Herkunftsort des Tonautors wie Hans Sachs selber gelegentlich auch¹², irrte wohl auch beim Vornamen. Daß es sich bei dem *Wolff Nestler* der Protokolle und dem von Puschmann gemeinten Autor um ein und dieselbe Person handelte, ist undenkbar, möglich allenfalls, daß das Wissen von jenem Singer, der 1585/86 Gast der Nürnberger Singschule war, bei Puschmann einwirkte, denn von einem Singer des Namens kann er schon vor 1588 gewußt haben. Beide Belege sind für die Frage nach dem Tonautor selber aber wenig relevant.

Es kommt neben der Möglichkeit einer Mystifizierung aufgrund des nachweislich großen Ansehens von K im 16. Jahrhundert erschwerend für den kleinen Kreis dieser Fragen hinzu, daß die Berufsbezeichnung Nestler bei Liedautoren nicht selten war. Die Handschrift des Nadlers Peter Heiberger aus Steyr (Österreich), entstanden 1586-90, enthält eine Freudenweise des Hans Rosengart: *von Mainz nöstler*¹³. Bei Überlieferung unseres Tones bringt sie als dessen Autor *Meyenschein ein Nestler von Speyer*¹⁴; hier ist die Berufsbezeichnung mit Familiennamen verbunden, d. h. nicht mehr Eigenname¹⁵. Nur (?) Vornamen bringt die Augsburger Quarthandschrift 218 auf fol. 309 mit *Leonhart Nestler von Speyer*. Die unter dem Namen des Schreibers Valentin Voigt bekanntgewordene (Jenaer) Handschrift aus Magdeburg von 1558 gibt Hans Folz als Autor des Tones an, vermutlich, weil Voigt Texte in diesem Tone vor allem – oder nur – von Folz kannte. Dieser nämlich bewerte den Ton mit mehr als zehn eigenen Baren, darunter mit den früher sogenannten Reformliedern Nr. 89-94, auf welche unten zurückzukommen ist. Auch mit *Leonhart* . . . kann es sich so verhalten haben, daß der Schreiber im Autor des Textes dort zugleich denjenigen des Tones sah. Er wurde dann um ein Erinnerungsrelik *von Speyer* ergänzt, – oder umgekehrt.

Als besonderer unter den genannten Fällen ist die Angabe aus Steyr anzusehen. Der österreichische Meistersang lehnte sich bekanntlich an die Nürnberger unter Hans Sachs an. Wichtiger noch: nur hier findet sich ein Familienname, wodurch folgendes Nestler auf Berufsbezeichnung festgelegt ist. Dieser Nestler namens Meienschein wird von Peter Heiberger als (20.)

10 Vgl. in Anm. 21, dort S. 150 (widersprüchlich S. 141: Korrektur durch Hans Sachs).

11 *Das Singebuch des Adam Puschmann*, hrsg. von G. Münzer, Leipzig 1906, Nachdruck Hildesheim und Wiesbaden 1970, S. 18 zu Nr. 93. Die Nachprüfung ist heute nicht mehr möglich, da die Handschrift verschollen, und Münzer den Ton nicht in seine (Teil-)Ausgabe aufnahm.

12 Im Mqg 414 gab er bei drei Strophen Michel Beheims (Neuausgabe DTM [wie Anm. 2] Bde. LX, LXIV f., Nr. 284) als dessen Heimat ebenfalls Ulm an. In beiden Fällen trifft nur die Himmelsrichtung zu (!): Speyer und Sulzbach bei Weinsberg liegen von Nürnberg gesehen westsüdwestlich. – Nach Siebert, S. 150, heißt es in den Protokollen zum Teil *von speir, von steir, von ulm*.

13 K. J. Schröder, *Meistersinger in Österreich*, in: Germanische Studien II, 1875, S. 197-239, dort S. 230 (ebenso fol. 83 des cgm 5453 aus Steyr). Die Handschrift gehörte nach Schröder in die „Kaiserliche Privatbibliothek“. Über das Register des Katalogs der Österr. Nationalbibliothek (H. Menhardt) ist sie nicht nachzuweisen. Schröder S. 227: „Meischein [*Meyenschein, Nestler von Speier, der 20. alt nachdichter*] . . .“, von ihm dort neben dem „unbekannten“ ein „langer Ton“. In den eckigen Klammern der Wortlaut im Register der Heiberger Handschrift.

14 Vgl. zu Nestler von Speyer und Meyenschein auch die Artikel von H. Oppenheim in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon*, hrsg. von W. Stammer, Bd. III, Berlin 1943, mit Berufung auf Schröder (hier Anm. 13). Oppenheim hielt bei der Angabe in Heiberger Handschrift eine Verwechslung für möglich, da Meyenschein der Name eines bezeugten Liedautors ist (vgl. unten). Vor solcher Lösung sollten andere Möglichkeiten geprüft werden.

15 Vgl. auch im Gesellschaftsbuch der Straßburger Singschule aus deren Gründungsjahr 1490, wo als einer der ersten Singschulgenossen genannt ist *Matheus Barr ein Nestler* (J. F. Lobstein, *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Straßburg*, Straßburg 1840, S. 10), ferner *Hanß sager nestler*, 1503 (*Nürnberger Totengeläutbücher, St. Sebald 1437-1517*, bearbeitet von Helene Burger, Neustadt/Aisch 1961, Nr. 5045). Daß Berufsbezeichnungen (auch Herkunftsnamen) schon Mitte des 15. Jahrhunderts Familiennamen waren, zeigen dort Nr. 487 *Heinz Tüncher* (Gärtner, 1447) und Nr. 2215 *Singer* (Rotschmid, 1461). Vgl. dazu wiederum oben, Anm. 9, Schluß.

alt nachdichter bezeichnet und damit zu denjenigen gestellt, die in Nachfolge der zwölf alten Meister ebenfalls als Vorbilder galten. (Auf solche Weise erhöhte sich die Zahl nach und nach auf zweiundsiebzig, eine wie die Zwölf bedeutsame Zahl, wie auch der Text des „*unerkannten Tones*“ bezeugen wird.) Unter den Nachdichtern erscheint Meienschein aber nicht erst im 16. Jahrhundert, sondern schon bei Hans Folz, dessen Werk weitgehend auf das spätere 15. Jahrhundert zu datieren ist. Er nennt ihn im Liede Nr. 94 unmittelbar nach Suchensinn (gegen 1390 indirekt bezeugt), Frauenehr und Hüge, und vor Albrecht Lesch (etwa 1410 bis 1480), Hültzing (15. Jahrhundert) und Lilienfein. Von ihnen sind Frauenehr und Lilienfein nur durch dieses Lied bekannt, und Hüge (für Hugo) ist als Anhaltspunkt zeitlicher Bestimmung nicht ausreichend¹⁶. Ist es Zufall, daß Folz, der Liedautoren seiner eigenen Generation noch nicht anführen kann, Meienschein zusammen mit solchen überwiegend der Zeit nach 1400 nennt? Strophenfolgen im „langen Tone“ eines M. überliefern Hans Sachs im Autograph 414 von 1517/18 und K im Nachtrag (1554) fol. 822. Da die Protokolle der Nürnberger Singschule aus dem 16. Jahrhundert einen M. als Angehörigen der Schule nicht erwähnen, handelt es sich sehr wahrscheinlich auch dort um denjenigen, den Folz vor 1513 unter den Nachdichtern aufführt. Er könnte einer derjenigen Meienschein sein, die sich in Nürnberg im 15. Jahrhundert archivalisch belegen lassen¹⁷.

Wenn die Handschrift aus Steyr als einzige den Namen des Tonautors mitteilte, hätten wir aber zu folgern, daß der Nestler Meienschein vom Rhein nach Nürnberg gezogen war¹⁸, – nicht anders als Hans Folz aus Worms, der kurz vor 1460 nach Nürnberg kam. Daß die aufstrebende Reichsstadt damals für Viele Anziehungskraft besaß, steht außer Zweifel (drei Jahre nach Folz erhält z. B. ein Maler Hans von Speyer das Totengeläut). Gegebenenfalls fiel damit auch Licht auf die Nachricht in der eingangs zitierten Rubrik fol. 492^f, daß nicht der Tonautor selber, wohl aber die *meinster zu nürnberg* ein oder drei Bare im „*unverkannten Tone*“ verfaßt hätten, was in jedem Falle als Kriterium relativer Datierung dieses Teiles der Rubrik nützlich ist¹⁹. Denn solches konnte wohl erst nach Gründung der Nürnberger Singschule, d. h. nicht vor Mitte des 15. Jahrhunderts gesagt werden, *die (meinster)* spricht für Institutionalisierung. Es wäre mit Vorbehalt weiter zu folgern, daß Rubrik und Ton auf fol. 492 später als die benachbarten Lieder geschrieben sind (woran Husmann aus anderen Gründen nicht zweifelt), bei Anwesenheit des Rubrikators an dem Ort, an welchem sich K zu der Zeit befand, irgendwo im südlicheren Rheinfranken, d. h. kaum nördlich von Mainz oder südlich von Kolmar und Schlettstadt. Der „*uner-*

16 Von den Namen im *Verfasserlexikon* (oben, Anm. 14) käme Hugo von Montfort (bis 1423) eher in Frage als Hugo von Werbenwag oder Hugo von Mühldorf (= Kunz von Rosenheim?), da beide 13. Jahrhundert. H. Oppenheim sieht in jenem Hüge den Hugo von Meiningen oder Memmingen, von dem der cgm 351 sieben Strophen überliefert. Näheres ist von ihm nicht bekannt (vgl. Oppenheim im *Verfasserlexikon*).

17 In den Totengeläutbüchern von St. Sebald 1439-1517 (oben, Anm. 15) fehlt der Name. Im Staatsarchiv Nürnberg sind nachzuweisen u. a. als Neubürger Conrad M. 1439 und Hans M. 1445, deren Herkunft nicht bekannt ist. Herrn Oberarchivdirektor Dr. Puchner habe ich ferner für die Nachricht zu danken, daß der Liste der Nestler zufolge, die bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts geführt ist, 1475 ein Moritz *Mayenplut* Meister wurde, zu einem Zeitpunkt also, wo K im großen Ganzen schon vorliegt. Hier Kontamination Meienschein – Meienplut (vgl. die Autorennamen Muskatblüt und in Nürnberg Rosenblüt) anzunehmen, entbehrt ausreichender Grundlagen. – Nach freundlicher Auskunft von Herrn Stadtarchivdirektor Dr. Hirschmann sind nachzuweisen ein Hanns M. 1547/1558 und ein Jakob M. 1583, die hier nur der Vollständigkeit halber angeführt seien.

Der Autor M. des „*langen Tones*“, in welchem Lienhard Nunnenbeck gegen Ende des 15. Jahrhunderts dichtete (u. a. Mgq 414, fol. 61^v), könnte in die Folgegeneration der Neubürger von 1439 und 1445 gehören, sofern nicht mit einem von ihnen identisch (er stand um 1470 vermutlich im reiferen Mannesalter).

18 Vgl. in der Rubrik auch den Bischof aus slavischen Landen (*von sclavonica*), der mit Sicherheit nicht der dort zuvor genannte Theophilus war (dieser aus Kleinasien), sowie die Tafel, die der Autor des „*unerkannten Tones*“ in *Regensburg* gesehen hatte. Ohne Beweiskraft an sich, sprechen sie eher für Nürnberg als für Westmitteldeutschland.

19 Husmanns Annahme einer späteren Interpolation (S. 220) steht und fällt mit der Frage, ob die Rubrik aus älterer Vorlage übernommen ist. Vgl. jetzt Gegenteiliges über Anm. 1, Schluß.

kannte Ton“ wäre dann durch den Autor bei den Nürnbergern bekannt gemacht, naheliegenderweise auch dort zuerst *bewert* worden. Davon wiederum konnte ein Rubrikator von fol. 492, der selber Nürnberger (gewesen) war, am ehesten wissen; für andere war es kaum der Erwähnung wert (wohl aber, daß weitere Bare im Ton existierten: fol. 493 folgt ein zweiter).

Das alles ist nicht auszuschließen, doch fehlt dafür ein notwendiger Grad an Wahrscheinlichkeit. Es wäre auch einzuwenden, daß Hans Sachs 1528 (siehe oben) noch Genaueres von einem Nürnberger Tonautor hätte sagen können. Seine Unterscheidung zweier Tonautoren Meienschein und Nestler von Speyer im Mgq 414 wäre weiteres Gegenargument. War jener nur vorübergehend in Nürnberg, oder niemals? Oder war „Nestler von Speyer“ als der *magister scilicet scriptor* von K ein so fester Begriff geworden, daß es für Hans Sachs des vollständigen Namens nicht bedurfte, weil jedermann sofort im Bilde war? Daß im Mgq 414 von ihm zunächst Frauenlob als Autor des Tones angegeben war, ist kein Gegenargument, es läßt sich weiter unten bei Untersuchung des Tones verständlich machen²⁰. Befriedigende Klärung zur Person des Tonautors und *magister scilicet scriptor* steht nach alledem weiterhin aus. Ein Meienschein in Nürnberg (vorübergehend?) sollte hiermit als Möglichkeit jedoch bekannt gemacht und die damit sich bietende Spur einmal soweit möglich verfolgt werden.

3

Die mit diesem – dem einzigen von Nestler überlieferten – Ton verknüpften Fragen der Handschrift sind wiederholt und z. T. ausführlicher behandelt worden²¹, zuletzt von Gesine Freistadt in ihrer oben genannten Dissertation. Wenig später legte sie eine Studie speziell zum Tone vor²², den zuvor nur Bruno Stäblein näher behandelt hatte²³. Wie andere Fragen des gesamten sachlichen Kontextes ist auch die Datierung des Tones ein Problem geblieben. Der Annahme einer Vorlage für die Rubrik stand Paul Runges Datierung auf das 14. Jahrhundert (S. XI) nicht entgegen, stützte

20 Ein Gegenargument: in der Tabulatur des Lorenz Wessel in Steyr (!) von 1562 folgt im Register der alten Meister und Nachdichter auf Nr. 19 *ein (!) Nestler von Speier* unmittelbar *der Maienschein* mit oben bereits erwähntem „langen Ton“ (36 Reime). Vgl. F. Streinz, *Die Singeschule zu Iglau . . .* (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Histor.-Philol. Reihe Bd. II), München 1958, S. 100. Sollte Peter Heiberger in Steyr beide zwanzig Jahre später zusammengezogen haben?

21 *Meisterlieder der Kolmarer Handschrift*, hrsg. von K. Bartsch, Stuttgart 1862, Nachdruck 1962, S. 2 f.; *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*, hrsg. von P. Runge, Leipzig 1896, Nachdruck 1965, S. IX f.; F. Eberth, *Die Liedweisen der Kolmarer Handschrift und ihre Einordnung und Stellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14.-16. Jahrhundert*, Dissertation Göttingen 1933, S. 12 f.; R. Zitzmann, *Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift in ihrer Bedeutung für die Musik- und Stilgeschichte der Gotik* (Literarhistorisch-musikwiss. Abhandlungen Bd. IX), Würzburg 1944 (hier entbehrlich); *Die Colmarer Liederhandschrift*. Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien von F. Gennrich, Langen 1967, S. X (nur referierend).

Ausführlicher J. Siebert, *Nestler von Speier*, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur LXXII, 1950, S. 141-150; R. Genseke, *Die Kolmarer Handschrift und ihre Bedeutung für den deutschen Meistergesang*, Diss. Tübingen 1954, S. 22 f.; *Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln . . .* hrsg. von K. Stackmann (vgl. oben, Anm. 2), S. LXV-XCV der Einleitung (= Handschriftenbeschreibung von K); H. Husmann, *Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift)*, in: DVjs XXXIV, 1960, S. 189-243, dort 189 ff.; Ursula Aarburg MGG VII, Sp. 141-19; Gesine Freistadt (vgl. oben Anm. 7), S. 46-51, 137-143, 297 f., 344-346.

22 *Zum unerkannten Ton Nestlers von Speyer*, in: Speculum musicae artis. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag, München 1970, S. 153-158.

23 *Zur Melodie des „Unerkannten Tones“ Nestlers*, in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg XC, 1940, S. 317-320 (vgl. oben Anm. 9, Beginn).

sie vielmehr²⁴. Karl Stackmann stellte in seiner Beschreibung von K, dem (von Heinrich Husmanns andersgeartetem abgesehen) einzig nennenswerten und über Einzelfragen hinausgehenden kleineren Beitrag zur Handschrift, Runge noch 1937 von Archer Tayler unkritisch übernommene²⁵ Frühdatierung nachdrücklich in Frage. Er nannte es bei dieser Gelegenheit „höchst ärgerlich“, daß es dem Germanisten nicht möglich sei, „einen der Töne aus der Zeit nach Frauenlob allein mit Hilfe formgeschichtlicher Kriterien auf 50 oder auch nur 100 Jahre genau zu datieren“ (S. LXXI). Dies trifft ungeachtet vereinzelter Ansätze²⁶ auch heute noch zu. So scheint es nicht müßig, die Gesamtstruktur des Tones einmal zusammen mit dem Text über die 72 Namen der Gottesmutter zu untersuchen. Vielmehr wäre das besonders sinnvoll, sofern der Text in Interaktion mit dem Tone als erster und einziger Nestlers in dieser Vortragsform entstand, „... . der da keins me dar in hat gemacht von der wirdikeit wegen diser namen . . .“

Mit seiner Erfahrung in Hinsicht spätmittelalterlicher Strophenkunst hielt Karl Stackmann es für wahrscheinlich, daß Runge sich bei der Datierung des Tones von der Annahme einer Mainzer Vorlage für K leiten ließ, d. h. daß er – wie z. B. Johannes Bolte und später auch andere – annahm, die Rubrik sei nur Abschrift²⁷. Stackmann wollte den Autor des Tones, „dessen Ideal offenbar die extrem lange Strophe war“, mit allen notwendigen Vorbehalten „lieber in die Nähe von Hans Folz stellen als in die Heinrichs von Mügeln“, d. h. lieber ins spätere 15. als in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Das verdient Zustimmung und läßt sich auch stützen (siehe unten). Vorbehalte sind gegenüber den Kriterien dort begründet. Dasjenige des Fehlens der „alten Mittel des Schlagreims und des übergehenden Reims“ ist mit dem „Kettenton“ von Hans Folz²⁸ und auch mit dem „Ach hülf mich leid“ (Glarean zufolge *cantatissima*: sehr viel gesungen) des fast gleichaltrigen Adam von Fulda (gestorben 1505)²⁹ relativiert, bei diesem eine Anzahl von Reimgliedern unter insgesamt 18 Versen sehr kurz. Zum anderen nimmt die Neigung zu langen, auch überlangen Tönen später ge-

24 Runge setzte dort auch Albrecht Lesch kurzerhand ins 14. Jahrhundert, den Verf. für etwa 1410-1480 archivalisch nachweisen konnte, vgl. *Zu Albrecht Lesch, Jörg Schechner und zur Frage der Münchener Meistersingerschule*, in: *ZfdA* XCIV, 1965, S. 121-138. Demzufolge hatte Runge nicht immer zuverlässige Kriterien zur Datierung. Er begründete sie auch nicht; wenn er S. XIX unten von Melodien des 15. und 16. Jahrhunderts spricht, geht das sicher teilweise auf die Zeit der Aufzeichnungen.

25 *The Literary History of Meistersong*, New York 1937, S. 65.

26 Der Versuch H. Enkes, Meister Boppes Hofton in den Überlieferungen J(ena) und K(olmar) betreffend (Festschrift für Max Schneider, Leipzig 1955, S. 21-48) ist als verfehlt anzusehen, vgl. auch Ursula Aarburg in: *Jb. für Hymnologie und Liturgik* 4, 1958, S. 143 f. Brauchbarer für Grundsätzliches scheint W. Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes* (Literarhist.-musikwiss. Abhandlungen Bd. XI), Würzburg 1953, wengleich die Prämissen Überprüfung erfordern, vgl. auch H. VanderWerf, *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*, *Mf* XX, 1967, S. 122-144, dort 130 f. – Weiteres als Ansatz bei Verf., *Ein spätes Zeugnis der Lai-Technik*, in: *ZfdA* IXC, 1970, S. 309-322, dort 314 mit Anm. 19 (vgl. auch hier Anm. 57).

27 Vgl. Husmann (oben, Anm. 21), S. 219. Jetzt dazu Verf., *Rubrik fol. 492 entstand mit der Kolmarer Liederhandschrift*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 1974.

28 Die in Anm. 26 genannte Arbeit (Lai-Technik) behandelt diesen Ton.

29 Dazu Verf., *DVjs* XXXIII, 1959, S. 435 f. sowie *Mf* XI, 1958, S. 483 ff. – Vgl. noch im 1438-1445 entstandenen Liede Wolkenstein (Koller) Nr. 74 den Schlagreim mit seiner Bedeutung, dazu Verf., *Zum Freidankcento Oswalds von Wolkenstein*, in: *AfMw* XXVI 1969, S. 125 bis 139 (Ergänzung zu hier Anm. 57 Genanntem), dort S. 135-137.

wiß zu, was auch zu ihrer Ablehnung führte. Nun ist der „*unbekannte Ton*“ mit seinen gut 30 Versen noch um ein Drittel kürzer als Frauenlobs „*überzarter Ton*“ (K, fol. 28 f.), d. h. als ein Ton aus der Zeit um 1300. Das Gemerk mit Gebänd und Gemäß allein kann somit nicht ohne Weiteres beweiskräftig gegen Frühdatierung sein. Wie für den Germanisten, bleibt hier für den Musikhistoriker manches zu tun³⁰. Dieser hat überdies einen gravierenden Nachteil in Kauf zu nehmen: im 15. Jahrhundert entstandene Melodien vergleichbarer Art sind im allgemeinen, abgesehen von u. a. Albrecht Lesch in K, erst etwa 1580-1600 überliefert³¹. Diese Spätüberlieferung sagt aber eher über den Genotyp der Melodiebildung ihrer Zeit aus; Veränderung dabei hielt schon Friedrich Ludwig fest³².

In ihrer bereits genannten Einzelstudie zum „*unerkannten Ton*“ hielt es Gesine Freistadt für nützlich, einzelne Tonfolgen bei Liedautoren des 14. und 15. Jahrhunderts nachzuweisen. Daß Melodiebildung mit teilweise vorgegebenen Elementen das Übliche war, ist in unseren Jahrzehnten allgemeiner bekannt geworden³³, nachdem Rudolf Wustmann schon 1910 in der Festschrift für Liliencron bei einem Tone Walthers von der Vogelweide einen Anfang gesetzt hatte. Solche Feststellungen sind keineswegs überflüssig, hier aber relativ unwesentlich. Das gilt ebenso für eine mehr deskriptive Analyse, wie sie Bruno Stäblein 1940 zu diesem Tone bot, – verständlich bei damaliger Forschungslage. Davon abgesehen ist aber fraglich, ob der Autor des Tones das Langzeilenschlußglied im ersten Strophenteil bei Wiederholung mit „*bescheidener Auszierung*“ vor einer „*Gefahr der Monotonie*“ bewahren wollte; der Sachverhalt ist ein anderer, wie noch zu zeigen ist. Zuvor sind Einzelheiten der Melodienotierung festzuhalten und dafür eine relativ tragfähige Grundlage zu schaffen. Gliederung des Tones sowie Exponierung einer Partie mittels der Notierungsweise u. a. kann näheren Aufschluß geben über die Anlage und damit auch über Intentionen des Autors; Anhaltspunkte zur Datierung des Tones könnten ein zusätzlicher Gewinn sein. Angesichts der Offenheit mancher Fragen mag ein Konzentrat aus verschiedenen Arbeiten, die auch die Notation in K berücksichtigen, dem Leser Einiges zum eigenen Urteil über dann Folgendes an die Hand geben.

30 Es bleibt zu hoffen, daß die Göttinger Dissertation von Eva Schumann *Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistergesang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger* hier weiterführt. Sie war bei Korrektur dieses Beitrages schon erschienen.

31 Immer noch brauchbare Übersicht bei R. Staiger, *Benedikt von Watt. Ein Beitrag zur Kenntnis des bürgerlichen Meistergesanges um die Wende des XVI. Jahrhunderts* (Publikationen der Intern. Musikges., Beihefte, 2, 13), Leipzig 1914. – Die Autographen von Hans Folz und Hans Sachs z. B. sind Texthandschriften. Indiz der Repertoire-Theorie Friedrich Gennrichs?

32 Vgl. *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von G. Adler, 2. Aufl. Leipzig 1930, Nachdruck Tutzing 1961, S. 206 zu Michel Beheims „verkehrter Weise“.

33 Vgl. vor allem J. Wendler, *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, Tutzing 1963, passim. Die Rezension von W. Bittinger *Mf XX*, 1967, S. 346 ff. wird der in Saarbrücken entstandenen Dissertation in dieser Hinsicht nicht gerecht. Selbst Übereinstimmung ganzer Zeilenkombinationen ist kein Zeichen der Entlehnung, wie Verf. *Mf XXI*, 1968, S. 271 ff. zu zeigen versuchte.

II
I

Zur Notationsweise in K äußerte sich nach Runge als erster etwas eingehender J o h a n n e s W o l f³⁴. Wie bei deutscher Choralnotation mit „*Einzelnote Punctum*“ auch sonst im 15. und 16. Jahrhundert, sei in K die Kompliziertheit der Zeit vorher verlassen, sie mute an wie „*vergrößerte Metzger Neumation*“ (S. 173 f.). Virga (im folgenden V) als kaudiertes Punctum (P) überwiege in K. Den Wechsel beider Zeichen berührte Wolf nur am Rande, schenkte seine Aufmerksamkeit dem „*Prinzip der Vervielfältigung des Punktes zur Erzielung größerer Werte*“ (S. 183)³⁵, für das auch der „*unerkannte Ton*“ ein Beispiel geben wird. Das Nebeneinander von V³⁶ und P ist ihm nur ein „*Anschein der Mensur*“; V stehe indessen oft bei unbetonter Silbe (S. 184). Ein „*nach oben gestrichenes*“ P scheint für ihn verschiedene Funktionen gehabt zu haben: diejenige der V der „*Neumation*“, der Minima der Mensuralnotation und diejenige des Auftaktes (S. 186; beim Auftakt offensichtlich in Vorstellungen Hugo Riemanns befangen). Paul Runges verallgemeinernde Interpretation von P mit Auf- oder Abstrichen als „*Verzierung der Plica*“ (Genetivus subjectivus) lehnte er weitgehend, aber nicht völlig ab.

Herbert Rosenberg³⁷ dachte bei „*Spruchmelodien*“ an Vortrag in einer „*quasi improvisatorischen, eben rhapsodischen*“ Weise. P findet er in K überwiegend bei Textsenkung und neigt dazu, in beiden Notenformen Zeichen für Kürze und Länge zu sehen, „*umso mehr, als die Bivirga nur eine doppelte Länge bedeuten kann*“ (S. 49). Wie für Johannes Wolf handelt es sich für ihn nur um ein „*andeutendes*“ Verfahren. Infolgedessen nimmt er an, daß – von Tanzliedern abgesehen – nicht „*metrisch streng . . . konzipiert*“ wurde. Als weiteres Indiz dafür gilt ihm Fehlen der Konstanz von Silbenzahlen „*entsprechender Zeilen*“ (S. 50). (Selbst beim tanzliedhaften „*Tisseltassel*“ der Neidharthandschrift c mit regelmäßigem Wechsel von P und „*nach oben gestieltem*“ P, die er ohne Vorbehalt als Semibrevis und Minima wertete, blieb für ihn ein ungeklärter Rest.) „*Straffe Periodisierung*“ und Hebigkeit gab es ihm zufolge nur im Zeileninneren. Dehnung der Zeilenenden (die summative Zeilenreihung konstituiert) bezweifelte er nicht. Im Wechsel von P und V sieht er mehr eine „*Schreibmanier*“, denn „*mit einiger Konsequenz*“ wird P nur an den „*Umkehrstellen der Bewegung gesetzt und zweitens stets als erste von zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Noten gleicher Tonhöhe*“ (S. 53); Koinzidenz von V und Hebung, P und Senkung sei eher zufällig. Im Vergleich mit der Jenaer Liederhandschrift konstatiert er für K Abnehmen der Melismatik „*zugunsten einer vorwiegend syllabisch deklamierenden Weise*“ sowie „*größere rhythmische Lebendigkeit*“, als Folge einer – nicht näher erläuterten – „*geschlosseneren Textstruktur*“ und der „*Unterscheidung längerer und kürzerer Noten*“ (S. 34). Es bleibe in K aber noch bei andeutender Mensur.

Damit distanzierte sich Rosenberg von Riemann, Runge und Ursprung, die mensurale Bedeutung rundweg – wie Burkhard Kippenberg³⁸ betont, zu Unrecht – abgelehnt

34 *Handbuch der Notationskunde*, 1. Teil, Leipzig 1913, S. 172 ff. Nach W. Apel ist das Handbuch von „*außerordentlicher Bedeutung*“, und auch „*keineswegs veraltet*“ (*Die Notation der polyphonen Musik*, [dt. Übers.] Leipzig 1962, S. 06 (sic)). Neben den hier im folgenden herangezogenen Arbeiten vgl. noch E. Jammers (AfMw 1956), H. Husmann (Kongreßbericht Utrecht 1952), A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus . . .*, Bern 1952 sowie W. Apel, S. 248-252 zur Plica (in Hinblick auf Runges Übertragung der Melodien in K). Vgl. noch unten, Anm. 43 (W. Schmieder zu Neidhart).

35 Ein sehr instruktives Beispiel in der Handschrift des Lochamer-Liederbuches, vgl. in der Faksimileausgabe von K. Ameln, Berlin 1925 (zweite Ausgabe mit neuem Nachwort Kassel-Basel 1972), S. 44. Abbildung auch bei J. Wolf, S. 183.

36 Nur bis zum 11. Jahrhundert stand V für Longa, P für Brevis, vgl. P. Wagner, *Neumenkunde*, 2. Aufl. Leipzig 1912, S. 377 f.

37 *Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert*, Wolfenbüttel 1931, S. 49 ff.

38 *Der Rhythmus im Minnesang. Eine Kritik der literar- und musikhistorischen Forschung* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. III), München 1962, S. 69 ff. zu hier folgenden. Schon S. 48 f. zu K ein knapp formulierter Befund: „*Gotische Neumen (Choralschrift) in Verbindung mit besonderen (meistersingerischen?) Formen*“.

hatten. Kippenberg gelangte mit umsichtiger Erörterung über Rosenberg hinaus, u. a. indem er zur „*Schreibmanier*“ (siehe oben) Konkretes sagen konnte. So verbessert z. B. Kaudierung innerhalb einer Folge nichtkaudierter P die Übersichtlichkeit, sie ist dann „*Orientierungsmittel*“. Für P hielt er fest (S. 72):

- 1) Tiefenton a) fast immer bei Abwärts-Aufwärts-Biegung,
b) bei Beginn des Ansteigens;
- 2) meist auf unbetonter Silbe (wie Rosenberg³⁹; anders Wolf);
- 3) fast nie (erster) Höhentone bei Aufwärts-Abwärts-Biegung.

Aufs Ganze gesehen scheinen Kippenberg Töne mit P „*leicht genommen*“ gewesen zu sein, mit einer Affinität für Veränderung (Verzierung)⁴⁰. Demgegenüber trifft nach ihm V „*meist auf Akzentsilbe und Hochtone*“, was leichte Dehnung impliziert. Dies entspricht bei P dem Befund 2), ein solcher Ton mußte ohne Offenheit für Veränderung und kräftiger vorgetragen sein.

„*Einheitliche Erklärung*“ zu suchen hält Kippenberg für illusorisch (S. 71), den Begriff „*andeutende Mensur*“ in vielen Fällen für zutreffend. Es könne aber ein Zeichen auch mehr als nur eine Bedeutung haben (so schon Wolf). Auch fehle oft die Sicherheit, ob nicht „*bloße Zufälligkeiten im Schreibduktus*“ vorlägen. Auf keinen Fall dürfe man „*Einheitlichkeit und Genauigkeit der Entsprechung*“ erwarten. Wohl aber sei es auf Genauigkeit für den Vortrag(enden) im Einzelnen angekommen, was ein Sachverständiger im 15. Jahrhundert, von dem Kippenberg nicht wußte, zu bestätigen scheint⁴¹. Weiter: es hätte auch genügt, den Rhythmus am Beginn einer Zeile (oder Partie; man vergleiche unten beim „*unerkannten Tone*“) anzuzeigen. Bei alledem behält die Notation in K mit ihrem „*Wechselspiel*“ von P und V und ihren Sonderformen für Kippenberg immer noch einige Rätselhaftigkeit (S. 72, auch 75). Auch ein Jahrzehnt später sieht er „*oft genug*“ nicht klar, ob es sich beim Wechsel der Zeichen P und V „*um traditionelle Orientierungshilfen, belanglose Schreibergewohnheiten oder tatsächlich um rhythmisch-mensurale Hinweise handelt*“. Der Gebrauch der Notenzeichen sei nicht streng geregelt gewesen, die Funktion der Notenschrift eine andere als heute, und nur „*unter dem Aspekt entsprechender Freiheiten zu bewerten*“. In damaliger Notation dieser Art erblickt er den Niederschlag eines „*lebendigen Neben- und Miteinander von Singen und Notation*“⁴².

Dieser die folgende Untersuchung des Tones vorbereitende Rückblick auf die einschlägige

39 Ebenso F. Ludwig (oben, Anm. 32), S. 171, der gleichwohl von Inkonsequenz und Willkür sprach.

40 Insofern geht er S. 72 mit Runges „P=Plica“ nicht so scharf ins Gericht wie andere. Es fiel ihm auch auf, daß dem P in K mehrmals Melisma bei Nürnberger Spätüberlieferung entspricht. Daß Varianten des P („*Sonderzeichen*“) Verzierung bedeuten, bezweifelt er nicht. Wenn Gesine Freistadt wie Eberth dabei auch an häufige graphische Unregelmäßigkeiten denkt, ist das konkreter zu sagen: sie entstanden vor allem durch bestimmtes An- und Absetzen der Feder, wie sich besonders deutlich beim cgm 715 gleicher Jahrzehnte zeigt. Es gilt daher, sehr genau hinzusehen und – nicht zuletzt – den sachlichen Kontext zu berücksichtigen.

41 Der lat. Musiktraktat Mus. Ms. 1571 der Bayerischen Staatsbibliothek München (Oberdeutschland, ebenfalls um die Mitte des 15. Jahrhunderts) ist aufgrund eines Hinweises bei J. Wolf herangezogen bei Verf., *Zur Notierungsweise im Beheimkodex cgm 291*, in: AfMw XXIV, S. 253-273 (u. a. Bestätigung und Ergänzung Kippenbergs). Dort S. 255 ff. zu *de notis* (fol. 9-16 des Traktates). Es heißt dort unmißverständlich . . . *ne erretur oculus*, d. h. ein Aspekt der Notierungsweise ist in der Forschung sehr lange zu kurz gekommen. Zur *longa seu caudata: differt enim a ceteris non dico de longitudine gramaticali sed longitudine forme* (fol. 12^r); vgl. ferner *cauda primae notae nihil adimit vel addit . . .* (fol. 15^r); *omnes tamen aequalem . . . temporis mensuram* (fol. 16^r). Daraus ist zu folgern, daß Abweichung der Form anderes zu bedeuten hatte als früher angenommen. In dem vom Verf. dort näher untersuchten cgm 291 (Bayern; terminus ad quem 1461) markiert V auch die letzte von mehreren Silben eines Wortes, d. h. bei zwei Silben wird PV notiert. Dabei ohne Konsequenz, vgl. S. 262 mit Anm. 31: bei letzter Silbe P, wo indessen kein Aufwärtsschritt der Melodie! Offenbar entschied der Notator jeweils, welche der Modalitäten Vorrang haben sollte, womit andere entfielen.

42 *Die Melodien des Minnesangs*. In: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Th. G. Georgiades, Kassel 1971, S. 62-92, dort S. 63 und 72.

Forschung (in Auswahl)⁴³ ist abzuschließen mit Feststellungen Gesine Freistadts in ihrer Dissertation. Sie befaßte sich eingehender auch mit Fragen der Notation in K und anderen Quellen, scheute auch statistische Erhebungen nicht⁴⁴. Zu Beginn eines kleinen Forschungsberichtes referierte sie Kippenberg in Kürze, ohne Kritik zu üben⁴⁵. Nach vielem anderen wagt sie den „*Versuch einer Deutung*“ (S. 119 ff.). Daraus vor Mitteilung ihrer Befunde bei einzelnen Tönen in K einige allgemeinere Feststellungen:

1. P und V, die „*weiter entwickelten Überbleibsel der linienlosen Neumen*“ (S. 120) sind an sich rhythmisch indifferent, der Unterschied nicht metrischer, sondern rhythmischer Art. Die Zeichen bedeuten in dieser Hinsicht „*lediglich Verstärkungen oder Abweichungen von einem geregelten Vortrag*“ (S. 119). Wenn es dabei heißt, „*meßbare Längenwerte*“, gäbe „*fast ausschließlich der Text*“, sind Bedenken anzumelden.

2. V überwiegt. Als „*Normalzeichen*“ bezeichnet es auch hohe Töne (d. h. meist auch Betonung).

3. Mit P werden zumeist tiefere Töne sowie Zeilenenden notiert⁴⁶, vielfach Senkungen im Zeileninnern. Sofern auch Hebungen, sind es besonders tiefe Töne; es kann dann aber auch Umschlag des Zeitfalles angezeigt sein. Im übrigen bedeutet P „*Nichtbetonung. . . , Kürzung um einen nicht meßbaren Wert. . .* (was beides verbunden sein kann), *nur wenig geringere Lautstärke beim Vortrag*. Der Punkt ist demnach im wesentlichen ein „*Vortragszeichen mit agogischer und dynamischer Bedeutung*“ (S. 61, vgl. auch S. 117)⁴⁷.

4. Kaudierung nach oben bei regelmäßigem Wechsel kürzt den Notenwert.

5. Für Mischnotation gibt es kaum feste Regeln, sie „*ändern sich von Fall zu Fall*“ (S. 54). Hinsichtlich ihrer ist K ein Anfang, in anderen Quellen zeige sie sich „*ausgeprägter*“ (S. 128).

6. Verdoppelung eines Zeichens ist „*Längung*“; V mit einem oder mehreren P hat die gleiche Bedeutung. Stiel nach oben bedeutet „*Kürzung um nicht genau festgelegten Wert*“ (S. 120), d. h. nicht Minima. Der Vortrag ist beschleunigt, ohne rhythmisch verändert zu sein (S. 120; siehe auch ihre Untersuchung des Hoftones des Kanzlers S. 99).

7. Der Mittelteil einer Reihe von Tönen wird durch abweichenden Vortrag abgehoben (vergleiche unten beim „*unbekannten Ton*“).

Es folgen einige ausgewählte Feststellungen aus der genaueren Untersuchung der Notierung einzelner Melodien:

a) In Neidharts *frass* (tanzliednahe) bietet die Notation einer Partie (*man horest singen. . .*) „*optische Hilfe*“, da Folgen von repetierten Tönen mit zwei V und zwei P notiert sind. Dies „*bezeugt verschiedene Tondauer des gleichen Zeichens*“ (S. 64 f.), was Gesine Freistadt aber auf Tanzlied(nähe), einschränkt. Ich halte die Partie für ternär, zumal die Melodie „*ärmlich*“ (Jammers), und Repetieren von f und e sechsmal wiederholt wird⁴⁸.

b) Auffällig abweichende Notierung beim Mönch von Salzburg läßt auf besondere Vorlage schließen (S. 66). Dies sei auch bei Notierungen ausschließlich mit V oder P anzunehmen.

c) Gelegentlich ist am Zeilenende V oder P verdoppelt (siehe oben unter 6), wo stets Reimwort. Bei der Mondsee-Wiener Handschrift sehr häufig, z. B. bei den cgm 715 und 716 seltener. Wir folgern, daß deren Notator anders verfuhr als derjenige der Vorlage.

d) Gelegentlich, und dann meist am Abgesangsbeginn, zusätzliche Kaudierung, auch von V (deren Kauda entgegengesetzt): Markierung von Senkungen (S. 81).

43 Bei hier folgender Untersuchung des Tones ist dann jeweils zu vergleichen. Nicht herangezogen sind die Anm. 34 genannten Arbeiten, da nicht speziell K betreffend. Nach W. Schmieder (zu Neidhart) wollte der Notator in der Handschrift c (15. Jahrhundert) anscheinend „*unter allen Umständen auf irgendeine Weise die Zeilenenden deutlich machen*“ (DTÖ XXXVII, 1. Teil [Bd. 71], S. 44).

44 S. 52-128 mit Anhang.

45 Kritisch gegen Runge, der sein Verfahren „*diplomatisch*“ nannte, überdies den Text als ausschlaggebend beurteilte, sowie gegen Zitzmann (oben, Anm. 21) und H. Enke (oben, Anm. 26), die beide mit F. Gennrich modal interpretierten.

46 Vgl. Anm. 41, dort Schluß.

47 Vgl. noch S. 60: bei männlicher Kadenz VP, bei weiblicher PV.

48 Vgl. Verf., *Frühlingsreien als Vortragsform und seine Bedeutung im Bispel*, in: DVjs XLV, 1971, S. 35-79, dort S. 56 u. ö.

Zum Marienleich Frauenlobs, mit üblicher Abkürzung U(nser) F(rauen) L(eich):

e) UFL Versikel 9: bei *gewaltlich zubrochen und zerstoret* abweichende Notation: „*beschleunigtes Tempo*“ (S. 86 f.). Hier wäre der Text zu berücksichtigen (vgl. unten).

f) UFL Versikel 16: *min (V) mut (VV) tut (VV) gut (VV) frut (VV)*: Schlagreimglieder waren im Vortrag zu dehnen.

g) UFL Versikel 16: Wechsel in der Notation macht besondere Gliederung von Zeilen und Zeilengruppen kenntlich (S. 91).

h) UFL Versikel 17, Zeile 12: Zeilenbeginn und -ende verdoppeltes Zeichen, im Zeileninnern Alternieren von V auf Hebung und P auf Senkung. Notator hätte nachträgliche Änderung für „*zweckmäßig*“ gehalten, nämlich Kauda „*nach Ermessen gesetzt*“. Es bleibe aber „*kompliziert und vieldeutig*“ (S. 93). „*Zweckmäßig*“ ist nur konstatiert, wir bieten im folgenden textbedingte Erklärung an.

„*Unerkannter Ton*“: Zu Beginn des dritten Strophenteils (A¹A²)B(A³) kombinierte Zeichen (siehe oben, 6) seien „*bloße Schreibermanier*“ (S. 109). Dort (sonst nicht) wechselt nach oben gestielte V den Vers hindurch mit verdoppeltem P. Die Feder ist eine andere (spätere?). Gesine Freistadt sieht keine Möglichkeit rhythmischer Deutung (S. 107), da V und VV nicht, wie sonst in K, unterschieden. Sie vermutet, der Notator habe unübliche Zeichen gewählt, weil der (2.) Vers nicht gefugt sei (S. 107), und weil es ihm nicht um Unterschied der Zeitdauer (Mensur), sondern um Kennzeichnung von betont und unbetont gegangen sei; wahrscheinlich sollte der „*angedeutete oder gesungene (sic) Tripeltakt*“ bezeichnet werden (S. 109, von ihr mit 2:1 fixiert)⁴⁹. Wie zu h versuche ich im folgenden (II,2) eine Erklärung.

Es zeigt sich bei alledem, daß wir auch in K durchgehend verbindliche, einhellige Verfahrensweisen nicht erwarten können. Für uns bedeutet das Mangel an Klarheit. Dieser resultiert daraus, daß jeder Notator über die Zeichen recht frei verfügte. Er hatte sich nicht nach verbindlichen Regeln zu richten, wie die Abweichung beim Markieren von Zeilenenden in verschiedenen Handschriften zeigt. An leitenden Gesichtspunkten wäre vor allem das *ne oculus erretur* jenes oberdeutschen Traktates von Mitte des 15. Jahrhunderts zu nennen, wir können vom Primat praktischer Erfordernisse sprechen. Solange solche nur vermeintliche Inkonsequenz nicht Mißverständnisse nach sich ziehen konnte, verfuhr auch ein und derselbe Notator jeweils ad hoc. Soweit scheint eine Präzisierung von Kippenbergs „*. . . Freiheiten. . .*“ möglich. P kann Tiefenton, Senkung oder Zeilenende anzeigen, V Spitzenton oder auch Zeilenende; im cgm 291 erscheinen zweisilbige Wörter mit PV notiert, in K – etwa bei den Tönen Heinrichs von Mügeln – mit VP. Sobald sie vordringlich solches anzuzeigen hatten, konnten sie nicht zugleich auch rhythmische Relevanz haben, was voll verständlich macht, warum frühere Bemühungen um Klärung fruchtlos bleiben mußten. Gelegentlich waren die Zeichen aber auch rhythmisch relevant, und andere Funktionen hatten zwangsläufig solange zu entfallen. Die Abgrenzung solcher Partien hat ihre Schwierigkeiten.

Es käme demnach nicht darauf an, durchgehend gültige Regeln zu abstrahieren, denn solche gab es nicht, – auch von daher ist Runges Verabsolutierung der Plica nicht haltbar. Vielmehr stellt sich jeweils im Einzelfalle – nun etwa beim „*unerkannten Ton*“ – die Aufgabe, unter Vergegenwärtigung möglichst vieler Modalitäten, aber auch einiger allgemeinerer Einsichten, die jeweils relevanten Modalitäten

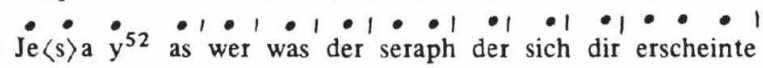
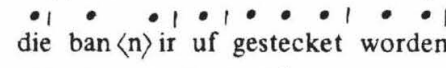
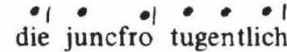
⁴⁹ Vgl. noch S. 109: der scriptor (A) von K als Autor habe seinen Ton auch im Schriftbild herausheben wollen.

zu erkennen. Der Text kann dabei nicht unberücksichtigt bleiben, entstand die Vortragsform – Melodie mit Gemerk – doch für ihn⁵⁰. Schon wegen der Vielzahl verschiedener Texte im gleichen Ton darf ein Einzelbefund Anspruch auf Allgemeingültigkeit nicht haben⁵¹. (Daß Abweichungen in Versgang oder Melodiebildung sogar innerhalb geschlossener Strophenfolgen oder bei Doppelversikeln nicht selten sind, ist bekannt, der Sachverhalt *res non confecta* von umfassenderer Gültigkeit.) Auch hier zeigt sich weit stärkerer Bezug zu Wirklichkeit und Praxis des Tuns im Mittelalter, den wir weit mehr auf Begrifflichkeit und Abstraktion Festgelegten mühsam erschließen müssen. So ist nur zu verständlich, daß auch namhafte und verdiente Philologen vergangener Jahrzehnte die Sachverhalte mit inadäquaten Kategorien eher noch verdunkelten.

Soviel zur Forschungslage in hier gebotener Kürze, die ihren Nachteil hat, da nach Gesine Freistadt manches noch immer offen ist (S. 56). Ihre förderliche Arbeit bietet so viel mehr an Feststellungen zu Einzelnem, daß jedes Resumé unzulänglich bleiben muß. – Da von ihr zwar gesehen, aber nicht behandelt, sei noch ein Weiteres, recht Instruktives bekannt gemacht.

Ihr zufolge ist die Notation abhängig auch vom „Stil“ der „Komposition“ (S. 62), was sich ungeachtet dieser Begriffe unten bestätigen wird. Sie ist abhängig aber auch von der Person des Schreibers, wofür K mit seinen verschiedenen Händen ein instruktives Beispiel bietet. Gesine Freistadt stellte bei einer ohne P notierenden Hand fest: „Am Ende jedes Wortes steht ein kleiner Strich zwischen den Noten“ (S. 69). Sie beließ es dabei, teilte auch nicht die Abweichung in Tintenfarbe und Feder bei den Strichen mit, – Zeichen für zeitlichen Abstand, wie lang oder kurz auch immer. Da fraglich, ob von dieser Hand nachgetragen, mag es genügen, den betreffenden sehr kleinen Teil von K anzugeben: vom Kreuzleich (fol. 291^r-296^v) der größere Teil 292^v-296^r, folgende „*tornwise*“ und Regenbogens⁵¹ „*tagewise*“. Vorher, fol. 296^v und nachher notierte A. War es B (so Husmann S. 197 und Gennrich S. IX) oder eine dritte Hand, wie Gesine Freistadt annimmt? War es Auswirkung einer Vorlage?

Tintenfarbe und Feder jener kleinen Striche an den Wortenden von der Höhe eines Spatiums finden sich auch bei den Kustoden des gesamten Kreuzleiches (in K sonst nirgends). Sie könnten dem ohne P Notierenden gehören, der die gesamte Partie später derart ergänzte, aber sicher ist das nicht. Es folgen nun drei Beispiele für das Verfahren, das Ausnahmen kaum kennt.

Beginn 8. Doppelversikel	
im 19. Doppelversikel	
in der „ <i>tagewise</i> “	

Für die Striche gibt es nur die Erklärung, daß die den ein- oder mehrsilbigen Wörtern zukommenden Töne diesen unmißverständlich (*ne erretur oculus*) zugeordnet sein sollten. Das hatte

50 Verhältnisse von Text und Vortragsform zueinander bieten der Liedforschung Möglichkeiten, die Verf. seit Jahren zu zeigen versucht. Kritik im Prinzipiellen steht immer noch aus. Sie wäre aus mehr als einem Grunde willkommen.

51 Diesem ist in K neben der „*Tagewise*“ auch der Kreuzleich zugeschrieben. Ob ihm auch dessen Ton gehört, ist nicht sicher (Frauenlob?). Gesine Freistadt weist mit Runge und Gennrich ihm noch die „*tornwise*“ (auf keinen Fall wie bei ihnen allen „*torenwise*“) zu (S. 46 mit Anm. 2; dazu S. 78), die Verf. näher behandelte (oben, Anm. 48) und als anonym bezeichnete, vermutlich zu Unrecht. K fol. 291 ff. scheint ein „Nest“ von Regenbogenliedern zu sein.

52 Der Halbvokal hatte hier Silbenqualität. – Striche zwischen Noten sonst nur an Versenden, z. B. fol. 43, 72, 72, 492, 734, 776, 790.

u. a. bei mehrfach repetierten Tönen Wert, zumal die Textunterlegung nicht selten inkorrekt ist; Markierung der Wortgrenze war dann hilfreich. Der Sinn der Strichsetzung war, Schwierigkeiten vorzubeugen, und hier – ebenso bei der häufigen Verstärkung (Rubrizierung) der f-Linie, seltener auch der c-Linie – gilt das *ne oculus erretur* jenes Traktates gleicher Zeit so fraglos, daß es auch bei anderem, noch Offenem gegolten haben wird. Vorrang hatten die Erfordernisse der Praxis, bei „*lebendigem Neben- und Miteinander von Singen und Notation*“ (Kippenberg). Was wir hier einmal eindeutiger fassen können⁵³, hatte gewiß Gültigkeit weithin in K und über K hinaus.

Der Sachverhalt ist nicht ohne weitere Konsequenzen. Die Aufzeichnungen in K dienten nicht zum „stillen“ Lesen, auch nicht zum hörbaren, aber privaten Realisieren eines Einzelnen, wie es für den cgm 6353 mit seinen Texten (Folz-Autograph) in nachträglicher Notiz bezeugt ist. Sie dienten auch nicht nur zur Information oder zur (Selbst-)Kontrolle, sondern zum praktischen Gebrauch für die Angehörigen einer Singgemeinschaft: man sang von ihnen ab. Schon Kippenbergs Feststellungen indirekt zu entnehmen, findet es hier weitere konkrete Bestätigung. Wenn der *magister scilicet scriptor* nun überdies mit einer Fülle spezifischer Rubriken⁵⁴ informiert, kommentiert oder Ratschläge erteilt, um den Umgang mit den Aufzeichnungen zu erleichtern, so war K in mehr als einer Hinsicht das „Hauptbuch“ jener Singer, und nicht nur infolge des Umfanges von etwa 850 Blättern in Quart ein Singuläres. Der Ruhm der Handschrift im 16. Jahrhundert hatte somit durchaus seine Gründe, man wußte von ihr auch nicht nur am Oberrhein⁵⁵, und sie aufzusuchen, kam von ferne einer Wallfahrt gleich.

2

Die Notierungsweise des „unerkannten Tones“ kann bisherige Befunde bei K bestätigen oder präzisierend ergänzen, vor allem auch die Struktur des Tones klären helfen. Für Gesine Freistadt ist es eine „*lange, komplizierte, jedoch klar gegliederte Strophe*“⁵⁶. Der folgende Abdruck der Melodie soll Wesentliches optisch sinnfälliger machen; anderes, Wesentlicheres ist damit aber noch nicht zu erfassen (ein graphisches Schema wird später das Übrige tun).

Im nächsten Beispiel ist *uf* instruktiv für mhd. Selbständigkeit von Präfixen.

53 Präzisierte der hier vorübergehend Assistierende ihm nicht geläufigen Wechsel von V und P durch das andere Verfahren bei Verzicht auf P?

54 Wiedergabe der wichtigeren in der oben, Anm. 1 genannten Studie. Dort Weiteres zu diesem Aspekt.

55 Interessierte kamen wiederholt aus der Nähe (Straßburg) und Ferne (Bayern und Schlesien). Das an sich wichtige Hans-Sachs-Autograph Mgq 414 ist ohne Melodien und Rubriken der Art von K, – Anhaltspunkt für seine Funktion?

56 S. 142. Es ist kompliziert in einer Art, daß von „*klar gegliedert*“ nicht die Rede sein kann (siehe im folgenden). Vgl. noch S. 228: „*kunstvollste(r) melodische(r) und strophische(r) Bau der Töne in D*“ (Donaueschinger Hs.). Daß er dort fast am Beginn steht, ist weniger Folge davon (so G. Fr.), als der Beteiligung seines Autors auch an der Entstehung von D.

A 1,2

Ich sün-ge ger-ne li-se in un-er-kan-ter wi-se,
heil - i - gen geistes flamme. hilf, Jes-se e - del stamme,

56^a γ

ob mirs got gan.
mir wonen bi.

δ ϵ

dar - zu be - ger ich stü - re (Beistand) Ma - ri - am die ge - hü - re (vertraute)
ein an - fang al - ler sel - den, gib mir mein sünd zu mel - den,

ζ

die ruf ich an -
so würd ich fri -

η θ

Nu hilf mir, meit, be - hen - de, das ich vol - lend den mi - nen mut,
Din stü - re du mir sen - de, hilf, das min en - de wer - de gut,

ι

wie mir kam in - ge - flos - sen
so sing ich un - ver - dros - sen.

B

κ λ

wann got hat dir ge - ge - ben zwen und sie - ben - zig na - men her
 μ (ternär?)
mit hilf und rat hei - li - gen gei - stes fü - re.

56a Gesine Freistadt verweist S. 157, Anm. 16, auf K fol. 76^v (marianisch): „... *din vater wart din son/ nu wart dir von sim stamme/ die zwen siebenzig name/ des heiligen geistes flamme/ die wurckte des zu dir* ...“ Es ist aber fraglich, ob der magister sich daran anlehnte.

A³ a' 56^b β'

Die _____ sach der gut The - o - phi - le in wun (d) erzei - chen Ma - ri - e
γ'

gar of - fen - bar

δ' ε'

be - we - ret mit dem en - gel. O liech - ter lil - gen - sten - gel,
ζ'

nim un - ser _____ war,

η' θ'

gib bes - se - rung im le - ben, hilf uns zu freu - den im - mer me(r) -
ι'

mit di - ner gna - den _____ stü - re.

Bei der Notierung überwiegt zu Beginn ausschließlich V, nach dem Initium (Ternaria und ein ihr zugehöriges P) ist bis zur dritten Zeilenkadenz nichts anderes notiert. Die erste Verzäsur ist durch Zäsurstriche in Melodie und Text, die zweite nur im Text angezeigt, die dritte beim einsilbigen Reimwort *gan* demgegenüber durch P, das erste nach dem Initium überhaupt, – vergleichsweise ungewöhnlich. Da P in anderen Quellen Zeilenenden markiert, liegt die Funktion der Teilschlußmarkierung nahe. Als Anhaltspunkt von der Hand eines Zeitgenossen ist es für die Frage der Untergliederung von einigem Wert. Dieser ersten größeren Zäsur entspricht das Gebänd mit Reimklängen aab, so daß hier ohne jeden Vorbehalt von Terzine gesprochen werden kann. In der Melodiebildung beschließt jenes P die Fallzeile β mit γ, durch einen folgenden Oktavsprung wird die Zäsur noch vertieft⁵⁷. Hier endet nun auch die

56^b Die achte Silbe ist wie im folgenden Bundreim *Marie* (Genetiv) betont, eine achte Note für sie zu ergänzen. Vgl. in K fol. 45^r . . . *Ezechiele* . . . im Vers von acht Silben, wo unbetont, sowie 72^v *Jonahete* im Vers von elf Silben, ebenfalls unbetont. Nur Gesine Freistadt versuchte nicht, die Silbenzahl 8 zu umgehen, die in den Folgestrophen nicht wiederkehrt (dort 7, wie in A¹ und A²). Es sei dazu bemerkt, daß B. Stäblein zufolge in der Sequenz Verse gerader Silbenzahl mit weiblicher Kadenz zu belegen sind (Mf VII, 1954, S. 258).

57 Vgl. oben bei Kippenberg (1a): Tiefenton fast immer bei Abwärts-Aufwärts-Biegung. In α hier aber nicht bei *ger(ne)*, weil im Zeileninnern? Im Zeileninnern wiederum bei (*sieben*)zig und *rar* im Strophenteil B, d. h. ohne Konsequenz.

erste Periode des Textes. Solche Koinzidenz von Zäsuren verschiedener Art, die auf einen versierten Autor weist, erlaubt den Befund einer dreigeteilten Melodielangzeile mit kadenzierender Viertonfolge *gafd*, dem dritten Reimglied. Die Anlage des im ersten Strophenteil A noch Folgenden entspricht im Prinzip. Von der graphischen Markierung der Zäsuren abgesehen ändert sich nur die Melodie des Schlußgliedes, ohne dabei ihre Substanz aufzugeben.

Die zweite Langzeile (Reimterzine *ccb*) schließt mit Notierung einer *Binaria e – Finalis d*. Ihr *ging diatonischer Terzfall fed* (*e* und *d* als Liqueszenten) unmittelbar voraus, wodurch diese zweite Langzeilenzäsur hörbarer ist, in der musikalischen Syntax von etwas mehr Gewicht als die erste. Der Text bringt Einleitung und Ansagen der damals so häufigen und nicht selten konstitutiven Hilfeheischung (*dar zu beger ich . . . Mariam . . . die ruf ich an . . .*). Mit der ersten Langzeile war das eigene Tun angesagt, als Liedbeginn auch sonst zu belegen⁵⁸. Es folgt die Hilfeheischung selber *Nu hilf mir, meit, behende . . .*, im Strophenteilsprung weitergeführt. Doch entspricht aufs Ganze gesehen der Textaufbau den drei Teilen von A, einem selber terzinenartigen Bündel von Terzinen (Melodielangzeilen). Im Medium des Gesangsvortrages hatte solche Koinzidenz ihren Sinn im Hinblick auf das Ethos des Vortragenden (Autors) und wohl auch ihre Wirkung.

Das als solches deutlich abzugrenzende Schlußglied wird in der Melodie der dritten Langzeile noch weiter gestreckt, wodurch die Geschlossenheit der einzelnen Langzeilen wie des Bündels noch zunimmt. Mag Reihung dabei ein nicht unwesentlicher Faktor sein, die Bildung A als Ganzes ist damit auf Geschlossenheit angelegt. Jede der Langzeilen kadenziert zur *Finalis*, die zweite mit deren Betonung im Schlußglied, die dritte und letzte (Oktavbogen) mit dem Appendix des die *d*-Melodik bekräftigenden Quintbogens, einer Augmentierung der Viertonfolge *sui generis*, für das Terzinenbündel von besonderer Schlußkraft. Das Gesetz der wachsenden Glieder⁵⁹ könnte eingewirkt haben. Indessen ist auch die Geschlossenheit der *e i n z e l n e n* Langzeilen (Reimterzinen) evident. Dieser Sachverhalt insgesamt weist auf eine Disposition beim *ausmessen* des Tones, bei welcher – von der dargelegten Text-Form-Korrespondenz beim Aufbau abgesehen – der Grad des Rationellen eher ein Indiz der Spätzeit ist⁶⁰.

In der zweiten Langzeile sind die Verszäsuren *stüre* und *gehüre* mit VP bzw. VVP notiert. Bei der ersten könnte P mehrere Aufgaben haben: Markierung a) des tiefsten

58 Vgl. Michel Beheim Nr. 288 *Mit/ fleiss wil ich/ mich/ nu zu tichten/ richten/ von got allhie* (dazu Verf., Mf XX, 1967, S. 44-55), vor allem K (Runge) Nr. 57 in der „*tornwise*“ (Regenbogens?), behandelt in der oben, Anm. 48 genannten Studie mit Beginn *Ich singen ewig sumersang*: Vortragsform Frühlingsreien. Vgl. dazu hier *Ich sünge gerne lise/ in unerkannter wise*. Hier führte die Besonderheit der Vortragsform unmittelbar zum Namen des Tones. In solcher Hinsicht sind beide Töne instruktiver als andere.

59 Vgl. Verf., *Reimpaare Freidanks bei Oswald von Wolkenstein*, in: Text – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. Hugo Kuhn zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1969, S. 281-304, dort S. 294 mit Anm. 10 („*Augmentation bei den schließenden Oktavbögen*“).

60 Vgl. O. Gombosi, *Gothic Form*, in: MD IV, 1950, S. 43 ff. (Dufay: Josquin); Verf., DVjs. XXXIII, 1962, S. 235 sowie die oben, Anm. 26 am Schluß genannte Arbeit, dort S. 314 mit Anm. 19.

Tones bei Abwärts-Aufwärts-Biegung, b) des Endes eines mehrsilbigen Wortes und c) des Versendes. Bei VVP der zweiten Zäsur entfällt a), es bleibt Markierung des Wort- und Zeilenendes. Im Hinblick auf die Frequenz der V sowie auf den Befund beim Schluß der ersten Langzeile, wo einsilbiges *gan* vor Oktavsprung mit P notiert wurde, ist festzuhalten, daß bei *stüre* – wie bei *gan* – a) und c), darüberhinaus auch b) beabsichtigt gewesen sein können, bei *gehüre* nur b) und c). Das heißt a) war nicht unerlässlich für Setzung von P, ebensowenig b) bei *gan*. Bei zweien dieser drei Zäsuren ist a), bei zweien b) und bei allen dreien c) relevant, die Markierung des Zeilenendes. Somit hat P mit Wahrscheinlichkeit gleiche Bedeutung wie die kurze Senkrechte nach α , wo auch in der Kadenz mit V notiert ist. In jedem Falle war es Hilfe für den, der nach der Notierung abzusingen hatte.

Setzte der Notator die Senkrechte nach α , weil P dort nicht möglich war? α schließt mit zweisilbigem Reimwort *lise*, d. h. dort sind b) und c) relevant. Ausschlaggebend war hier Fehlen von a): die Reimkadenz ist (tonrepetierende) Mitte einer nach der Zäsur weiter *a n s t e i g e n d e n* Melodie. Dasselbe wiederholt sich beim ersten Vers der dritten Terzine, wo der dreisilbige Versschluß *behende* bei Ansteigen der Melodie mit VVV notiert ist. Obwohl eine kurze Senkrechte hier fehlt, war mit einer solchen zu rechnen, und wir dürfen folgern, daß es beim Notieren hier in erster Linie auf die Abgrenzung der Reimglieder im Vortrag ankam – bei dieser Liedkunst durchaus verständlich –, in zweiter Linie auf Anzeigen der Richtung der Melodieführung. a) b) entfallen z. B. im Versinnern von (*ger*-)ne, b) entfiel zuvor bei *singe*. Von Inkonsequenz zu sprechen erlaubt mehr noch als die Notierung bei *behende* der Versschluß von β (*wise*) deshalb, weil dort trotz Relevanz von a), b) und c) mit VV notiert ist. Hier gewann die „Manier“, die Notierung mit V zu bevorzugen⁶¹, die Oberhand, bei diesem Schreiber (A) indessen nicht so durchgehend wie bei der oben behandelten Regenbogen-Partie von anderer Hand.

Aufs Ganze des Strophenteiles A gesehen, dürfen wir keinesfalls sagen, der Notator (A) war zur Konsequenz bei einem der Gesichtspunkte nicht willens oder (noch) nicht imstande. Offensichtlich lag sie ihm ferne, Erfordernisse der Praxis hatten Vorrang. Die Prüfung des ersten Teiles ergab immerhin soviel Einhelligkeit, daß das Verfahren beim dritten Teil⁶² (B) sich deutlich abheben läßt, bei Interpretation des Sachverhaltes „unerkannte Weise“ ebenfalls von Bedeutung.

Abweichende Notierungsweise im dritten Strophenteil legte für Stäblein „dreiteilige Taktierung“ nahe: „Anders ist die ‚Cantus fractus‘⁶³ genannte Schreibweise, eine Vermischung der an und für sich taktlosen Choralhandschrift mit Elementen der

61 Aber auch P kann gelegentlich über Gebühr zur Geltung kommen: im Versinnern von ϑ erhält *minen* (*mut*) VP, allein aufgrund von b).

62 Der zweite (A²) hat gleiche Melodie, die hier nicht notiert wurde, der Text ist wie bei Gegenstollen mitunterlegt (Gegenstollen im cgm 715 sind ausnotiert). Der Rubrikator kennzeichnete den dritten Strophenteil (B) mit *steig*, den vierten (A³) aufgrund der gleichbleibenden Melodie mit *als der stoll* (in D *furbiß alß der stoll volluß*, da nicht immer *volluß*, vgl. K fol. 736^r in *fine erit coda sic*). Stollige Strophenform spielte demzufolge wie auch immer mit hinein. – Fehlen erneuter Notierung der Melodie A ist damit vollauf geklärt.

63 Vgl. P. Wagner, *Neumenkunde*, 2. Aufl. Leipzig 1912, S. 376 und ff. (dort zu Minima unter P). Der Artikel im Riemann Musik Lexikon ist mit Stäblein nicht ganz zu vereinbaren, insofern er mehr offen läßt. Ein MGG-Artikel fehlt auch im Supplement.

Mensuralnotation nicht zu deuten“ (S. 320)⁶⁴. Er teilte nicht mit, daß der Wechsel von nach oben gestieltem mit verdoppeltem P (auch nach Gesine Freistadt Dehnung bedeutend) sehr bald nach der ersten Verszäsur aufhört. Die zweite Silbe *und* des zweiten Verses ist anstatt mit doppeltem P mit VP (für einen Ton) notiert, offensichtlich aufgrund (ersten) Spitztones bei Aufwärts-Abwärts-Biegung. Es folgt VVP für *siebenzig*, wobei für P wieder a) und b) relevant sind. Der Versschluß *namen her* zeigt V, nach oben gestieltes P und (für *her*) dehnendes VP, verquickt demnach die Verfahrensweise des Beginns von B mit demjenigen von A. Mit Kippenberg (und Gesine Freistadt S. 123) können wir annehmen, daß Einleitendes auch noch für Folgendes gilt, zumal bei solchem Versschluß hier. Überraschen muß nach *zwen* (gestieltes P) Dehnung des schwachtonigen *und*, wie Betonung bei Kontinuität des Ternären ebenso von Wurzelsilbe *sie(benzig)* auf die nächste Silbe verschoben ist. Es war hier vermutlich durchzuhalten⁶⁵, fällt die letzte Zeichenverdoppelung doch auch wieder auf *her*, das hier nicht nur als Reimsilbe stärkeren Ton hat. Der dritte und letzte Vers von B ist wieder ohne Verdoppelung und Stielung nach oben mit V, einer Binaria und zwei P (für repetierten Tiefenton) notiert, Intervallfolgen und Silbenfall lassen ternären Vortrag aber ohne Weiteres ebenfalls zu.

Auch wenn die Notierungsweise des Beginnes von B nicht weiter wirksam sein sollte, handelt es sich nicht um Zufall oder gar Willkür. Das Alternieren von Kürze und Länge – Gesine Freistadt weist der Stielung nach oben außerdem die Bedeutung der Beschleunigung bei, wie schon oben (unter 6. im Referat ihrer Feststellungen) erwähnt – wird auch dann begründet sein wie beim ersten Vers. Bei den sieben Silben *wann got hat dir gegeben* mit sieben Tönen zeigt die Notierungsweise, von derjenigen in allem Vorangehenden so nachhaltig abgehoben, für die an sich schon tontragenden Silben *got*, *dir* und (*gege(ben)*)⁶⁶ zusätzliche Beschwerung im Vortrag an. Diese drei Silben aber sind für das Lied von besonderem Gewicht: Maria hat die zweiundsiebzig Namen von Gott selber. Damit hebt der Notator als Autor von Text und Ton auch sein eigenes Tun, denn Autoritäten, deren höchste Gott selber ist, geben im Mittelalter wie bekannt dem Sagen und Singen wie allem Tun erst die volle Legitimität.

Bei *her*, dem Epitheton der Namen, hier mit Bedeutung „herrlich“, „hochangesehen“ (oder auch „heilig“) ist Absicht nicht gleich sicher, aber doch wahrscheinlich, da analoge Beispiele nicht fehlen. Im egm 291 zeigt die Notierung der „gekrönten Weise“ Michel Beheims mit V und P nur dort rhythmische Relevanz, wo im Text vom Reigen (!) der Vögel die Rede ist⁶⁷. Prinzipielles dazu äußerte Hendrik VanderWerf nach Untersuchungen westeuropäischer Liedkunst des hohen Mittelalters⁶⁸. Hier ist auch der Ort, auf Versikel 17 des Marienleichs von Frauenlob in K (fol. 26^f) zurückzukommen. Der erste Vers dieser Notierungsweise hat den Wortlaut *des frauweten sich die massenie da zu himel alle* (Gefolge; bei Martin Luther „Heerscharen“), geht also auf das freudige Frohlocken der Engel im Himmel. Das *mit schalle* im folgenden Vers

64 Vergleichbares in K ist von Gesine Freistadt zusammengestellt (S. 73-77). Vgl. auch oben, Anm. 35.

65 Vom erwähnten sprachwidrigen (*zwen*) *und* (*siebenzig*) sehen wir ab. Zitzmann (oben, Anm. 21) sah darin „Niedergang des Sprachgefühls“ und mangelnde Qualität der Aufzeichnung (S. 19 ff.). Vgl. aber oben.

66 Hier gibt die Notierung Sicherheit, daß die Wurzelsilbe nicht mehr die offene Kürze einer gespaltenen Hebung im mhd. Vers, sondern schon (nhd.) Länge des Vokals hat. Als Datierungshilfe ungeeignet – da Dehnung schon früh, vgl. *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 20. Aufl. Tübingen 1969, § 23.

67 Vgl. die Anm. 48 genannte Studie, dort S. 42.

68 *Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères*, in: *Mf* XX, 1967, S. 122-144, dort z. B. S. 133: es kann in einem Liede auch „binäre und ternäre Passagen“ geben, veranlaßt u. a. durch den Text – als unabhängige Bestätigung willkommen.

läßt sich leicht dazustellen⁶⁹, dann Folgendes nicht ebenso leicht, aber doch ohne Zwang, denn Ternäres lag für eine solche Verspartie näher als anderes.

So könnte der Notator in K auch bei *her* ad hoc modifiziert haben, und es ist denkbar, daß auch hier – wie bei den Texten Beheims und Frauenlobs – der Affekt „Freude“ ein Anlaß war. Soviel hier zur Notierungsweise im Strophenteil B. Auch wenn diejenige des Anfangs noch für das Folgende durchgehend gegolten haben sollte, wäre „potenziertes“ Hervorheben des *her* möglich als eine der „Freiheiten“ im Sinne Kippenbergs. Doch mag das besser offen bleiben.

Die beiden ersten Zeilen von B bewegen sich ein wenig unlebendig im Raum der (dorischen) Kleinterz über Finalis. Nun erklingt am Schluß der zweiten, und zwar zu betontem (*namen*) *her* erstmals die Confinalis, was wahrscheinlich kein Zufall ist (siehe oben). Es ist mit bereits erwähnter Bedeutung das den vielen Namen der Gottesmutter insgesamt beigelegte Epitheton. Überdies ist von den Namen, dem Hauptthema des Liedes, in diesem Vers *e r s t m a l s* explicite die Sprache. Sie sind zentrales Thema eines Liedes auch bei Frauenlob (Runge Nr. 26), worauf noch zurückzukommen ist, und bei Michel Beheim (Nr. 304).

Marianische Texte wurden in verschiedener Weise zusätzlich ausgezeichnet, so häufig über den Namen (. . . *gülden*. . .) des Tones oder auch Gedichtes (u. a. *gülden sloss*, K fol. 351 sogar *gülden eimer*), weniger häufig mittels der Vortragsform (Gebrauchsmuster des Frühlingsreien, u. a. Beheim Nr. 283) oder besonders anspruchsvoller Strophenkunst sonst, wie hier beim „unerkannten Ton“. Wenn wir der Rubrik fol. 492 Glauben schenken können, tat der magister und Liedautor ein Übriges: er habe *von der wirdikeit wegen diser namen* weitere Gedichte in diesem Tone nicht geschaffen. Der Ton war damit für ihn nun gleichsam ‚tabu‘, ein *beweren* mit anderem Text (Thema) dem vom Autor geleisteten Preis der Gottesmutter und damit dieser selbst (wie auch der eigenen Leistung!?) nicht mehr zuträglich. Wir fassen den Beweggrund des Schaffens sovieler marianischer Texte und ihrer Vortragsformen hier einmal anders als über das bekannte „Gedankenmuster“ (Lausberg), daß man Maria mit Rühmen nie genügtun (*volloben*, *volrüemen*) könne. Diese neue Weise hat ihren eigenen Reiz gegenüber jenem Bekunden der Unfähigkeit, das gleichwohl – oder besser: gerade deshalb – zu immerwährendem Bemühen führte. Beides, die große Frequenz dort und hier das „nur *einmal* so“ entspringt der gleichen Wurzel, der uns heute meist nur noch über den reflektierenden Intellekt erfaßbaren, sonst kaum noch begreiflichen Marienverehrung des Mittelalters mit seinen unzähligen Marienkirchen. – Wenn das Gedicht in diesem Tone das einzige des Autors blieb, haben wir die sonst selten gegebene Sicherheit dafür, daß Text und Vortragsform in Interaktion entstanden sind. Für die Tragfähigkeit der unten folgenden Überlegungen ist das von besonderem Wert.

III

I

So ist nicht zu bezweifeln, daß zumindest der Beginn von B, vermutlich B insgesamt mit wesentlichem Text mittels des Vortrags hervorzuheben war. Gesine Freistadt hat Besonderheiten in der Notierungsweise – und das heißt immer auch

⁶⁹ Vgl. dazu in der Anm. 48 genannten Studie Anm. 45 u. ö., ferner in K u. a. im Marienleich des Mönchs von Salzburg . . . *aller freuden schall* (fol. 655^v).

in der Vortragsart – des Mittelteils nicht nur bei diesem Ton (S. 137 ff.), sondern auch bei anderen festgestellt (S. 60), ohne dem weiter nachgehen zu können. Dem Teil B kam damit infolge seiner Kürze in zwiefacher Weise eine Sonderstellung zu⁷⁰, was sich im Mittelalter oft genug als textbedingt herausstellt. Für dieses Lied haben wir nun mehr Klarheit. Hinzuweisen wäre noch darauf, daß B mit Silbenzahlen 7, 8 und 11 ebenso wie die A-Teile dem Gesetz der wachsenden Glieder zu folgen scheint. Sofern im ganzen Ton beabsichtigt, kann das ebenfalls als Indiz für Zunahme des Rationellen (siehe oben) gelten.

Die Frage der Einordnung des Tones in die bekannten Formtypen wurde mehrmals aufgenommen. Stäblein zweifelte nicht an Friedrich Gennrichs „Rundkanzone“, womit Kennzeichnung von B als „Einschiebsel“ nicht ohne weiteres zu vereinbaren ist. Mit einer späteren Arbeit bietet er, ohne den Ton dort zu erwähnen, die Möglichkeit einer anderen Herleitung. Nicht nur mehrere Sequenzen des 9. Jahrhunderts, sondern auch eine Strophenfolge des Petrus Damiani (11. Jahrhundert) im Sequenzbereich sind vom Bau $A A^* B A^*$, „... eine der häufigsten überhaupt vorkommenden Formgebungen: 2 Stollen, ein Zu-Gesang (um den die musikalische Funktion des Mittelteils geradezu ins Gegenteil verkehrenden Begriff ‚Abgesang‘ zu vermeiden) und die Wiederholung des Stollens“⁷¹. In letzter Anmerkung läßt Stäblein wissen, daß dieser Strophengrundriß schon seit 1000 bei zahlreichen Hymnen nachzuweisen ist⁷², doch kommt es zu einem Zusammensehen von beidem dort nicht mehr. Gesine Freistadt nahm den vierten Teil als einen „dritten Stollen“ (S. 141 u. ö.), damit zu Gennrich und Stäblein neigend, befand andererseits aber auf „reduzierten Strophenlai“, vermutlich in Anlehnung an Gennrichs Schüler Zitzmann (bei diesem S. 160). Ihre Unsicherheit ist ein Zeichen, daß die gängige Terminologie nicht ausreicht. Ebenso wenig helfen die Angaben des Rubrikators weiter. Was *steig* zu bedeuten hat, ist noch nicht hinreichend geklärt⁷³, und *alz der stoll* trifft bei A^3 nur für die Melodie zu (dazu im folgenden).

Stäblein weist mit „Zu-Gesang“ einen Weg, der beim „unerkannten Ton“ weiterführen kann. Der Begriff verdient gegenüber „Einschiebsel“ auch den Vorzug, denn er impliziert mehr als jenes das Prinzip der Reihung, da etwas zu anderem – hier $A^1 A^2 A^3$ – hinzutritt. Die Anhaltspunkte für Reihung sind hinreichend, wie nun in Kürze in größerem Zusammenhang zu verdeutlichen ist.

70 Vgl. die Folgestrophen (II bringt mit B eine Neuwendung der Hilfeheischung). Maßgeblich bleibt aber immer die in Interaktion entstandene Anfangsstrophe.

71 *Von der Sequenz zum Strophenlied. Eine neue Sequenzmelodie „archaischen“ Stiles*, in: *Mf* VII, 1954, S. 257-268, dort S. 260. Mit jenen sechs Strophen hatte Petrus Damiani (11. Jahrhundert) den naheliegenden Schritt der „Verselbständigung des Kursus AABA“ getan. – In der gleichen Formtradition ist gegebenenfalls auch die „Prüfweise“ von Frauenlob und Regenbogen (Runge Nr. 55) zu sehen, mit B als Einzellers und Text von Gewicht *der got ein got, der kung ein kung almechtig*.

72 Ebda. Anm. 21 gegen Gennrichs Herleitung der stolligen Form vom Hymnus. Sollte dann aber Gennrichs „Rundkanzone“ nicht Weiterung der stolligen Form sein, sondern unmittelbarer auf die zahlreichen Hymnen vom Schema AABA zurückgehen? Diese auch in weltlicher Liedkunst nicht seltene Form käme dann aus dem geistlichen Bereich, vergleichbar darin Lai und Leich.

73 Im „langen Ton“ des Kanzlers (fol. 552^r) folgt auf zwei identische Teile ein kurzer *steig*, nach diesem *aber II stollen alz vor*. Grundriß des Tones AABAA, wobei B nicht nur formal, sondern auch im Text Zentrum: Christus. Auch hier ist B mit nach oben gestielten Kauden notiert.

Der Umfang von B ist vergleichsweise merklich gering, da nur etwa ein Drittel von A. Infolgedessen überwiegen die A-Teile mehr als bei Stollen üblich⁷⁴. Andererseits kommt A in Abrundung und Geschlossenheit einer Kleinstrophe nahe, was vor allem durch die auch von Gesine Freistadt bemerkte „starke Schlußwirkung“ (S. 141) der dritten Langzeile verursacht ist⁷⁵. Auch die Melodiebildung trägt dazu bei, wie gezeigt: der ersten, z. T. bogenähnlichen, aber unvollkommenen folgt gestufte Fallzeile, danach Bogenzeile mit Appendix Quintbogen.

Damit wäre der Freidank-Cento Oswalds von Wolkenstein (Koller Nr. 74) zu vergleichen, entstanden mit terminus a quo 1438, ad quem 1445. In diesem Tone ebenfalls größeren Umfangs sind zwei sogenannte Tirolstrophen, an sich schon schlußkräftig gerundet, durch den „Zugesang“ einer kürzeren Repetitia zur Großstrophe gefügt⁷⁶. Das ist ebenfalls Reihung einer größeren Zahl von Kleinstrophen mit einer Unterbrechung, diese aber am Schluß der Großstrophe. Indessen führt der Zugesang in Schlußstellung mehr als bei AABA zum Eindruck einer solchen, mag die Reihung von Kleinstrophen auch evident bleiben. Die Spannung von Reihung und Rundung ist etwas geringer als beim „*unerkannten Ton*“ mit seinen drei A-Teilen. Beide Töne stehen aber gegenüber unzähligen anderen näher beieinander, und noch ein dritter läßt sich dazustellen. Michel Beheims chronikalische „*Angstweise*“⁷⁷ ist vergleichbar, insofern bei insgesamt drei Langzeilen von der dritten, abweichenden schlußkräftig überhöht und zur Strophe gerundet. Das Prinzip der Reihung ist hier a priori beteiligt, kann Beheim doch als Schlußglied mittelalterlicher Epenrezitation mit ihren sehr zahlreichen Reimpaaren gelten, die Ewald Jammers zufolge als Bogenzeilen mit Verhalten auf Bogenhöhe (oder deren Umspielen) zu singen waren⁷⁸. Der Ton ist zwar kürzer, doch lassen sich die Proportionen der drei Töne ebenso zusammensehen wie anderes:

Es verbindet sie der Verzicht auf die vorherrschenden kleineren, stolligen Formen, – vielleicht Folge der Absicht, bestimmten Textarten, denen von Hause aus Reihung immanent ist (Erfahrungssprüche beim Wolkensteiner, Chronikalisches bei Beheim, Aufzählung der 72 Namen beim magister von K) die adäquate Vortragsform zu geben. Es verbindet sie auch eine gewisse Spannung zwischen den Prinzipien von Reihung und strophischer Abrundung, die bei Beheim mehr als bei den beiden anderen an Zwitteriges grenzt. Das Unterbrechen der Reihung gleicher Teile mittels Zugesang dient bei allen offensichtlich dazu, Leitgedanken oder Ähnlichem durch Heraushebung zur Wirkung beim Hörer zu verhelfen, Zuwachs im Sinne einer Pointierung oder auch zum Zwecke des Freilegens von begründenden Motiven. Zwei dieser drei doch recht verschiedenartigen Liedautoren (Adliger aus Südtirol, *gernder meister* bei Fürsten und Herren, Senior in einer städtischen Singergemeinschaft) greifen dabei auf Vorgegebenes zurück, auf die Tirolstrophe und das Reimpaar in bogenförmiger Melodie, die auch im größeren, eigenwertigen Zusammenhang nicht unkenntlich geworden sind. (Ein solches Sichbedienen ist auch bei den A-Teilen des „*unerkannten Tones*“ nicht auszuschließen.) Vergleichbares vor 1400 ist mir nicht bekannt geworden. „*Korrespondenz . . . mit dem Inhalt des Textes*“ vermochte Stäblein bei den erwähnten AABA-Formen im 11. Jahrhundert nicht zu erkennen (S. 268). Ist sie Kriterium der Spätzeit?

Der Freidank-Cento des Südtirolers ist mit 1438-1445, Beheims „*Angstweise*“ mit 1462 (Belagerung der Wiener Burg) verhältnismäßig genau zu datieren. Solange Vergleichbares aus früherer Zeit nicht zu belegen, können die Gemeinsamkeiten mit Vorbehalt auch zu annähernder Datierung des „*unerkannten Tones*“ herangezogen werden: entstanden in den mittleren Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts⁷⁹. Auch auf diese Weise wäre Runges Frühdatierung anzufechten,

74 Die von Stäblein (Anm. 23), S. 318 f. genannten Beispiele des 14. und 15. Jahrhunderts sind durchweg kürzer und ohne vergleichbares Übergewicht der stolligen Teile.

75 Stäblein zufolge langsamer zu singen, was sich damit durchaus vereinbaren läßt.

76 Vgl. oben, Anm. 59. Ergänzendes AfMw XXVI, 1969, S. 125-139 – „*Übergeordnete Großstrophe*“ nennt Stäblein auch jene Abfolge AABA (oben, Anm. 71, dort S. 267).

77 Dazu jetzt Verf., Michel Beheims „*Buch von den Wienern*“. *Zum Gesangsvortrag eines spätmittelalterlichen chronikalischen Gedichtes*, in: Anzeiger der Österr. Akademie der Wissenschaften 109 (1972), Wien 1973 (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 23).

78 *Ausgewählte Melodien des Minnesangs*, Tübingen 1963, S. 75 f.

79 K. Stackmann datiert abschließende Arbeit an K auf frühestens 1470, „*wenn man sich auf Briquet verlassen kann*“ (S. LXXXVI).

was seine Folgen für die zentrale Frage einer Hauptvorlage von K haben muß. Der magister scilicet scriptor huius libri kann durchaus Tonautor und Schreiber A von K in einer Person gewesen sein. Berechtigte Zweifel ließen sich nachträglich erheblich mindern, da ein Weg ganz anderer Art zum gleichen Ergebnis führte⁸⁰. Die hier vorgetragenen Kriterien zur Geschichte der Formen, zuvor unabhängig ermittelt, haben an sich damit mehr Wahrscheinlichkeit, wie sie ihrerseits bestätigen, daß scriptor huius libri nicht auf eine Hauptvorlage, sondern auf K zu beziehen ist.

2

Kommen wir zur Struktur des Tones selber, um die Frage nach der Formbestimmung möglichst abschließend zu beantworten und um danach Folgerungen zu ziehen für die ein ganzes Jahrhundert meist unbesehen tradierte These von einer Meistergesangsreform. Es ist zunächst noch einmal zu erinnern an die Gliederung im Großen: Melodie und Gemark der ersten Langzeilenterzine A¹ werden mit neuem Text nach Art eines Gegenstollens wiederholt (A²), der Text von A² demjenigen von A¹ unterlegt (die Melodie nur einmal notiert). Dann folgt ein kürzerer Teil B bei abweichender Vortragsart, mit Text von Gewicht. Er hat andere Melodie, ist darin einem Abgesang(sbeginn) zu vergleichen, hat auch anderes Gemäß und Gebänd. Beim letzten Strophenteil (A³) erübrigte sich die Notierung der Melodie ebenfalls, da diejenige von A¹ nochmals wiederholt wird. Doch ist es kein „dritter Stollen“, denn die Übereinstimmung fehlt im Gemark. Zur Veranschaulichung diene ein graphisches Schema (Text oben bei Abdruck der Melodie):

A ¹	7a 7a 4b	7c 7c 4b	7d 8e 7f
A ²	7g 7g 4h	7i 7i 4h	7d 8e 7f
B	7j 8k 11l		
A ³	8m 8m 4n	7c 7c 4n	7j 8k 7l

Der Sachverhalt im einzelnen: 1) Die terzinenartigen Strophenteile A¹ und A² haben abweichende Reimklänge nur in den ersten beiden Langzeilen, bei der dritten stimmen die Reimklänge überein. 2) Die drei Glieder von B haben zur anderen Melodie auch anderes Gemark. 3) Der Schlußteil A³ wiederholt bei Melodie von A¹ für zwei Langzeilen auch das Gebänd mit neuen Reimwörtern, vergleichbar A². Die Melodie bleibt bis zum Strophenschluß die gleiche, damit zwangsläufig auch das Gemäß (7 8 7). Das Gebänd der dritten Langzeile realisiert aber nicht, wie nach vorangegangenem A² bei gleicher Melodie zu erwarten, die Reimklänge def von A, sondern diejenigen von B.

Der hiermit beschriebene Sachverhalt entstand für Gesangsvortrag vor Hörern, was zu weiteren Feststellungen veranlaßt. Durch die Reimbindung der letzten Terzine von A³ zu B, bei welcher die Abfolge der Reimklänge die gleiche bleibt, ist Übereinstimmung mit A¹ und A² auf Melodie und Gemäß beschränkt, im Gebänd aber aufgehoben. Gerade dort aber war sie bei einem „dritten Stollen“ vom Hörer zu erwarten, hatten A¹ und A² dort doch identische Reimklänge. Die Erwartung der Hörer war vor allem durch Wiederholung der Melodie wie selbstverständlich, doch ging die

⁸⁰ Vgl. in der oben, Anm. 1 nachträglich genannten Studie.

Absicht des Tonauteurs nicht auf ihre Erfüllung aus. So liegt ein „dritter Stollen“ bei A³ mit Sicherheit nicht vor (*alz der stoll* geht nur auf die Melodie). Daß das Gemäß beibehalten ist, ergibt sich wie erwähnt aus der Wiederholung der Melodie; Änderung hätte auch diese betreffen müssen und neues Notieren erfordert. Doch war das hier ohne eigentliche Bedeutung, denn selbst geübte Ohren erfaßten Abweichung im Gemäß weniger leicht als Besonderheiten von Melodie und Gebänd, den weit ohrenfälligeren Komponenten der Vortragsform. Eben bei diesen aber verfuhr der Autor des „unerkannten Tones“ unüblich: Zur Wiederholung der Melodie von A erklangen nicht die zu deren Schlußteil gehörenden Reimklänge def, sondern diejenigen von B, die dort mit *a n d e r e r* Melodie verbunden waren. Mit anderen Worten: das Gebänd steht am Schluß gegen Melodie und Gemäß, und das heißt, die beiden ohrenfälligeren Komponenten dieses Tones stehen am Schluß *g e g e n e i n a n d e r*, dort, wo sich gemeinhin alle Spannungen oder Stauungen kunstvolleren Strophenbaues lösen. Gravierendes kommt hinzu. Ungeachtet der Kürze ist B im Zeitfall, in der Vortragsart exponiert, was die Zuordnung des Gebänds für den Hörer weiter erschweren mußte. (Die ausführlichere Erörterung der Notationsfragen oben erklärt sich nun, denn der Sachverhalt – mit allen seinen Folgerungen unten – war möglichst weitgehend abzusichern.)

Mag der Begriff Verschränkung auch nicht ganz befriedigen, ein solcher Sachverhalt ist evident. Wirkung besonderer Art beim Hörer liegt auf der Hand. Man könnte von einer Verunsicherung sprechen, da Selbstverständliches nicht eintritt⁸¹. Doch ist Terminologie hier so sekundär wie die Möglichkeit, daß der Autor zugleich der ermüdenden Namenreihung entgegenwirken wollte; primär ist seine Absicht, beim hohen Thema kunstvolle Besonderheit⁸² zu bieten (in anderer Weise ist der cgm 715 [mit Melodien] bei Marianischem eine Fundgrube dafür). Die kunstvolle Verschränkung ist mit den bekannten Rubriken nicht zu fassen, Gesine Freistadts „*besonders lange, komplizierte, jedoch klar gegliederte Strophe*“ (S. 142) nur zu einem Teile zutreffend. Allein der den beiden relevanten Disziplinen fernerstehende Hermann Nestler, der indessen auf einen Abgesang von 12 Versen befand, sah Ausschlaggebendes, ohne dem weiter nachzugehen⁸³.

Wenn die Teile des Tones in der Weise verschränkt sind, daß der vierte mittels der Melodiewiederholung mit den beiden ersten, über das Gebänd aber mit dem dritten (anderer Melodie) verklammert ist, liegt ein Sonderfall des Strophenbaues vor, den Hörern damals so schwer faßlich wie heute sperrig gegen Zuordnung zu Bekanntem. Daß stolliger Bau irgendwie einwirkt, steht nicht in Frage, ist aber nicht das Entscheidende. Dieses gab der Autor mit der Verschränkung und mit dem Namen „unerkannter Ton“. Gennrichs Formenlehre hatte 1932 ihre Verdienste, blieb der Viel-

81 Ein unter Umständen methodisch hilfreicher Gesichtspunkt, wie Verf. bei der lange Zeit problematisch gebliebenen Überlieferung von Lochamer-Liederbuch Nr. 31 „*Mit ganzem willen wünsch ich dir*“ zeigen konnte (DVjs XLIII, 1969, S. 598 f.).

82 Sie konnte mit Rücksicht auf weniger sachverständige Hörer auch gemindert werden, vgl. Michel Beheim mit zwei Versionen seiner „*langen Weise*“ (Nr. 425 ff. und 438 ff.).

83 Vgl. oben, Anm. 9. Verschränkung sah er nicht, wohl aber die Sperrung der Bundreime von B und letzter Terzine von A³: „*zu weit voneinander entfernt, um auch diesen Teilen des Gesätzes etwas Flüssiges zu geben*“ (S. 309).

falt der Erscheinungen aber manches schuldig, da er deduktiv ausging von bestimmten, eindeutig nachweisbaren Formen wie vor allem Lai und Hymnus und alles in diese Rubriken einzupassen versuchte. Gelegentlich ging das nicht ohne Zwang ab wie bei seinen Ableitungen vom Lai. Im hier Vorangehenden zeigte es sich auch bei der Frage der „Rundkanzonen“ Gennrichs, die vermutlich nicht Derivat der üblichen stolligen Formen, deren Erweiterung, sondern im Schema AABA zahlreicher Hymnen des 11. Jahrhunderts vorgebildet ist⁸⁵.

Auch der Kritische wird nicht mehr zweifeln, daß die intrikate Verschränkung Ursache des Tonnamens war. Wie bedeutsam Sachverhalt und Name sind, läßt sich auch in anderer Weise zeigen. Es lag recht nahe, wegen einer Analogie der Tonnamen die Struktur von Frauenlobs „*verhohlenem Ton*“ zu prüfen, der mit Textbeginn *Der kungin ich ob allen kunginnen dienen wil* ebenfalls in K überliefert ist (fol. 155^T; Runge Nr. 26). Dort zeigt sich ein ähnlicher Grad von kunstvoller Verschränkung, mit Wahrscheinlichkeit die Erklärung dafür, daß Hans Sachs zunächst Frauenlob als Autor des „*unerkannten Tones*“ angab (siehe oben im ersten Abschnitt)⁸⁴. Bei zwei verschieden langen Doppelversikeln A und B, einem ihnen folgenden Reimpaar und Schlußteil Waisenterzine entsprechen diese beiden (nur) in der Melodiebildung weitgehend den Doppelversikeln. Oder anders: von zehn Reimgliedern haben zweites bis fünftes und sechstes bis neuntes etwa gleiche Melodie, die beiden Außenglieder stimmen als Fallzeilen überein, so daß die Gesamtanlage spiegelbildlich gebaut ist – damals nicht selten. Vor allem aber trat die als üblich erwartete Analogie von Melodie und Gemerk auch hier nicht ein, und bei Prüfung des Textes ergab sich Übereinstimmung mit dem Thema des magister von K: Hauptthema sind auch hier die zweiundsiebzig Namen der Gottesmutter. Die Interpretation des „*unerkannten Tones*“ erfährt auf diese Weise eine Bestätigung. So wird es kein Zufall sein, daß Strophen auf fol. 152^V der Heidelberger Texthandschrift cpg 109 (von Simprecht Kröll in Augsburg, um 1517)⁸⁵ mit Überschrift *von unser lieben frawen ain lob gesang wie man sie gar hoch loben soll* im gleichen Ton abgefaßt sind: *und ist im unerkannten Thon*. Ob auch hier die 72 Namen Thema sind, wäre nachzuprüfen. In jedem Falle wurde für einen marianischen Text, und zwar wieder für einen Marienpreis, der „*unerkannte Ton*“ gewählt.

Nach alledem sind einige Feststellungen grundsätzlicher Art möglich. Einmal, daß das Moment der im Vortrag konstitutiven Sukzessive, ohne welches der Verschränkung volle Relevanz ihrer Wirklichkeit fehlt, bei Apperzeption von Formkunst ver-

84 Ein Irrtum war umso eher möglich, als es auch von Fritz Zorn (Nürnberg, 15. Jahrhundert) einen „*verhohlenem Ton*“ gab, vermutlich die Ursache, daß Hans Sachs im gleichen Mqg 414 als dessen Autor ebenfalls Frauenlob nannte (fol. 141^V). Vermutlich hatte er denjenigen Frauenlobs als ersten kennengelernt und die offenbar nicht gerade häufige Verschränkung (auch bei Runge Nr. 24, 55, 102, 105 und 109 nicht einen Strophenteil wie B, sondern nur Verse betreffend) ließ ihn assoziieren. Daß es von Fritz Zorn auch einen „*Vnbenanden*“ Ton gab (vgl. Stackmann, S. CXXVI), macht die Sache nicht leichter. Alle Töne vergleichbarer Namen verdienen nun, geprüft zu werden, weniger der „*verborgene Ton*“ von Hans Folz, da ohne Melodie überliefert, als dessen „*Schranckweise*“ (Verschränkung?). Vom Liedautor Belz in der Iglauer Singeschule gibt es einen „*verschrenckten Ton*“, vgl. unten, Anm. 89, dort S. 257.

85 Freundlicher Hinweis von Herrn Günther Mayer, Aßling über München.

gleichbarer Art eine weit größere Rolle gespielt hat, als man sich bisher gemeinhin vorstellte. Zum anderen ist zu folgern, daß die Verschränkung als anspruchsvolle Strophentechnik mit ihrer Bindung an einen bestimmten marianischen Texttyp unter dem gleichen Aspekt zu sehen ist wie nachweislich die Vortragsformen des Frühlingsreien, des „*parat*“ und andere, das heißt als Gebrauchsmuster, als „Werkstattschema“ (Hugo Kuhn) der mittelalterlichen Liedautoren: bestimmte Texttypen und Vortragsformen waren offensichtlich von Affinität füreinander⁸⁶. Neues Licht auf die lange Zeit nur zu Teilen erfaßte Wirklichkeit mittelalterlichen Liedschaffens und -vortragens wirft nun auch der „*unerkannte Ton*“, womit sich die Stringenz jenes Ansatzes weiter erhöht. Liedkunst damals ist ein aparteres Instrument der Kommunikation, als die Germanisten der Textüberlieferung entnehmen können, denn sie ist für Hörer und nicht für Leser geschaffen. Das ist seit langem bekannt, doch äußerte man niemals Vorbehalte. Andererseits geschieht es noch heute, daß bei „Ton“ kurzerhand der Germanist für zuständig erklärt wird, obwohl ein Ton ohne Melodie undenkbar, nämlich nicht mehr als das Gemerk ist, so wichtig es auch sein mochte. – Daß genauere Prüfung des hier behandelten Tones in der Forschung auch sonst weiterführen kann, wird sich bei nun Abschließendem zeigen.

IV

Wenn Gesine Freistadt bei ihrer Kennzeichnung des Tones als „unüblich“ und kompliziert bemerkt, er könne „*nach Goedekes Ansicht nicht lange vor 1460 entstanden sein und (trüge) damit zur Datierung der Kolmarer Handschrift bei*“ (S. 51), so ist zu erinnern, daß ihre Kennzeichen zur Datierung nichts beitragen. Auch die bisher dazu nicht herangezogene Verschränkung ist ohne weiteres dazu nicht geeignet, wie sich mit Frauenlobs „verhohlenem Ton“ (Jahrzehnte um 1300) herausstellte.

Mit dem Namen Karl Goedekes, eines der namhaftesten Germanisten des 19. Jahrhunderts, und mit seiner eben zitierten Meinung ist seine ebenso geistreiche wie kühne Kombination einiger Tatsachen und Umstände ins Spiel gebracht, die ihn vor

⁸⁶ Vgl. in der oben, Anm. 48 genannten Studie, dort S. 58 f. sowie die dort zitierten Arbeiten Hugo Kuhns. Zu dessen Ansatz jetzt mit konkreten Sachverhalten Verf., *Vorgang als Strukturfaktor in mittelalterlicher Liedkunst*, in DVjs XLVII, 1973, S. 551-571 (Vorgang eine andere Seite von Gebrauchsmuster und primär ϑ ; jenes in Analogie gebildet). – Die Vielfalt der Erscheinungen und Möglichkeiten ist nicht zu übersehen, Systematisierung dort vom Verf. noch nicht geleistet. Der Liedautor kann für affekthaltigen Text als Vortragsform den Frühlingsreien als Ganzes nehmen oder, nicht textbedingt, die anspruchsvolle Verstechnik des *parat* (*barant*), wie die Verschränkung ein „Werkstattschema“ mehr strophentechnischer Art. Meist ist aber der Text ausschlaggebend. Der Autor kann, wie Oswald von Wolkenstein bei Koller Nr. 74, das oben bei der Datierungsfrage herangezogen war (dort Literatur), mit den althergebrachten Langzeilen der Melodie die anhaltende Gültigkeit von hochmittelalterlichen Erfahrungssätzen (Freidanks) „signalisieren“. Oder wie Frauenlob und der magister von K den Marienpreis mit 72 Namen mit kunstvoll verschränkter Vortragsform versehen. – Könnte nicht selbst noch Johann Sebastian Bach dazugeordnet werden, wenn er um 1740 eine althergebrachte Technik ad hoc aufnahm? Vgl. Ch. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VI), Wiesbaden 1968. Dort S. 184: majestas und gravitas der Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts sind „*Ausdruckswerte*“. Aber vielleicht ist der Rahmen damit bereits überspannt.

einem Jahrhundert dazu führte, die These von einer Meistergesangsreform in die Welt zu setzen⁸⁷. Diese hat an Lebenskraft wenig verloren, obwohl spätestens 1937 Skepsis aufkommen mußte, als Taylor auf die Obskurität („*cloud of mystery*“) jener Umstände hinwies⁸⁸. So hat etwa das sonst so gediegene *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* den Artikel *Meistergesang* Wolfgang Stämmers, in welchem dieser von einer „*grundstürzenden Änderung*“ sprach, unverändert gelassen. „*Die orthodoxe Bestimmung, daß nur die ‚alten‘ Töne der zwölf Meister gesungen, keine ‚neuen‘ erfunden werden durften, führte entweder zum Betrug: man fand doch einen eigenen Ton, schob ihn aber einem der alten Meister unter – oder zur Verknöcherung und Erstarrung . . . Hans Folz riß das Fenster auf und ließ frische Luft in die verstaubten, stickigen Singschulen . . . Angriff bis zum siegreichen Ende . . .*“⁸⁹.

Folz, so heißt es dort weiter, hätte sich schon in seiner heimatlichen Singschule zu Worms gegen jene Bestimmung aufgelehnt und, da ohne Erfolg, seinen Wohnsitz in Nürnberg genommen, wo er vor allem mit seinen Liedern Nr. 89-94 die Reform dann doch durchsetzte. Daß es im 15. Jahrhundert in Worms eine Singschule gab, ist bis heute unerwiesen. Auch stellten sich die Vorgänge und Verhältnisse in Nürnberg bei der ersten eingehenden Nachprüfung jener fünf Lieder anders dar. Es gab in der Nürnberger Singschule in den Jahrzehnten vor 1500 ohne Zweifel „*Tendenzen, die zu einer ‚Erstarrung‘ führen konnten, ihr . . . auch schon gefährlich nahe kamen. Die Lieder 89-94 richteten sich . . . insbesondere gegen Neider und Kunstlose . . .*“⁹⁰. Solchen Singschulgenossen fiel es natürlich schwerer, einen neuen Ton auszumessen, und so strebten sie eine Regelung an, die es ihnen ersparte. Noch im bekannten Beispiellied von Hans Sachs, in welchem er die Singschule Nürnbergs im Bilde eines Gartens darstellt, klingen die Mißhelligkeiten vernehmlich nach.

Das ist bereits zweites Kapitel der These Goedeke von einer Meistergesangsreform. Das erste, ausschließlich Nestler und seinen „*unerkannten Ton*“ betreffend, ist nun ebenfalls nicht mehr haltbar. Goedeke ließ sich zu seiner Kombination beider Kapitel dadurch verleiten, daß Folz jene fünf polemischen Lieder, ihrer ersten bekannten Überlieferung im Mgq 414 (dort Nachtrag von anderer Hand) zufolge, im „*unbekannten Ton*“ vortrug. Es ist der Ton des magister von K, denn Abweichungen berechtigen nicht dazu, von einem anderen Ton zu sprechen, wie u. a. Siebert⁹¹ gezeigt hat. Bedeutsam und folgenreich war dagegen die Änderung des Tonnamens von „*unerkannt*“ zu „*unbekannt*“.

87 *Zur Geschichte des Meistergesanges*, in: *Germania* XV, 1870, S. 197-201.

88 Vgl. oben, Anm. 25. Dort ein kurzes Kapitel „*Hans Folz and the unerkannter Ton*“.

89 Bd. II, Berlin 1959, S. 294 f. Entsprechend überall, wenn auch gemäßigter in der Diktion. Zwei Beispiele: F. Streinz, *Die Singschule in Iglau . . .* (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Hist.-Philol. Reihe Bd. II), München 1958, S. 4: Artikel *Meistergesang*, MGG Bd. VIII: „. . . *Hans Folz, von Worms nach Nürnberg geflohen, der wirkliche Begründer des Meistergesangs, der Komposition neuer Melodien für die Verleihung des Meistertitels forderte*“ (Sp. 1916). Woraufhin Gesine Freistadt von Nestlers Ton sagen konnte: „. . . *gilt als die erste Komposition des Meistergesanges überhaupt*“ (S. 49).

90 Vgl. Verf., *Zur sogenannten, Hans Folz zugeschriebenen Meistergesangsreform*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (Tübingen), LXXXVIII, 1966, S. 110-142, dort S. 140 bei Abschließendem.

91 Vgl. oben, Anm. 21, dort S. 146 f.

Schon in seinem Autograph cgm 6353 (ohne Melodien), von Hanns Fischer mit Vorbehalt auf etwa 1485-1490 datiert, nennt Folz den Ton stets „*unbekannter*“. Wir können nicht ausschließen, daß Folz selber änderte, konnte der Ton als ein Zeugnis dafür, daß man auch in der Gegenwart Beachtliches leistete, dann doch auch vom Namen her seinen eigenen Intentionen dienen. Doch das stehe dahin, – weniger, weil es auch einen „*unbenannten Ton*“ von Fritz Zorn gab (Mgq 414, bisher nicht untersucht), als vielmehr deshalb, weil es auch bei Hans Sachs stets „*unbekannter*“ heißt; er aber distanzierte sich unmißverständlich von den vergangenen Zwistigkeiten. Andererseits ist die Änderung kein Indiz dafür, daß man nach 1500 den Sachverhalt der Verschränkung nicht mehr (an)erkannte, denn in der bereits erwähnten Überlieferung des Tones durch Simprecht Kröll gegen 1517 heißt es noch „*unerkannter*“.

Wie es sich bei Hans Folz auch verhalten haben mag, Goedeke unterstellte kurzschließend und apodiktisch, daß er seine singschulinterne Polemik absichtlich in einem – zu ergänzen wäre: bis dahin – „*unbekannten*“ Tone vortrug, um sie noch wirkungsvoller zu machen. Mögen Wucherungen der These wie „*Folz defended Nestler, and both were forced to leave⁹² the Rhineland*“ auch nicht ernstzunehmen sein, da die fünf Lieder mit Sicherheit nach Herbst 1459 in Nürnberg und nicht mehr im Rheinland entstanden⁹³, so läßt sich Goedeke's Kombination als verführerische Möglichkeit doch durchaus verstehen, und nicht ohne Grund übernahm man sie lange Zeit unbesehen. Doch der authentische Tonnamen und der zu ihm führende Sachverhalt der Verschränkung lassen sie nicht zu, von der Frage der Datierungen noch abgesehen. Die „*story*“ (Taylor), Nestlers Ton „*brought down upon himself a wave of condemnation, Folz defended Nestler and both are forced to leave . . .*“ ist Fehlkonstruktion, mit einem Schuß von Rührseligem ob uneigennütziger Mannhaftigkeit. Der authentische Tonname entstand ohne jeden Doppelsinn⁹⁴ und ist nicht anders zu beurteilen als Frauenlobs „*verhohlener Ton*“, an welchen Goedeke gewiß nicht anknüpfen konnte. Die einzige „*starke*“ und zugleich eminent schwache Stelle bei ihm ist, daß er vom *v e r ä n d e r t e n* Tonnamen ausging. Überdies entbehrt seine Darstellung, daß Nestler sich schon in Speyer wegen seines Tones mit anderen

92 Gewiß hat Nestler seine Vaterstadt einmal verlassen („*von Speyer*“ ist Herkunftsbezeichnung), aber warum gleich das ganze Rheinland, wie es bei Goedeke und anderen heißt?

93 Vgl. H. Fischer, *Hans Folz. Altes und Neues zur Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum XCV, 1966, S. 212-236, dort S. 233 ff. Fischer weist nach, daß Folz bereits im Herbst 1459 in Nürnberg das Bürgerrecht erhielt (Archivalien). Wahrscheinlich war er schon etwas früher dort. Wenn Goedeke Nestlers Ton „*um 1460*“ datierte, scheint seine Rechnung aufzugehen, indessen war die Einbürgerung Folzens vor 1966 der Forschung unbekannt, von Th. Hampe in Nürnberg abgesehen. Auch Fischer, der das Ms. des Verf. (Anm. 90) kannte, rüttelte an der These Goedeke's. Seine Argumentation wäre zur Ergänzung heranzuziehen. – Mit Bürgerrecht 1459 entfällt die Möglichkeit, daß der im Straßburger Bürgerbuch 1460 genannte *Conrad von Wile* mit dem von Folz (Nr. 93, 136) apostrophierten *Coatz von Wille* identisch ist (gegebenenfalls mit Vorbehalt Indiz für den Entstehungsort von Nr. 89-94, in welchen Oberrheinisches wie z. B. *Kilche* „*Kirche*“ noch nachwirkt).

94 Gesine Freistadt (Anm. 22, dort S. 157 f.) versuchte, ohne überzeugen zu können, als „*heimlicher Ton*“ zu interpretieren. Sie sieht Frauenlob als direktes, vom magister bewußt gewähltes Vorbild an, da ohne Kenntnis der mittelalterlichen Gebrauchsmuster. – Wie andere erklärt sie den authentischen Tonnamen damit, daß der magister ihn zwischen Tönen eines der alten Meister in K verstecken mußte, da er vermeintlich gegen jenes Verbot verstieß.

auseinanderzusetzen hatte, jeder Grundlage. Eine Singschule ist in Speyer so wenig nachzuweisen⁹⁵ wie eine solche in Worms. Beide existierten nur als Folgerung aus der Darstellung Goedeke's.

Zur Erklärung für die Tatsache, daß sie viele Jahrzehnte unbekümmert tradiert wurde, folge ein Weiteres. Die Verse 126 ff. im Liede Nr. 89 bei Folz können tatsächlich den Eindruck erwecken, Nestler hätte es in seiner Heimatstadt am Rhein mit Verhältnissen wie Folz in Nürnberg zu tun gehabt. Sie lauten⁹⁶:

Darumb o her (höre)
Wie etlich meistersinger
Zu voraus unden an dem reim⁹⁷ (Rhein)
Haben ein solchen orden:
130 Al ten (alle Töne) werden verachte
Es sey dan das gemachte
Die zwelff (alten Meister) in (sic) han

Damit kann Folz eher noch gemeint haben, die mißgünstigen Nichtskönner suchten nicht nur in Nürnberg, sondern wie überall so auch am Rhein – etwa in Mainz – ihre Unfähigkeit auf diese Weise zu tarnen. Das, was Wolfgang Stammer in diesem Zusammenhang „*Betrug*“ nannte (siehe oben), prangerte zum Beispiel auch der *gernde meister* Michel Beheim Mitte des 15. Jahrhunderts an⁹⁸, der einer Singschule niemals angehörte. Er ist, soweit bekannt, auch nie am Rhein gewesen, mochte er nachweislich auch Ungarn und das Nordmeer gesehen haben. Hinzu kommt, daß „unten am Rhein“ recht allgemein, und daß der Flußname nicht immer wörtlich zu nehmen ist⁹⁹.

Aufs Ganze gesehen bleibt bei Berücksichtigung aller Gesichtspunkte festzustellen, daß Goedeke beide Kapitel seiner Meistergesangsreform auf Sand gebaut hat. Auch das erste ist nicht mehr zu halten. Einen sachlich wie zeitlich zentralen Einschnitt in der Geschichte des Meistergesangs von Frauenlob um 1300 bis Adam Puschmann und Benedikt von Watt im späten 16. Jahrhundert, wie er von und seit Goedeke angesetzt wurde, hat es offensichtlich niemals gegeben.

95 Im Stadtarchiv von Speyer fand Verf. vor einem Jahrzehnt keinerlei Anhaltspunkte. Ein einziger bisher, ein Meisterlied aus Straßburg vom Ende des 16. Jahrhunderts (L. Uhland, *Schriften*, Bd. II, 1866, S. 195 f.), scheint untauglich. Speyer ist dort unter Städten genannt, in welchen *dichter* lebten, dort aber auch Leipzig, Wien, Danzig und Basel, nicht jedoch Nürnberg und Augsburg. Davon abgesehen entstanden die nachweisbaren Singschulen am Oberrhein erst später, so Straßburg 1494, Freiburg 1513, Kolmar 1446.

96 Zitiert mit Zusammenschreibung nach *Die Meisterlieder des Hans Folz*, hrsg. von A. L. Mayer (Deutsche Texte des Mittelalters Bd. XII), Berlin 1908, unveränderter Nachdruck Dublin und Zürich 1970.

97 Offensichtlich verschrieben, der einzige Bundreim (Vers 137) ist *ges <e> in*.

98 Näheres vgl. oben, Anm. 90, dort S. 133.

99 Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, sub voce Rhein. Dort unter 4).

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Johann Sebastian Bachs Variationenzyklus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768)

von Ulrich Meyer, Kästorf

I

1873, also vor nunmehr einhundert Jahren, erschien der erste Band von Philipp Spitta *Johann Sebastian Bach*. Das große, seinem Gegenstand kongeniale Werk erweist sich bis heute als befruchtend für alles forschende Bemühen um Bach – gerade auch da, wo es Widerspruch herausfordert. Die folgenden Beobachtungen und Überlegungen, welche sich kritisch mit Spitta auseinandersetzen, mögen deshalb gleichwohl als Huldigung an sein Jahrhundertbuch verstanden werden.

Johann Nikolaus Forkel schrieb über Bachs Choralpartitenschaffen: „*Schon in Arnstadt fing Bach an, solche Choräle mit Variationen unter dem Titel: Partite diverse auszuarbeiten*“¹. Friedrich Conrad Griepenkerl schloß sich dem teilweise an, unterschied aber die dritte Partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* von den zwei anderen, *Christ, der du bist der helle Tag* (BWV 766) und *O Gott, du frommer Gott* (BWV 767): „*No. 3 ist ohne Zweifel junger als die beiden ersten, die wohl schon in Arnstadt komponiert wurden, denn sie besitzt einen größeren Reichtum an Formen, und das Pedal ist obligat behandelt. Wir fanden sie in dem Nachlaß von Krebs bei Reichardt mit nur vier Variationen, vollständig aber und in einer sehr guten Abschrift bei K. F. Becker*“².

Spitta lehnte diese Ansetzung zunächst einmal für BWV 766 und BWV 767 ausdrücklich ab: „*Daß jene von Bach in Arnstadt komponiert seien, ist eine willkürliche Annahme Forkels*“. Er selber setzte die beiden Partiten früher an: „*Mir ist es nicht im geringsten zweifelhaft, daß sie in Lüneburg, zum wenigsten unter Böhms unmittelbarem Einflusse komponiert wurden*“³.

Aus dieser Sicht ergibt sich, was Spitta dann zu den elf Variationen über *Sei gegrüßet, Jesu gütig* schrieb: „*Sie sind, wie man sofort erkennt, verschiedenen Alters: die ersten vier und die siebente stimmen nicht nur in der Beschränkung auf das Manual, sondern auch in ihrem gesamten Gebahren, namentlich der Anlehnung an Böhm mit jenen frühesten Arbeiten ziemlich überein, und zeigen in der vollständigen oder theilweisen Auflösung der Melodie in Figurenwerk und deren motivischer Ausspinnung (erste Variat.) den wirklichen Variationencharakter. Die Stücke 5. 6. 9. 10. 11 dagegen sind ordentliche Orgelchoräle und benutzen mit einer Ausnahme das obligate Pedal . . . Nr. 8 steht gesondert da, die erste Gruppe etwas überragend, die zweite nicht erreichend. . . Man gelangt leicht zu dem Schlusse, daß Bach drei Male an dem Werk gearbeitet hat. Seine erste Gestalt mag es zu gleicher Zeit mit den beiden andern gewonnen und ihnen auch im Anfangschorale geglichen haben. Später setzte er an dessen Stelle den schonen vierstimmigen Tonsatz, überarbeitete besonders die erste Variation. . . und schloß mit der vierten Veränderung ab. Wiederum später schrieb er die Nummern der zweiten Gruppe dazu, suchte für den siebenten und achten Platz alte Variationen wieder hervor, nicht ohne die letzte zu überarbeiten und vermutlich mit den kurzen Pedaltönen zu versehen. Auf diese Weise ist ein Werk*

1 J. N. Forkel, *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, nach der Originalausgabe von 1802 neu hrsg. von Josef Müller-Blattau, 4. Auflage Kassel 1950, S. 76.

2 F. K. Griepenkerl, Vorrede zur ersten Auflage des V. Bandes der Kritisch-korrekten Ausgabe von J. S. Bach's Kompositionen für die Orgel bei C. F. Peters in Leipzig 1846.

3 Spitta I, S. 207.

entstanden, in dem Reifes und Ursprüngliches mit Unreifem und mehr oder weniger Unselbständigem in merkwürdigster Mischung sich befindet“. In einer Anmerkung fügt Spitta hinzu: „Die Darstellung der verschiedenen Bearbeitungsstufen findet zum Theil auch eine äußere Bestätigung darin, daß in einem Buche von J. L. Krebs nur der vierstimmige Choral mit den vier ersten Partiten steht“⁴.

Unsere Einwände gegen Spittas Ausführungen beginnen bei der zuletzt zitierten Anmerkung. Bekanntlich enthält die kürzere Fassung, in welcher BWV 768 überliefert ist, nicht die „vier ersten Partiten“, wie Spitta irrtümlich meint, sondern sie läßt auf den Choral die Variationen I, II, IV und X folgen. Das bedeutet aber, daß man, falls die kürzere Fassung auch die frühere ist, nicht alle Pedalvariationen als später entstanden hinstellen kann. Weiter sind die Ersetzung des Chorals, die Überarbeitung der ersten, das Hervorsuchen der siebten und achten und die Ergänzung der achten Variation rein hypothetisch und ohne Anhalt in den Quellen. Enthält nun bereits die kürzere Fassung den „schönen vierstimmigen Tonsatz“, dann wird sie später als BWV 766 und BWV 767 mit ihren vollgriffigen Harmonisierungen anzusetzen sein. Darauf deuten auch – was unten noch auszuführen ist – die Variationen I und X hin. Damit erweisen sich die angeblichen drei von Lüneburg bis Weimar reichenden Arbeitsphasen jedoch ebenfalls als Hypothese.

Problematisch ist weiter die Gegenüberstellung von „wirklichen Variationen“ und „ordentlichen Orgelchorälen“. Das von Spitta für die erste Gruppe genannte Kriterium der „theilweisen Auflosung der Melodie in Figurenwerk“ findet sich auch in Bachs Orgelbüchlein, etwa sogleich im ersten Stück *Nun komm, der Heiden Heiland*. Umgekehrt gibt es „ordentliche Orgelchoräle“ mit unaufgelöstem c. f. auch in Johann Pachelbels Choralpartiten. Man kann also nur zwischen Stücken mit ganz oder teilweise figuriertem c. f. und solchen mit nicht figuriertem c. f. unterscheiden, diese aber nicht sogleich den Bereichen der Partita einerseits, des Orgelchorals andererseits zuordnen. Unverständlich erscheinen schließlich die Wertungen, welche Spitta ausspricht. Worin liegt der im Zusammenhang mit Variation VIII angedeutete Qualitätsunterschied zwischen der ersten und der zweiten Gruppe der Variationen? Und was in diesem Zyklus ist „unreif“?

Spitta wurde so ausführlich zitiert und kritisiert, weil seine Darstellung auf spätere Autoren erheblichen Einfluß ausübte. So konstruiert Hans Luedtke anhand der von Bach mutmaßlich benutzten Gesangbücher nicht weniger als vier Schaffensphasen⁵. Hermann Keller übernimmt Spittas Thesen von der frühen Entstehung wie von der späteren Überarbeitung. Obwohl der Zyklus danach „wohl zuletzt in Weimar stark überarbeitet worden sein muß“, scheinen Bachs Bemühungen für Keller wenig erfolgreich gewesen zu sein: „Der stilistische Bruch zwischen den ersten Variationen und den später nachkomponierten Pedalvariationen ist unverkennbar und stellt die künstlerische Einheitlichkeit des Werks ernstlich in Frage“; und „es erscheint unmöglich, in diesem vielfach überarbeiteten Werk einen organischen Bauplan zu erkennen“⁶.

II

Im folgenden soll gezeigt werden, daß solche negativen Feststellungen dem Variationszyklus nicht gerecht werden. Zunächst werden die Stücke einzeln abgeschritten und in geschichtlichem Zusammenhang gesehen, danach in ihrer Gesamtheit auf den von Keller vermißten Bauplan hin betrachtet. Einige Überlegungen zur Chronologie und zur Bedeutung des Zyklus mögen den Abschluß bilden.

Der einleitende, den Variationen das Thema gebende *Choral* ist streng vierstimmig, erlesen harmonisiert, mit ausladender Baßführung und fast durchlaufendem Achtelfluß versehen. Das alles ist unverwechselbar Bachisch und unterscheidet den Satz von den auf Böhmischem Vorbild beruhenden vollgriffigen Chorälen der anderen Partiten. Die Vierstimmigkeit verbindet ihn jedoch mit Pachelbels Partiten, die ebenfalls durch streng vierstimmige Sätze eingeleitet werden⁷.

4 Spitta I, S. 594 f.

5 H. Luedtke, *Seb. Bachs Choralvorspiele*, in: Bach-Jahrbuch 1918, S. 1-96, hier S. 47 ff.

6 H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 135-139.

7 Vgl. die Partiten 1 bis 6 in: Johann Pachelbel, *Sieben Choralpartiten*, hrsg. von Karl Matthaei, Kassel 1936.

Der Schritt vom „Böhm-“ zum „Bach-Choral“ hat im übrigen eine interessante Parallele in der Entwicklung des Bachschen Begleitsatzes: auch dort führt der Weg offenbar vom vollgriffigen Satz (z. B. *Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich*, BWV 732) zur geordneten Vierstimmigkeit (etwa in *Liebster Jesu, wir sind hier*, BWV 706).

Variation I, ein Bizinium von Basso ostinato und koloriertem c. f., hat eine Reihe von Vorläufern bei Böhm⁸ und in Bachs anderen Partiten, übertrifft diese alle aber weit in Ausdruckskraft und formaler Abrundung und vollendet so den Typus. Der Ostinato stellt sich als ausdrucksvolle dreiteilige Periode dar. Der Vordersatz (T. 1) basiert auf den drei ersten c.-f.-Tönen, die Fortspinnung (T. 2-3a) sequenziert dreifach zum knappen Epilog (T. 3b) hin. Die dreitaktige Periode wird nach je zwei c.-f.-Zeilen einstimmig wiederholt, so daß ein Aufbau von vollkommenem Ebenmaß entsteht:

B.o.	B.o.	B.o.	B.o.
Z. 1+2	Z. 3+4	Z. 5+6	

Zum c. f. hinzu erklingt der Ostinato ferner vollständig in T. 19-21, sonst mit seinen (zum Teil variierten) Einzelementen. Der Diskant führt den c. f. nach der Weise Böhms: koloriert und durch melodische Antizipationen („Devisen“), Sequenzbildungen und freie Ausspinnungen erweitert. Doch „in der melodischen Linie offenbart sich die Vertiefung der Böhmischen Ornamentik zu affektuoſer Melismierung“⁹. Im Stil ist dies reiche Melisma dem des c. f. in *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 659) aus den Siebzehn Chorälen nah verwandt.

Bestimmen ruhige Viertel und Achtel den Choral, ruhige Achtel und Sechzehntel den Fluß von *Variation I*, so sind die *Variationen II bis IV* durch rasche Sechzehntel geprägt. *Variation II* verarbeitet intensiv ein synkopiertes Motiv und seine Umkehrung, *Variation IV* Skalenmotivik und eine ostinat bohrende Figur; beide *Variationen* sind drei- bis vierstimmig gehalten und beziehen den Diskant-c.-f. streckenweise in das motivische Spiel ein. Sie umschließen die zweistimmige *Variation III*, in welcher über einem Achtelbaß der c. f. in Sechzehntelfiguration aufgelöst dahineilt, die wechselnd-kleinmotivisch durchgebildet ist. Derartige Faktur findet sich bei Böhm nicht, wohl aber bei Pachelbel¹⁰. Bach gibt gegenüber den umrahmenden *Variationen* in *Variation III* nicht nur in Faktur und Stimmenzahl, sondern auch „in den Lagen, indem er die Oberstimme. . . in den Raum der zweigestrichenen Oktave hinausgreifen läßt“¹¹, einen Gegensatz.

Variation V führt den c. f. wiederum im Diskant, *Variation VI* – nach der Zählung bei Peters – im Pedalbaß. (Solche Pedalvariationen mit unverändertem c. f. im Baß schreibt in Nr. 5 und Nr. 7 seiner Partiten auch Pachelbel.) Mit diesen beiden *Variationen* tritt erneut eine Beschleunigung der Bewegung ein. Die scharfe Profilierung der Gegenstimmenmotivik beruht aber nicht allein auf den Zweiunddreißigsteln, sondern hier wie dort auch auf der Häufung von „Saltus duriusculi“: verminderten, übermäßigen und besonders großen Sprüngen. Die innere Zusammengehörigkeit beider Stücke macht die äußere wahrscheinlich.

Dafür spricht auch, daß in *Variation VII* auf die bisher herrschende gerade Taktart die zusammengesetzte des Zwölfachteltakts folgt. In die dichte Verarbeitung eines expressiven Synkopemotivs ist der c. f. im Diskant stark einbezogen. Das gilt ebenfalls für die Verarbeitung der „Circulatio“, des kreisenden Motivs in *Variation VIII*. Und wieder ist, wie im ersten Teil des Zyklus, eine Beschleunigung zu beobachten: von den „Triolen“ der vorigen zu den „Sextolen“ dieser *Variation* im zusammengesetzten Vierundzwanzigsechzehnteltakt, dessen Grundschlag kurze Pedaltöne markieren.

In *Variation IX* wird der Schritt von der zusammengesetzten zur ungeraden Taktart getan. Der c. f. schreitet in wechselnden Halben und Vierteln des Dreivierteltaktes und als Tenor im

8 G. Böhm, *Klavier- und Orgelwerke* Band II, hrsg. von Gesa Wolgast, Wiesbaden o. J.; darin: Nr. 3 Versus 3, Nr. 5 Versus 1, Nr. 10 Versus 2, Nr. 12 Versus 1.

9 G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Zweiter Band, 2. Auflage Berlin 1959, S. 909.

10 In Nr. 1 Partita 6 und in Nr. 3 Partita 7 in der zitierten Ausgabe.

11 F. Eibner, *Die authentische Reihenfolge von J. S. Bachs Orgelpartiten über „Sei gegrüßet, Jesu gütig“*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Wien 1952, S. 150-155, hier S. 154.

Pedal. (Auch dafür bietet Pachelbel in Nr. 1-4 seiner Partiten Beispiele.) Dazu verarbeiten Diskant und Baß in äußerster Dichte und Kunstfertigkeit ein Sechzehntelmotiv. Es erklingt in jedem Takt mit Ausnahme des letzten und wird ab T. 15 auch in der Umkehrung, ab T. 25 auch in der Kombination von Grundgestalt und Umkehrung geführt. Dies erinnert wiederum an einen der Siebzehn Choräle: die Gegenstimmenfuge über *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 661), in welcher ebenfalls von der Mitte des Stückes an die Umkehrung des Themas erklingt, zur Schlußzeile Grundgestalt und Umkehrung angeführt werden.

Auch von *Variation X* führen Verbindungslinien zu den Siebzehn Chorälen: sie ist Choral-sarabande im ruhigen Dreiertakt wie dort *Komm, Heiliger Geist* (BWV 652), *An Wasserflüssen Babylon* (BWV 653) und *Schmücke dich, o liebe Seele* (BWV 654). Einzigartig ist die Konzeption des Stückes. Jede der sechs c.-f.-Zeilen wird in jeweils sechs Diskanttaktten vorweg paraphrasiert, danach in großen Werten unverändert vorgetragen. Ein sechstaktiger Epilog im Stil der Paraphrasen schließt die Bearbeitung und führt zu völliger Abrundung der Form:

P.	P.	P.	P.	P.	P.	E.
Z. 1	Z. 2	Z. 3	Z. 4	Z. 5	Z. 6	

Paraphrasen und Epilog stellen sich als expressiv ausgeweitete Melodiebögen dar. Sie sind untereinander sämtlich verbunden durch ein zweitaktiges Kopfmotiv und seine Umkehrung, welches seinerseits „aus den Terzmotiven hervorwächst, die den melodischen Aufbau der Choral-melodie gleichsam durchbluten“¹². Dieses Motiv, vor allem in Gestalt der Umkehrung, durchzieht quasi ostinat aber auch den gesamten Baß und bildet, mehr als dreißigmal erklingend, die Klammer zwischen den paraphrasierten und den strengen c.-f.-Partien. Letztere werden in Z. 5 und 6 durch Steigerung zur Fünfstimmigkeit und zusätzliche Motivik noch hervorgehoben.

Variation XI schließlich bildet, „in Organo pleno“ zu spielen, fünfstimmig und vom ersten bis zum letzten Ton von Sechzehntelbewegung durchströmt, den „Schlußchoral“ des Zyklus. Ähnliches findet sich schon in Johann Christoph Bachs *Aria Eberliana pro dormente Camillo variata* von 1690: „Dadurch, daß in der letzten Var. dieses Zyklus das choralartige Thema des Anfangs wieder unverzerrt in der Oberstimme erscheint, diesmal aber in reicherem harmonischem Gewand, wird eine besondere, über bloßes da Capo hinausgehende Schlußwendung erzielt“¹³.

III

Nehmen wir nun die Variationen insgesamt in den Blick und fragen nach authentischer Reihenfolge und Bauplan des Zyklus, so muß zunächst auf die schon mehrfach zitierte, wichtige Arbeit von Franz Eibner eingegangen werden. Seine Untersuchung fußt auf dem angeblichen Autograph, welches sich in der Stadtbibliothek zu Carpentras in Südfrankreich befindet. Eibner stellt dazu fest, ein Autograph liege nicht vor; es handle sich aber ohne Zweifel um eine gute, der Urschrift nahestehende Abschrift. Er weist dann auf die besondere Bedeutung der kürzeren Fassung (Choral, Var. I, II, IV, X) hin, wie sie eine der Handschriften überliefert. Diese Fassung sieht Eibner als authentische erste Fassung an. Denn in dieser Reihenfolge beginne auch die sogenannte Königsberger Handschrift, und auch der Schreiber der Handschrift von Carpentras habe sie zunächst gewählt. Er habe dann jedoch durch Einlegen neuer Bögen eine Reihenfolge aller Variationen ermöglicht, die Eibner als authentische letzte Fassung und als Entfaltung des im Keim schon in der ersten Fassung Angelegten sieht: Choral, Var. I-VI, XI, IX, VII, VIII, X. In dieser Anordnung habe Var. XI die Funktion, die Reihe der im reinen Viervierteltakt geschriebenen Variationen zu beenden. Die beiden Variationen im Dreivierteltakt (IX, X) rahmen die in zusammengesetzten Taktarten (VII, VIII). Var. X, die ursprüngliche Schlußvariation, beschließe auch hier den Zyklus.

Wir verdanken Eibner wertvolle Hinweise, auch wenn wir uns seiner Schlußfolgerung nicht anschließen. Nach Eibner ist ein Autograph der Variationen nicht bekannt. Die kürzere Fassung ist jedoch offensichtlich Bachs authentische Erstfassung. Die auf elf Variationen erweiterte Par-

¹² F. Eibner, a. a. O., S. 154.

¹³ K. v. Fischer, Art. *Variation*, in: MGG XIII, Sp. 1289.

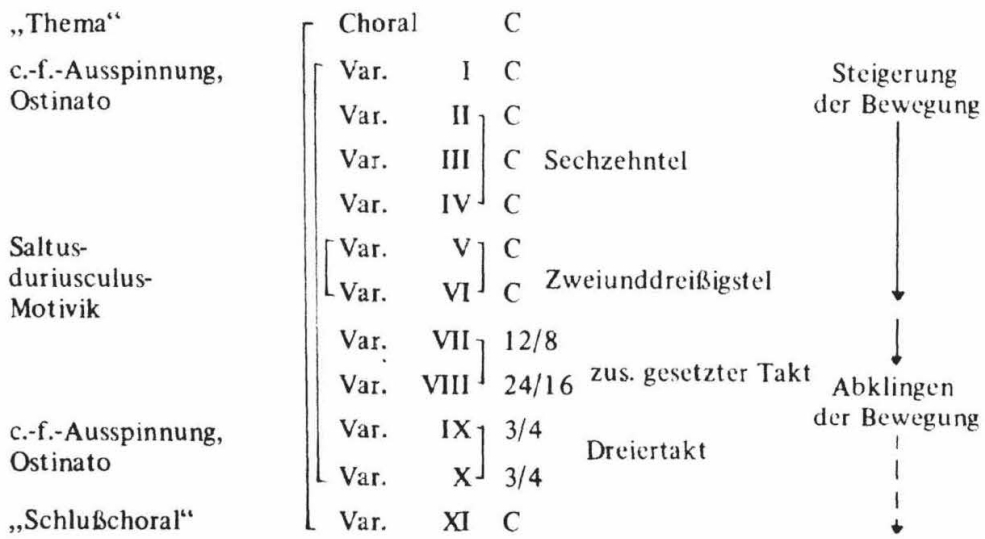
tita wird in verschiedenen Abschriften verschieden angeordnet – vielleicht, weil Bach selber die Abfolge nicht sogleich festlegte, sondern sie noch änderte. Welche Abschrift aber gibt die authentische Letztfassung wieder?

Die folgende, auf Eibners Angaben beruhende Übersicht stellt die verschiedenen Fassungen nebeneinander (Variationen werden dabei nach Peters, Handschriften nach der alten Gesamtausgabe gezählt, übereinstimmende Anordnungen durch Umrahmung verdeutlicht):

Hs.	5 (Erstfass.)	9 (Königsberg)	– (Carpentras)	6 (Peters)	1, 3, 4, 7, 8 (Ges.-Ausg.)
	Ch	Ch			
	I	I	Ch	Ch	Ch
	II	II	I	I	I
	IV	IV	II	II	II
	X	X	III	III	III
		III	IV	IV	IV
		V	V	V	V
		VI	VI	VI	VII
		XI	XI	VII	VI
		IX	IX	VIII	VIII
		VII	VII	IX	IX
		VIII	VIII	X	X
			X	XI	XI

Die Königsberger Handschrift, im ersten Teil identisch mit der Erstfassung, bringt im zweiten Teil eine recht unklare Anordnung. Immerhin folgen schon hier die Zweiunddreißigstel-Variationen V und VI aufeinander, ebenso die Variationen in zusammengesetzten Taktarten VII und VIII. Im Vergleich zur Königsberger Handschrift sind in der von Carpentras lediglich zwei Variationen, nämlich III und X, umgestellt; dadurch ist die von Eibner beschriebene klare Ordnung entstanden, in welcher Var. XI den ersten Teil, Var. X den zweiten Teil und zugleich die Partita insgesamt beschließen.

Durch Umstellung von wiederum nur zwei Variationen, XI und IX, im Vergleich zu der Handschrift von Carpentras aber kommt eine Fassung zustande, die uns als die letzte und überzeugendste erscheint: die der Handschrift 6, welche Griepenkerl seiner Ausgabe bei Peters zugrundelegte. Ihr Aufbau sei im folgenden verdeutlicht:



Was Christoph Wolff für Klavierübung III gezeigt hat, das gilt auch von diesen Variationen: sie „fügen sich zusammen zu einer architektonisch konzipierten Rahmen-Kombinationsordnung, d. h. zu einer Rahmenordnung, die eine Reihe von Untergruppen umschließt, welche sich aus

der Kombination verschiedener tektonischer Ordnungsprinzipien ergeben“¹⁴. Diese Prinzipien sind, ähnlich wie dort, Gruppen-, Paar-, Achsial- und Steigerungsordnung.

Der Rahmen ist ein doppelter. Dem einleitenden „Themachoral“ entspricht der „Schlußchoral“; beide bilden den äußeren Rahmen. Der innere wird dargestellt durch Bizinium und Sarabande. Sie haben gemeinsam die ostinate Durchformung des Basses; die Ausspinnung des c. f. zu expressiven Melodiebögen; die größere Ausdehnung gegenüber den anderen Variationen; die ruhige Bewegung.

Dem Doppelrahmen eingefügt ist zunächst die Dreiergruppe der Sechzehntelvariationen, in welcher die zweistimmige Var. III als Mittelachse fungiert. Das folgende Variationenpaar bildet die Mittelachse des ganzen Zyklus. Es tritt hervor durch Saltus-duriusculus-Motivik und Zwei- und dreißigstel. Var. I bis VI sind verbunden durch Steigerung der Bewegung, zugleich durch die gerade Taktart.

Auf die Mittelachse folgen zwei Stücke in zusammengesetzten Taktarten, welche erneut die Bewegung steigern und zu dem Variationenpaar im Dreiertakt hinführen. Nach den Sechzehnteln der Var. IX klingt schließlich die Bewegung im ruhigen Dreischlag der Sarabande ab.

Die Rahmen-Kombinationsordnung zeigt sich – dies erscheint als sehr wesentlich – im Ansatz schon in der Erstfassung:

Choral – Var. $\overbrace{\text{I} - \text{II} - \text{IV} - \text{X}}$

Die Variationen I und X stehen hier bereits in Entsprechung. Es fehlt noch der Binnenausbau des Zyklus mit Stücken, die zusammen mit dem Variationenpaar II und IV ein Gegengewicht zu diesem gewichtigen inneren Rahmen bilden; ferner das zweite Glied des äußeren Rahmens, der „Schlußchoral“. –

Eine Reihe von Handschriften und mit ihnen die alte Gesamtausgabe stellen Var. VII vor Var. VI. Offenbar sah man schon früh ein Problem darin, daß zwischen den Pedalvariationen noch eine einzelne Manualvariation erschien. Man stellte um – und zerstörte dadurch die Ordnung. In der Handschrift von Carpentras geschah dies nicht; dort wurde eine andere Lösung versucht: Var. VII ist in dieser Handschrift mit dem Hinweis „a 2 clav e ped.“ versehen. Eibner meint, Bach selber habe diesen Hinweis gegeben. Uns erscheint dies, bei einem offenkundig für das Manual konzipierten Stück, ganz unwahrscheinlich. Bachs Weimarer Kollege und Freund Johann Gottfried Walther mischte in seinen Choralzyklen unbedenklich Pedal- und Manualvariationen. Auch für Bach waren bei der Ordnung seiner Variationen offenbar andere Gesichtspunkte wichtig als der Aspekt der Abgrenzung von Manual- und Pedalstücken. (Doch mag deren Benennung als „Variationen“ Pachelbels Beispiel folgen, der seine Partiten mit Pedal ebenfalls so benannte.)

IV

Seit Spitta wird allgemein angenommen, daß die letzte Fassung des Variationenzyklus in Weimar entstand. Unsere These zur Chronologie ist, daß das auch für die erste Fassung gilt.

Diese wurde von Spitta zusammen mit den ersten beiden Partiten für Lüneburg angesetzt. Zur Begründung wies Spitta hin auf „die wunderbare Assimilationskraft, die sich in fremden und dem eigenen Geiste innerlich widerstrebenden Formen mit einer Leichtigkeit bewegt, als seien sie selbstgeschaffene. Eine solche Erscheinung an einer Persönlichkeit, deren Individuelles später im denkbar größten Gegensatze zu seiner Zeit stand und wie in Fels gehauen uns anblickt, konnte nur in den frühesten Jugendjahren möglich sein“¹⁵. Auch hier wird man Spitta widersprechen müssen. Fritz Dietrich hat im einzelnen nachgewiesen, „daß die Grundtechnik der Orgelbüchleinschoräle identisch ist mit der . . . der Choralpartite“¹⁶. Bach hat sich also, wenn er Partiten schrieb, keinesfalls „in fremden und dem eigenen Geiste innerlich widerstrebenden For-

14 Chr. Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*, in: *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, S. 144-167, hier S. 151.

15 Spitta I, S. 208.

16 F. Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in: *Bach-Jahrbuch* 1929, S. 1-89, hier S. 36.

men“ bewegt; er hat vielmehr eine Formenwelt aufgegriffen, die seinem Streben nach Einheitlichkeit und motivischer Verselbständigung des Gegenstimmensatzes entgegenkam. Wie gemäß ihm diese Formenwelt war, zeigt eben die Tatsache, daß er sie zum Typus des Orgelbüchleins fortentwickelt hat.

Man kann auf alle Umarbeitungshypothesen verzichten, wenn man davon ausgeht, daß schon die Erstfassung von *Sei gegrüßet, Jesu gütig* dort entstand, wo Bachs große, kritische Auseinandersetzung mit der Tradition und die Herausbildung seines Personalstils stattfand, nämlich in Weimar¹⁷. Dafür sprechen die oben aufgezeigten mancherlei Beziehungen gerade auch von Var. I und X zu den Siebzehn Chorälen; die formale Abrundung und musikalische Ausdruckskraft dieser Variationen; die Faktur des vierstimmigen Chorals; die in den fünf Stücken insgesamt bewiesene satztechnische und musikalische Meisterschaft. Dafür spricht auch die sich bereits in der Erstfassung abzeichnende Rahmen-Kombinationsordnung. Wenige Jahre vorher, 1707 in Mühlhausen, hatte Bach im *Actus tragicus* (BWV 106) in ähnlicher Weise erstmalig kurze Einzelteile durch Rahmen-, Achsial- und Paarordnung zu einer Großform zusammengefügt¹⁸.

Der innere Befund wird durch den äußeren gestützt, welchen Hans Klotz, ausgehend vom Vergleich der Klaviaturen von Bachs Orgeln mit den in seiner Orgelmusik benutzten Tasten, erhoben hat. Er stellt fest, die drei Choralpartiten enthielten alle das große *Es* und seien darum „frühestens in Mühlhausen, wahrscheinlich aber in Weimar entstanden“¹⁹. Viele Einzelzüge in den ersten beiden Partiten sprechen für Mühlhausen (ein Vergleich etwa der Kantate 71 *Gott ist mein König* von 1708, besonders ihres Orgelparts, mit den Partiten wäre aufschlußreich, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen). *Sei gegrüßet, Jesu gütig* weist dagegen schon in der Erstfassung in die Nähe der Weimarer Siebzehn Choräle; in der Endfassung in die Nachbarschaft des Orgelbüchleins, dessen Niederschrift wohl 1713 in Weimar begonnen wurde²⁰. Erst- und Letztfassung liegen also vermutlich zeitlich nicht weit auseinander.

Einige Überlegungen zur Bedeutung des Variationenzyklus mögen die Untersuchung beschließen. Dietrich hat in seiner oben bereits zitierten Arbeit frühbarocke Orgelchoralvariation und weltliche Liedpartita einander gegenübergestellt. Erstere führt den c. f. in großen Notenwerten, trennt die einzelnen Zeilen durch Pausen, ermöglicht dadurch, daß Gegenstand von Imitationen der c. f. selber ist und steht in alledem der Vokalmotette nahe. Dagegen bringt die Liedpartita die Melodie unterbrechungslos und in singbarer Mensur, bietet so in der Regel nur Raum für die Durchimitation freier Motivik und trägt stärker instrumentalen Charakter. Dieser zweite Typus wird seit Buxtehude auf den Choral übertragen; er findet seine konsequente, aber formalistische Durchbildung bei Pachelbel, seine phantasievolle, aber die Form streckenweise verwischende Ausprägung bei Böhm. Bach übernimmt von Pachelbel die Konsequenz, läßt sich durch Böhms Einfallsreichtum inspirieren und vollendet in seinen Variationen so den zweiten Typus, die eigentliche Choralpartita. C.-f.-Imitationen werden streng vermieden, Gegenstand der meisterhaften Imitationskunst sind frei gebildete, ausdrucksstarke Motive; die einzelnen Sätze halten sich im Inneren genau an das durch die Melodie vorgegebene Taktschema und werden lediglich durch Schlußorgelpunkte zum Teil leicht verlängert.

Ausnahmen von dieser Regel sind die hochbedeutsamen Variationen I und X. Das Vorbild für Var. I findet Bach interessanterweise in Böhms Zyklen vom ersten, den c. f. durchimitierenden Typus. (Von Böhm werden die einzelnen Bearbeitungen in diesen Zyklen nicht Partita, sondern altertümlich Versus genannt.) In der Tat liegt in dem Wechselspiel von c.-f.-gezeugtem Ostinatovordersatz und Diskant-c.-f. ein Moment der c.-f.-Imitation. Doch tritt dieses Moment zurück hinter der dominierenden Rolle der sanglich-ausdrucksvollen Melodik beider Stimmen. Entsprechendes gilt von Var. X. In dieser Transformation also: als expressive Kantabilität, kommt hier die ältere, eher vokal orientierte Variationstradition zur jüngeren, instrumental konzipierten

17 Vgl. dazu U. Meyer, *Zur Frage nach der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen*, in: Bach-Jahrbuch 1972, S. 61-75.

18 A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Band 2, Kassel 1971, S. 613.

19 H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, in: Die Musikforschung, 1950, S. 189-203, hier S. 197.

20 E. Arfken, *Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchleins*, in: Bach-Jahrbuch 1966, S. 41-58, hier S. 49.

Partitentradition hinzu, hervorgehoben durch die Stellung von Var. I und X nach dem Thema und vor dem Schlußchoral, durch ihre Funktion als innerer Rahmen des Zyklus. Man mag fragen, ob in diesen so norddeutsch wirkenden Stücken auch Bachs Studium der italienischen Musik in Weimar seine Spuren hinterlassen hat, in der Dominanz des Melodischen wie in der Abrundung der Form.

Hervorzuheben ist schließlich nochmals die zukunftsweisende Durchformung zur Rahmen-Kombinationsordnung. Die frühere Choralpartita war eine Reihungsform ohne solche Ordnungsprinzipien. Allenfalls gewisse Gruppen- und Steigerungsordnungen sind bei Pachelbel festzustellen (dessen Bedeutung für Bachs Partitenschaffen in der Literatur nicht erwähnt, von uns an vielen Punkten aufgezeigt wird). Bach gibt der Letztfassung seines Zyklus eine Ordnung, wie sie ähnlich in vielen seiner späteren Werke wiederkehrt. *Sei gegrüßet, Jesu gütig* ist wie jene ein Mikrokosmos; er spiegelt die göttliche Ordnung der Welt wider, an welche Bach glaubte.

Ignaz Joseph Pleyel: Die Frühdrucke seiner Solokonzerte und deren Doppelfassungen

von Walter Lebermann, Bad Homburg

Um die Wende zum 19. Jahrhundert war der Musikalienmarkt mit Kompositionen Pleyels geradezu überschwemmt. Nicht selten boten mehrere Verleger ein und dieselbe Komposition Pleyels mit differierender Opuszahl oder Numerierung im Original oder als Transkription an. Diese Problematik fand in der Fachliteratur ihren Niederschlag: MGG (J. Klingenbeck) meint, genaue Angaben zum Konzertschaffen Pleyels seien überhaupt unmöglich, um schließlich doch noch – fehlerhaft und unvollständig – anzuzeigen: „*D f. V.; C f. Kl.; 2 [!] Konz. D op. 31 f. Va; 2 Konz. f. Vc.*“ Riemann 12/1961 aber nennt ganz pauschal 8 Instrumentalkonzerte. Solche lückenhafte Information ist nicht mehr tragbar, seit B. S. Brook vor 10 Jahren wenigstens zur Sinfonie und Konzertanten Sinfonie Pleyels umfangreiches Material beige-steuert hat¹.

¹ B. S. Brook, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Bd. II: *Catalogue thématique et bibliographique*, Paris 1962, S. 542 ff. – Bei der Werkgruppe *Sinfonie concertante* (S. 583 ff.) ist allerdings hinzuzusetzen bzw. zu berichtigen: zu S. C. N^o 2 die Adaptierung für Fortepiano und Viola (Offenbach, André PINr. 426 bzw. 1985 – beide Ausgaben im André-Archiv nachweisbar), zu S. C. N^o 5 die Adaptierung für Fortepiano und Violine (Paris, Pleyel PINr. 680 – in der UB Uppsala nachweisbar). Die unter S. C. N^o 3 genannten Sätze II, III, IV und V sind so zu verstehen: II *Adagio*, ♩ – *Andante*, $\frac{6}{8}$ – *Adagio*, ♩ , Tv mit zu III *Rondo Moderato*, $\frac{2}{4}$, T überleitendem Halbschluß. Zwingende Gründe sprechen dafür, daß diese Konzertante Sinfonie ursprünglich für 2 Solo-Violen gesetzt wurde (Offenbach, André PINr. 1186 – Brook kennt diesen in der UB Münster überlieferten Frühdruck nicht – und eine 2. Auflage mit der PINr. 2075). Das unter S. C. N^o 6 genannte Incipit gehört zur *Ouverture à grand orchestre* op. 43 von L. Boccherini, vgl. Y. Gérard, *Thematic, bibliographical and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini*, London 1969, S. 592. Und schließlich ist das unter S. C. N^o 8 genannte Incipit der Themenkopf vom Seitenthema zu Pleyels op. 57, zitiert auf S. 3 der *Violino primo principale*-Stimme der André-Ausgabe am Anfang der 9. Zeile. Zusätze zur Werkgruppe *Sinfonie*: N^o 8, die 1. Auflage der André-Ausgabe hat die Plattennummer 190; N^o 23 = op. 33 no. 1 der André-Ausgabe (PINr. 371); N^o 26 = op. 62 der André-Ausgabe; N^o 29 = op. 75 der André-Ausgabe (PINr. 2971).

Hier hilft nun der glückliche Umstand weiter, daß der Verlag J. André, Offenbach, seine Frühdrucke Pleyelscher Kompositionen fortlaufend mit den Opuszahlen 1-75 ausgestattet hat – nur die Zahlen 53 und 54 scheinen unbesetzt zu sein! – womit er sich rühmlich von Verlagshäusern in Paris oder Wien unterscheidet und womit eine Basis für weitere Untersuchungen geschaffen wurde. Aus der Überprüfung besonders der Andréschen Frühdrucke resultiert die Notwendigkeit einer Reduktion der in MGG und bei Riemann genannten Anzahl Pleyelscher Solokonzerte. Folgende Originalfassungen sind nachzuweisen²:

1

Violinkonzert op. 17, D-dur

Offenbach, André
Plattensnummer 233

I Allegro spiritoso	C	T
II Largo	2	Tv
III Rondo Allegro	6	T
	8	

Besetzung: Solo-Violine, 2 Violinen, Viola, Violoncello / Kontrabaß, 2 Oboen, 2 Hörner

Datierung: 1787 oder 1788³

Titel: *CONCERTO I^r / pour le / Violon, / avec accompagnement de / deux Violons, deux Hautbois, deux Cors, Viola / et Basse, / composé par / M^r IGNACE PLEYEL / Oeuvre 17^{me} / N= 233. Prix f 1.45 x / A Offenbach sur le Mein, chez Jean André, / et aux adresses ordinaires.* Das Konzert wurde im Breitkopf-Katalog 1785/87 als Kopie angeboten mit der erweiterten Besetzung: 2 Clarini, 2 Tromboni und Timpani.

Wir kennen eine 2. und 3. Auflage mit den Plattennummern 1376 und 2012.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 248)⁴; Paris, Boyer et LeMenu; Berlin, J. J. Hummel u. a.

1 a

Adaptierung für Fortepiano
von J. AndréOffenbach, André
Plattensnummer 258

Datierung: 1788

Titel: *Premier / CONCERTO / de Monsieur Pleyel, / arrangé pour le / Clavecin, ou Piano-Forté, / avec accompagnement de / deux Violons, deux Hautbois, / deux Cors / Alto et Basse, / par / Jean André. / A. Offenbach sur le Mein, chez Jean André, / et aux adresses ordinaires / N= 258 f 2:30 x*

Die Bläserstimmen tragen die Plattennummern 258 und 233. Wir kennen eine 2. Auflage mit der Plattensnummer 1377.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 275); Paris, Imbault u. a.

2

Violoncellokonzert op. 26, C-dur

Offenbach, André
Plattensnummer 286

² Für die Bereitstellung der Archiv-Exemplare ist der Verf. dem Verlagshaus J. André, Offenbach, zu Dank verpflichtet.

³ Datierung durchweg nach O. E. Deutsch, *Musikverlags-Nummern*, Berlin ²/1961, S. 6.

I Allegro vivace	C	T
II Adagio	$\frac{3}{4}$	S
III Rondo Allegro	$\frac{2}{4}$	T

Besetzung: Solo-Violoncello, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello / Kontrabaß; 2 Oboen und 2 Hörner ad libitum.

Datierung: 1789

Titel: *CONCERTO II / à / Violoncelle principale / avec accompagnement / de 2 Violons, 2 Alto, Basse / 2 Hautbois & Cors ad libit. / composé par / M^R I. PLEYEL. / Oeuvre 26^{me} / N^o 286*
Prix f 2 $\frac{1}{4}$ / A Offenbach sur le Mein, chez J. André, / et aux adresses ordinaires.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PlNr. 252); Paris, Imbault u. a.

2 a

Adaptierung für Viola⁵

Amsterdam, J. Schmitt
ohne Plattennummer

Datierung: 1790 oder 1791

Titel: *CONCERTO / Pour / L'ALTO VIOLA PRINCIPALE / avec l'Accompagnement des
Plusieurs / INSTRUMENTS, / Composé / par / JGNACE PLEYEL. / N= II. / à AMSTERDAM
Chéz J. SCHMITT / au Magazin de Musique dans le Warmoes-Straat / Prix f 2-30.*

Keine weiteren Ausgaben.

Zur Transkriptionstechnik: ein Teil des Soloparts wurde – entsprechend der höher eingestimmten Viola – in die obere Oktavlage transponiert. Folgende Teile aber gehen unisono mit dem Solo-Violoncello: im 1. Satz Takt 133-158, 203-220, 271-304; im 2. Satz Takt 55-68 und im 3. Satz Takt 65-93, 148-186. Neue Version des Soloparts 268-272, 292-296, wo mit Terzenläufen weiträumige Dreiklangsbrechungen des Violoncellos (bis c''!) kompensiert werden.

2 b

Adaptierung für Fortepiano
vermutlich von J. André

Offenbach, André
Plattennummer 874

Datierung: 1795

Titel der 2. Auflage: *CONCERTO / pour le / Piano-Forté, / avec accompagnement de / deux
Violons, 2 Altos, Basse, 2 Hautbois & 2 Cors, / PAR / J. PLEYEL. / Oeuvre 26. / N^o 3391. 2^{de}
édition Prix f. 3.- / A Offenbach S/M, chez Jean André.*

Die 1. Auflage habe ich nicht gesehen.

4 Plattennummern des Verlagshauses Artaria durchweg nach A. Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien 1952.

5 Der Frühdruck ist in der Stifts- und Landesbibliothek Skara (Schweden) und in der UB Tübingen überliefert.

6 Zur Priorität der Violoncello-Fassung noch eine Bemerkung: die Bearbeitung eines Violoncellokonzerts des 18. Jahrhunderts für Viola setzt eine beträchtliche Einengung des Tonumfangs in der Viola-Fassung voraus. Die Ursache liegt darin, daß Rolla und die Brüder Stamitz mit ihrem über die 3. Lage hinausreichenden, fast ausschließlich auf die A-Saite beschränkten Violaspiel den Anregern eines neuen Violoncellospiels, Boccherini und den Brüdern Duport, mit dem Gebrauch des Daumenaufsatzes auf der G-, D- und A-Saite in der 7. Lage und höher nichts Vergleichbares zur Seite stellen konnten – ein Manko, das nicht so sehr dem Instrumentalsolisten als dem Instrumentenbau anzulasten ist. Verf. ist jedenfalls – auch aus eigener Spielerfahrung – von einem engen Zusammenhang der spieltechnischen Leistung eines Hindemith oder Primrose und der kunsthandwerklichen Vorleistung des Geigenbauers des 20. Jahrhunderts überzeugt.

3

Violoncellokonzert op. 31, D-dür

Offenbach, André
Plattensnummer 351

I Allegro	C	T
II Adagio poco andante	$\frac{3}{4}$	S
III Rondo Allegro	$\frac{2}{4}$	T

Besetzung: Solo-Violoncello, 2 Violinen, Viola, Violoncello / Kontrabaß; 2 Oboen und 2 Hörner ad libitum.

Datierung: 1790 oder 1791

Titel: *CONCERTO / pour le / VIOLONCELLE, avec l'accompagnement / de deux Violons, / Alto et Basse, / 2 Cors et Hautbois / ad libitum. / Composé par M^r Pleyel / Oeuvre 31^{me} / A Offenbach sur le Mein, chez J. André, / et aux adresses ordinaires. / N^o 351. Prix f 2-*

Nur die Solostimme hat die Plattensnummer 351, die Orchesterstimmen tragen die Plattensnummern 351 und 350.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 319); Paris, Imbault; Berlin, J. J. Hummel; Mainz, Schott u. a.

3 a

Adaptierung für Viola

Offenbach, André
Plattensnummer 350

Datierung: 1790 oder 1791

Titel: *CONCERTO / à / Viola principale, / avec l'accompagnement / de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, Viola et Basse, / composé par / M^r PLEYEL. / Oeuvre 31^{me} / A Offenbach sur le Mein chez J. André, / et aux adresses ordinaires. / N^o 350. Prix f 2-*

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 376); Paris, Imbault; Berlin, J. J. Hummel; Mainz, Schott u. a.

Auch hier wurde ein Teil des Soloparts in die obere Oktavlage transponiert; die folgenden Teile aber gehen unisono mit dem Solo-Violoncello: im 1. Satz Takt 57 2. Takthälfte – 60 1. Takthälfte, 67-68, 116-126, 164-165, 169-180, 206-216, 231 2. Takthälfte – 234 1. Takthälfte, 254-265, 273-279, 284-286; im 2. Satz Takt 29-32, 44-49, 69-72, 97-98, 129-132, 141-144, 146-150, 155 und im 3. Satz 33-52, 112-116, 128-132, 207-210, 256-264, 281-289, 341-344⁶.

4

Violoncellokonzert op. 60, C-dür

Offenbach, André
Plattensnummer 1240

I Allegro	C	T
II Adagio	$\frac{3}{4}$	S
III Rondo Allegro molto	$\frac{6}{8}$	T

Besetzung: Solo-Violoncello, 2 Violinen, Viola, Violoncello / Kontrabaß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken.

Datierung: 1799

Titel: *Concerto / pour le / Violoncelle / avec Accompagnement / de grand Orchestre, / Composé par / J. PLEYEL. / Oeuvre 60^{me}. / Offenbach ^{s/m}/ chez J. André. / N^o 1240 Prix f 2¹/₂*

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 816); Paris, Pleyel.

4 a

Adaptierung für Flöte

Offenbach, André

Plattenummer 1266

Datierung: 1799

Titel: *Concerto / pour / Flûte, / avec Accompagnem^t de grand Orchestre / composé par / J. PLEYEL / Oeuvre 60^{me}. / N^o 1266 Prix f 2¹/₂ / Offenbach ^{s/m} chès J. André.*

Nur die Solostimme hat die Plattenummer 1266, die Orchesterstimmen tragen die Plattenummer 1240.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 814); Paris, Pleyel; Berlin, J. J. Hummel u. a.

4 b

Adaptierung für Klarinette

Offenbach, André

Plattenummer 1241

Datierung: 1799

Titel: *CONCERTO / pour / Clarinette, / avec Accompagnem^t de grand Orchestre / Composé par / J. PLEYEL. / Oeuvre 60^{me} / N^o 1241 Prix f 2¹/₂ / Offenbach ^{s/m}, / chez Jean André.*

Nur die Solostimme hat die Plattenummer 1241, die Orchesterstimmen tragen die Plattenummer 1240.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 815); Paris, Pleyel⁷; Berlin, J. J. Hummel; München, Falter.

(5)

Als Kuriosum sei hier noch die Adaptierung des Streichquartetts op. 9 no. 1 von Pleyel nachgetragen. Es diene als Vorlage zu dem

Violinkonzert in C-dur

Offenbach, André

Plattenummer 749



Datierung: 1794

Titel: *CONCERTO / pour le Violon, / tiré d'un Quatuor de / M^R PLEYEL, / et dédié à / Monsieur le Baron de Bülow, / Drosard et Chambellan de S.A.S. Mgr. / le Duc regnant de Bruns-*

⁷ Schon im 1. Jahrgang der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* – in der Ausgabe vom 20. Februar 1799, S. 328 – monierte der Rezensent der unter 4, 4a und 4b genannten Konzerte die Geschäftspraktiken des Verleger-Komponisten: „Daß es Herrn Pleyel hauptsächlich darum zu thun sey, seine Compositionen recht gemeinnützig zu machen, bedarf im gegenwärtigen Falle keines weitern Beweises, denn No. 1 [Concerto pour Flûte principale . . . Op. 1. pour Flûte], 2 [Concerto pour Clarinette principale . . . Op. 1. pour Clarinette] und 3 [Concerto pour Violoncelle principale . . . Op. 4. pour Violoncelle, sämtlich aus dem Verlag Pleyel, Paris] sind, wengleich für drey verschiedene Instrumente, doch nur ein und dasselbe Concert“.

wick, &c. &c. / PAR MASSONEAU / Oeuvre 6^{me} / A Offenbach sur le Mein chez J. André. / N^o 749 Prix f. 1.45 xr

Die Opuszahl 6 bezieht sich auf das Werkschaffen Massoneaus.

Keine weiteren Auflagen.

Weitere Ausgaben: Wien, Artaria (PINr. 532); Paris, Sieber⁸.

Zur Entstehungsgeschichte von Mendelssohns Lied ohne Worte op. 62,3

von Hans Eppstein, Stocksund

Unter den Mendelssohnhandschriften der Sammlungen von Stiftelsen Musikkulturens Främjande in Stockholm befindet sich ein am 19. Januar 1843 in Leipzig niedergeschriebenes Klavierstück, ein „Lied“ (ohne Worte), das eine – zweifellos frühere – Variante zu op. 62,3, dem bekannten sogenannten Trauermarsch¹, darstellt. Das Autograph (vgl. die Tafel) ist, wie die zahlreichen Verbesserungen ausweisen, eine Konzeptniederschrift. Was ihm indessen ein spezielles Interesse verleiht, ist sein Verhältnis zu der noch im gleichen Jahre geschaffenen² und im Frühjahr 1844 veröffentlichten³ Endfassung⁴.

In der gedruckten Fassung darf das Stück als eines der bedeutendsten unter Mendelssohns Liedern ohne Worte bezeichnet werden. Es hebt sich aus der Menge der übrigen nicht nur durch seinen speziellen Ausdruckscharakter heraus, sondern auch durch die durchdachte Strenge seines Aufbaus, der nicht weniger als die an der Oberfläche liegenden spezifischen Marcia funebre-Elemente zu seinem wuchtigen Ernst beiträgt. Es sei hier in aller Kürze darauf hingewiesen, wie der Mittelteil (Takt 20 ff.) durch das Triolenmotiv und die in Achteln fallende Melodielinie mit dem

8 Der Frühdruck des Verlagshauses Sieber ist in der Bibliothèque Municipale Bordeaux überliefert.

1 Die Benennung „Trauermarsch“ ist nicht original, bei der stark ausgeprägten Eigenart des Stückes aber einigermaßen selbstverständlich. Die Eindeutigkeit des musikalischen Charakters von op. 62, 3 (wie auch seine künstlerische Bedeutung) wird auch dadurch bestätigt, daß das Stück, von Moscheles für Bläser instrumentiert, bei Mendelssohns Begräbnis als Trauermarsch gespielt wurde (vgl. E. Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy* . . ., Leipzig 1869, S. 288). Der Komponist mag diese Bezeichnung vielleicht nicht selbst gebraucht, aber gehört und gebilligt haben: „The titles *Hunting Song, Spinning Song, Funeral March, and Spring Song seem to have originated in the composer's circle*“ (Louise H. und Hans Tischler, *Mendelssohn's Songs Without Words*, MQ 1947, S. 9). Man vergleiche hierzu auch Mendelssohns bekannten Brief vom 15. Oktober 1842 an Marc André Souchay, der ihn gefragt hatte, „was einige seiner Lieder ohne Worte bedeuteten“: „Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes . . .“.

2 Vgl. das Werkverzeichnis von Julius Rietz im Anhang der *Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys* (1833-1847), hrsg. von P. und K. Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863.

3 Vgl. Mendelssohns Brief vom 12. Februar 1844 an den Verleger N. Simrock; siehe Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe I*, hrsg. von R. Elvers, Berlin 1968.

4 Für die freundliche Erlaubnis, das „Lied“ hier im Faksimile zu veröffentlichen, sei dem Kustos des obengenannten Instituts, Herrn Gunnar Holst, wärmstens gedankt. – Die beiden Fassungen von op. 62, 3 werden im Folgenden als L und T bezeichnet.

Hauptteil integriert ist, wie er zunächst als Nachsatz zum Hauptteil erscheint, bald aber über diese Funktion hinauswächst, wie der Trommel- und Fanfarenrhythmus der Rahmenteile melodisiert und in das Thema hereingenommen wird und im Mittelteil zentrale Bedeutung erhält, wie die Introduction, harmonisch umgebildet, in eigentümlicher Weise Mittelteil und Reprise des Hauptteils miteinander verbindet, und schließlich, wie der Epilog schon in dieser Reprise vorbereitet wird. Mit solchen Mitteln schweißt Mendelssohn die Formelemente des Satzes zu einer gewichtigen Einheit zusammen, ohne seinen Verlauf einförmig oder unklar zu machen; der dynamische Entwicklungsbogen des Stückes, der – ohne pedantische Überdeutlichkeit – das Herannahen und Abziehen des Trauerzugs zu klangsinnlichem Ausdruck bringt, bleibt so keine äußerlich effektbetonte Zutat, sondern steht im Einklang mit seiner strukturellen Eigenart. Der Rahmen des gepflegten, Spieler und Hörer durch bewußte Beschränkung auf „mittlere“ Gefühlsregionen nur begrenzt engagierenden Salonstücks scheint hier mit Entschiedenheit überschritten, und dies keineswegs nur rein äußerlich, durch die Wahl eines „interessanten“ Sujets.

Man könnte nun geneigt sein, Struktur und Charakter des immerhin ziemlich kurzen Stückes (48 Takte) einer bestimmten Urkonzeption und ihrer unmittelbaren Verwirklichung zuzuordnen, wird aber durch die Existenz des „Lieds“ eines anderen belehrt. Hier zeigt sich nämlich, daß Mendelssohn diesen spezifischen Charakter durchaus nicht von Anfang an geplant hatte. Der Formplan war in seinen Grundzügen von Anbeginn an weitgehend der gleiche: eingerahmt durch gemeinsamen viertaktigen Pro- und Epilog ein achttaktiger Hauptteil mit Wiederholung, achttaktiger Mittelteil sowie Reprise des Hauptteils ohne Wiederholung, in T jedoch erweitert durch zweimalige Wiederholung der beiden Schlußakte; ein weiterer Unterschied ist, daß der Einschub des (veränderten) Introductionsteils am Ende des Mittelteils erst in T hinzutritt. Inhaltlich bestehen dagegen erhebliche Verschiedenheiten. Von allem anderen abgesehen „fehlen“ in L die in T so wesentlichen Trauermarschelemente, so die Trommelwirbel und Fanfaren der – in T gänzlich neu erfundenen – Eckteile und das Klangbild der herannahenden und sich wieder entfernenden Prozession.

Die wichtigste substantielle Gemeinsamkeit zwischen beiden Werkfassungen liegt im Hauptsatz. Dieser war, von Kleinigkeiten abgesehen, in L schon der gleiche wie in T, und damit war die chorische Grundstruktur festgelegt, die zusammen mit dem schreitenden, durch Punktierungen und Triolen instrumental betonten Rhythmus die Illusion eines Bläserensembles erzeugt; das „Lied“ war also rein instrumental stilisiert. Auch der elegische Stimmungscharakter war von Anbeginn an vorhanden. In L beherrschte er aber, im Gegensatz zu T, mit einer gewissen Monotonie das Ganze.

Mendelssohn mochte, als er das „Lied“ wieder vornahm, um es in op. 62 einzugliedern, mit seinem Entwurf dieser Monotonie wegen, aber auch aus anderen Gründen unzufrieden sein. Er entdeckte nun das Mißliche darin, daß die einförmig um die Quint der Tonart kreisende Introduction zudem zweimal die charakteristische Triolenwendung des zweiten Thematakts vorwegnimmt, und er schrieb einen völlig neuen Einleitungsteil, wobei möglicherweise die Schärfung der Triolen der Ausgangspunkt für die Umstilisierung zum Trauermarsch wurde. Die Aufmerksamkeit, die er der Triolenidee widmete, kam aber auch dem Thema selbst zugute: er wendete die Bewegungsrichtung der Triolen, wodurch die Melodik an Einheitlichkeit gewann, unterstrich sie artikulatorisch und klanglich und gab ihnen außerdem durch rhythmische Vereinfachung des vorangehenden Taktes größere Bedeutsamkeit.

Ebenso sah er nun die Schwächen des Mittelteils und gestaltete diesen ebenfalls grundlegend um. Der Mittelteil bestand schon in L, wie später in T, aus 8+4 Takten, war aber trotz Baßoktavierung und zweimaligem crescendo noch gänzlich ohne die gewaltige Steigerungsanlage, die in T den ganzen Abschnitt auf die con forza-Wiederkehr des Hauptsatzes als Kern des ganzen Stückes hinzielen läßt. Während in dieser späteren Fassung der Mittelteil außer in den fallenden Achtelgängen ganz auf der Dominante und ihrer harmonischen Spannkraft ruht, ist er in L harmonisch selbständig und gibt sich als eigenständiger Mittelsatz in der Paralleltonart. Seine ersten acht Takte sind thematisch gerundet, aber in diesem „neuen“ Thema ereignet sich außer einer gewissen Milderung der Grundstimmung durch den Übergang nach Dur nichts wesentlich Neues. Die folgenden vier Takte stehen ganz auf der Dominante der Paralleltonart und wirken trotz eigener Melodik als wenig selbständiges Zwischenstück, nach welchem der Hörer schon der Harmonik wegen eine Wiederkehr des vorangehenden Themas oder doch seines Nachsatzes erwartet.

Statt dessen folgt jedoch ohne jede Vermittlung die Reprise des Hauptsatzes. Der ganze Mittelteil hält sich in L in einem ziemlich ziel- und spannungsarmen Schwebezustand, was seinerseits ungünstig auf den Satz in seiner Gesamtheit zurückwirkt: er ist trotz äußerlicher Abwechslung ereignisarm; die große Geste seines Themas weckt Erwartungen, die nicht erfüllt werden.

Indem Mendelssohn diesen ganzen wenig geglückten Mittelteil durch einen Abschnitt von hochgespanntem Übergangs- und Vorbereitungscharakter ersetzte, machte er den formmäßig zentralen Hauptsatz auch zum zentralen Charakterträger des ganzen Satzes; er verwirklichte dessen immanente Möglichkeit, als Kern eines Trauermarsches zu fungieren, indem er ihn in eine völlig neue Umgebung stellte. Und damit hatte er ein Stück elegischer Stimmungsmusik ohne klares Formprofil und ohne stärkeres individuelles Gepräge in einen Satz von hoher Konzentration und intensiver Ausdruckskraft verwandelt, der sich würdig seinen bedeutenderen künstlerischen Leistungen anreihet.

Die Fassung L ist in der Zeit entstanden, als sich Mendelssohn vor allem der Gründung des Leipziger Konservatoriums widmete. Der ernste Grundcharakter des Stücks schon in der Frühfassung mag mit Mendelssohns beherrschender Stimmung zur Zeit der Niederschrift zusammenhängen: seine Mutter war einen Monat zuvor gestorben. Zwei Tage vor der Niederschrift von L schreibt er im Hinblick auf die unmittelbar hinter ihm liegende Zeit an Klingemann: „*Zu neuem Komponieren war mirs viel zu zerstört und zu wund*“.

Zu Mendelssohns Schaffen liegen nur „*relativ wenige Skizzen*“ vor, die zudem „*vorwiegend auf die grossbesetzten Chor- und Orchesterwerke entfallen, nur mehr ausnahmsweise aber auf kleiner besetzte Werke und eben auch die Kammermusik*“⁵. Besonders schlecht ist es hierbei um die Klaviermusik bestellt, vielleicht weil zum mindesten kürzere Klavierstücke in einem Zuge und in fertigem Satz niedergeschrieben werden konnten. Umso wertvoller als Beitrag zur Erkenntnis von Mendelssohns Schaffensweise (für die es gilt, die „*landläufige Vorstellung vom Liebling der Götter, dem das Seine mühelos in den Schoß gefallen sei*“⁶ nachdrücklich beiseite zu legen) ist darum ein Fund wie der beschriebene, auch wenn er keine Skizze, sondern eine fertig ausgearbeitete Erstfassung darstellt. Er bildet eine interessante Ergänzung zu Krummachers Beobachtungen, besonders seiner Konstatierung einer „*wachsenden Reflektiertheit des Komponierens, die allein schon die Auffassung von Mendelssohn als dem Musiker ohne Probleme fraglich machen könnte*“.

Zum Schluß noch ein paar Worte zu der Rückseite des Blatts, die auf der Tafel ebenfalls wiedergegeben ist. Sie enthält auf 2 1/2 Systemen den Anfang eines weiteren „*Lieds*“ (in D-dur) sowie darunter den ersten Takt des als Lied ohne Worte op. 67,1 veröffentlichten Satzes, mit kleinen Abweichungen von der gedruckten Fassung und trotz der Sorgfalt der Schriftzüge offensichtlich nur als momentane Gedächtnisstütze gedacht, denn weder eine Überschrift oder Tempobezeichnung noch Tonart (Es-dur), Takt oder Pausen sind angegeben. Bei der Niederschrift des D-dur-Satzes hatte Mendelssohn offensichtlich eine in großen Linien verlaufende (vgl. das einstimmige Zwischenspiel), leidenschaftlich erregte Komposition im Sinn. Der Satz ist ungewöhnlich dissonanzreich, und besonders auffallend ist das weite harmonische Ausgreifen der Einleitungstakte mit unvorbereitetem Einsatz auf der (vorhaltgeschärften) Wechseldominante mit kleiner None. Das Stück ist indessen unvollendet geblieben oder jedenfalls nicht zur Veröffentlichung gekommen. Fand Mendelssohn vielleicht, daß er hier, in einem satztechnisch „normalen“ Lied ohne Worte mit Solomelodie über klavieristisch figurierter Begleitung, sich auch harmonisch innerhalb der von ihm selbst geschaffenen Konventionen halten müsse?

5 Fr. Krummacher, *Über Autographe Mendelssohns und seine Kompositionsweise*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, S. 482-485. – In diesem Zusammenhang möchte ich auch Herrn Dr. K.-H. Köhler, dem Leiter der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, für seine freundlichen Auskünfte bestens danken.

6 Math. Thomas, *Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys* (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 4, 1972), S. VII.

Handwritten musical score for F. Mendelssohn's Lied op. 62, No. 3. The score consists of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings such as 'Cresc.', 'dim.', and 'mf' are present throughout the piece. The score concludes with a large, decorative flourish on the final staff.

F. Mendelssohn, Lied op. 62,3, Autograph.

Lipzig d. 19 Januar 1843.

f. 9 -

And.

F. Mendelssohn, Entwurf zu einem *Lied* und Anfang von *Lied* op. 67,1

Zur Geschichte der Harfe im frühen Mittelalter von Dagmar Groeneveld, Frankfurt a. M.

Seit Beginn dieses Jahrhunderts wird immer wieder die Frage nach der Herkunft der irisch-schottischen Harfe aufgeworfen. Die ersten erhaltenen Denkmäler zeigen voll entwickelte Harfentypen, für die keine Vorläufer bekannt sind. Alle Thesen zur Erklärung dieses Phänomens krankten an dem Fehlen von eindeutigem und genügend umfangreichem Beweismaterial. So gab es z. B. Streitigkeiten aufgrund von mangelhaften Fotografien, etwa des Ullard-Kreuzes¹. Mit Hilfe von bislang unbekanntem Abbildungen von Harfen auf Steinkreuzen soll eine neue, besser fundierte Stellungnahme versucht werden. Quellen und Datierungen befinden sich am Ende des Artikels.

¹ F. Galpin, *The Origin of Clarsech or Irish Harp*, in: Kongreßbericht der IMG IV (London, 1911), 317-324.

Unsere Funde aus dem 8. bis 10. Jahrhundert zeigen drei Instrumententypen:

Leiern, mit denen wir uns hier nicht beschäftigen wollen.

Dreiecksharfen mit Vorderholz. Sie haben 7-9 Saiten und sind ca. 100-150 cm hoch.

Vierecksharfen mit ca. 6 Saiten, die etwa 100 cm hoch sind.

Alle Darstellungen sind offensichtlich praktischen Instrumenten nachgebildet und sind nicht – wie sonst so oft – spekulativer Natur. Allesamt sind dermaßen verwittert, daß man Einzelheiten nicht erkennen kann. Es ist auch nicht zu entscheiden, ob Harfen oder Harfenzithern vorliegen, d. h. ob ein Resonanzboden parallel zur Saitenebene existiert oder nicht. Letztere sind im französischen und spanischen Raum in späteren Jahrhunderten sehr häufig, während sie in unserem Bereich sonst nicht vorkommen. Die Ausgrabungen von Sutton Hoo², bei denen Reste einer Rahmenharfe aus dem 7. Jahrhundert gefunden wurden, die mit den Abbildungen auf Steinkreuzen übereinstimmen, machen es jedoch wahrscheinlich, daß es sich um echte Harfen handelt.

Die Instrumententypen, die gleichzeitig auf dem Kontinent vorkommen, decken sich nicht mit denen des Nordens³. Wir finden zahlreiche rotas, Harfenzithern und – etwa gleichschenkelige – Dreiecksharfen. Dazu kommen viereckige Psalteriums, deren Übereinstimmung mit wirklichen Instrumenten in Frage gezogen werden muß. Eine gegenseitige Beeinflussung der irisch-schottischen und der kontinentalen Harfe kann nicht ausgeschlossen werden – umfangreiche Handels- und Kulturbeziehungen sind bekannt –, aber es scheint, daß kein Volk das Instrument eines anderen übernommen hat. Es ist wahrscheinlich, daß beide unabhängig voneinander Formen entwickelten, wie auch die Vielzahl und Verschiedenartigkeit der Typen bei beiden vermuten lassen.

Sachs⁴ glaubte, daß die Bodenständigkeit der nordeuropäischen Harfe nicht ohne weiteres behauptet werden kann. Das Bindeglied zu der altvorderasiatischen und der mittelalterlichen nördlichen Harfe könnte nach ihm die Harfe der Ostjaken⁵ gewesen sein. Die Gemeinsamkeiten, die er anführt, sind nicht überzeugend. Der schwanenmäßig geschwungene Saitenträger ist bei den nördlichen Instrumenten nicht zu finden; außerdem ist es fraglich, ob die ostjakische Harfe schon in so früher Zeit ein Vorderholz hatte. Sachs' Hypothese⁶, daß die Vierecksharfe durch Abschneiden der Spitze der Dreiecksharfe entstanden sei, entbehrt jeder Überzeugungskraft. Das Ergebnis einer solchen Neukonstruktion müßte ein Trapez sein; in der Tat sind die viereckigen Instrumente aber alle abgerundete Rechtecke. Außerdem ist eine derartige Änderung der Bauweise technisch und musikalisch nicht erklärbar.

Bessaraboff⁷ versuchte, Sachs' Theorie des Einfallsweges über Skandinavien dadurch zu bestätigen, daß an der Ostküste Schottlands die Dreiecksharfe bereits im 9. bis 11. Jahrhundert auftaucht, an der Westküste erst im 13./14. Jahrhundert. Dies ist durch unser Material widerlegt. Schon 1907 wehrte sich auch Jonsson⁸ gegen diese Auffassung und wies nach, daß in der Literatur des skandinavischen Bereichs die Harfe fast überhaupt nicht erwähnt ist.

Verschiedentlich wurde eine Beeinflussung durch die Antike in Betracht gezogen. Die Kelten drangen auf ihren Wanderungen bis Griechenland vor und konnten dort wohl die dreieckige Rahmenharfe kennengelernt haben. Auch zwischen Irland und Westgallien war ein reger Handelsverkehr⁹. Leider fehlen aus der Zeit vor 800 aus diesem Bereich alle Dokumente, so daß es schwer ist, eindeutige Schlüsse zu ziehen. Es handelt sich jedoch bei den antiken Instrumenten um Typen, die völlig von den nordischen verschieden sind.

Wir können daher mit einiger Sicherheit die Übernahme eines oder mehrerer Instrumente der Antike – direkt oder via Ostjaken – für unwahrscheinlich erklären. Am gesichertsten scheint die These einer eigenständigen Entwicklung der Harfe im irisch-schottischen Raum zu sein.

2 Robert Bruce-Mitford, *The Sutton Hoo Ship-Burial*, in: *The Proceedings of the Royal Institution of Great Britain* 156 (1950). H. Steger, *David Rex et Propheta*, Nürnberg 1961.

3 H. Steger, op. cit.

4 C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig² 1930, S. 163 ff. und 236 ff.

5 Abb. bei H. Hickmann, Art. *Harfe* in *MGG* V.

6 C. Sachs, op. cit., S. 238.

7 N. Bessaraboff, *Ancient European Musical Instruments*, Cambridge/Mass. 1941, S. 125.

8 F. Jonsson, *Das Harfenspiel des Nordens in der alten Zeit*, in: *SIMG* IX (1907/08), 530 ff.

9 H. Zimmer, *Über directe Handelsverbindungen Westgalliens . . .*, Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1909.

Die folgende Bibliographie führt alle Abbildungen aus dem irisch-schottischen Bereich auf, deren wir habhaft werden konnten. In der Tabelle sind die Titel nur abgekürzt gegeben. Die Datierungen stammen von Herrn A. Lucas (AL), Direktor des Nationalen Museums von Irland, und vom Verwahrer (NN) des National Museum of Antiquities of Scotland (Name unleserlich). Beiden sei an dieser Stelle für ihre bereitwillige Hilfe herzlich gedankt.

Romilly Allen, *The early Christian Monuments of Scotland*, Edinburgh 1903.

Robert Armstrong, *Musical Instruments*, 2 Bände, Edinburgh 1904/08.

Henry Farmer, *A History of Music in Scotland*, London 1947.

Francis Galpin, *Old English Instruments of Music*, London 41965.

Elsa Glas, *Zur Geschichte der Harfe und des Harfenspiels*, NMZ 22 (1901), 260 ff.

Richard Hayward, *The Story of the Irish Harp*, Belfast 1954.

Françoise Henry, *L'Art Irlandais*, 3 Bände, 1963/1964.

Hortense Panum, *Harfe und Lyra im alten Nord-Europa*, in: SIMG VII (1905/06), 1-40.

Hortense Panum, *The Stringed Instruments of the Middle Ages. Their Evolution and Development*, London 1939.

Arthur Porter, *The Crosses and Culture of Ireland*, New Haven 1931.

Helen Roe, *The „David Cycle“ in Early Irish Art*, in: Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland 79 (1949), 39-59.

Margaret Stokes, *The High Crosses of Castledermot and Durrow*, Dublin 1898.

Ort	Zeit	Abb. in	Typus
Kinnity	8. Jh. AL	Roe 1/6	Viereck
Carndonagh	8. Jh. AL	Roe 12/50 Porter 275	Viereck
Nigg	fr. 9. Jh. NN	Armstrong, 154 Panum, Str. Instr. 94 Allen, 81, 72a	Dreieck
Kells South	Mitte 9. Jh. NN	Roe, 12/47	Viereck
Kells West	Mitte 9. Jh. NN	Roe, 12/44	Viereck
Graiguenamanagh	9. Jh. AL	Roe 12/49 Porter, 143B	Viereck
Ullard	9. Jh. AL	Galpin 2 Panum, Str. Instr. 111, 108 Panum, SIMG, 31 Hayward, 8 Glas, 271	Viereck
Castledermot North	9. Jh. AL	Roe 12/45 Galpin 1 Hayward 8	Viereck
Castledermot South	9. Jh. AL	Henry II, 66 Porter, 144 Stokes o. S. Roe 12/46	Viereck
Dupplin	sp. 9. Jh. NN	Allen 334B Armstrong, Mus. Instr. 154	Dreieck
Aldbar	9./10. Jh. NN	Roe 3/19 Allen 259B Armstrong 154	Dreieck
Monifieth	10. Jh. NN	Armstrong, 154 Farmer 11 Allen 275A	Dreieck
Monasterboice	10. Jh. AL	Henry II, 106 Roe 11/38 Panum, Str. Instr. 95	Dreieck

Clonmacnoise	10. Jh. AL	Roe 12/43 Henry II, 91	Leier
Durrow	10. Jh. AL	Henry II, 98 Stokes, o. S. Roe 11/39 Panum, Str. Instr. 112	Leier
Ardchattan	10./11. Jh. NN	Roe 11/37 Allan, 393	Dreieck
Masham	keine Datierung	Porter 145	

Das Dreiklappen-Chalumeau im Bayerischen Nationalmuseum in München

von Kurt Birsak, Salzburg

Bei einer genaueren Überprüfung der Klarinetteninstrumente der Instrumentensammlung des Bayer. Nat. Mus. in München, stellte sich heraus, daß die Nr. 19 im Verzeichnis von K. A. Bierdimpfl: „*Piccolo-Klarinette mit 3 Klappen, 40 cm, f'*“ in Wahrheit ein Chalumeau ist. Diese Tatsache ist deshalb von Interesse, weil damit die Frage einer technischen Weiterentwicklung des Chalumeau nach dem Vorbild der Klarinette gestellt wird. Der erste Schritt zur Vervollkommnung der Applikatur war um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Erfindung der langstieligen Klappe für den Daumen der unten liegenden Hand. Diesen Entwicklungsstand der Klarinette hat der unbekannte Erbauer des kleinen Münchner Chalumeau kopiert ohne sonst die bestimmenden musikalischen Merkmale des Instrumentes zu verändern. Während alle bisher bekannten Museumsexemplare von Chalumeaux auf eine Entstehungszeit zu Anfang des 18. Jahrhunderts hinweisen und mit den von Heinz Becker zusammengestellten Partiturzeugnissen zeitlich übereinstimmen¹, haben wir hier ein Instrument vor uns, das zu den Gluck'schen Opern (*Orfeo* 1762, *Alceste* 1767) paßt.

Die Erfindung der dritten Klappe an der Klarinette läßt sich bisher nicht genau fixieren. Mehrere Hinweise sprechen jedoch für die Zeit zwischen 1750 und 1760: Majer 1732 und Eisel 1738 erwähnen nur die zweiklappige Art. Die Klarinettenkonzerte von J. M. Molter „*dürften . . . aus den letzten Jahren des fünften Jahrzehnts stammen*“² und sind offensichtlich noch für die Zweiklappen-Klarinette konzipiert. Hingegen können die um 1760 erfundenen Bassetthörner bereits die langstielige Klappe voraussetzen. Vom Berchtesgadener Instrumentenbauer G. Walch sind im Salzburger Museum Carolino Augusteum zwei *d*¹Klarinetten, die eine mit zwei, die andere mit drei Klappen erhalten, ein Beispiel für die unmittelbare Abfolge dieser Entwicklung. Noch vor 1760 werden Liebesklarinetten mit drei Klappen gebaut, allgemein in tieferen Stimm-lagen (*f-b*). Die tieferen Klarinetten treten nach musealen Belegen überhaupt erst nach Erfindung der dritten Klappe auf. Die Tatsache nun, daß das kleine Münchner Chalumeau mit drei Klappen und dem „Liebesfuß“ die Form dieser Liebesklarinetten übernimmt, erlaubt seine zeitliche Einstufung zwischen 1750 und 1760.

¹ Siehe das Verzeichnis bei H. Becker, *Das Chalumeau im 18. Jahrhundert*, in: *Speculum musicae artis*. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag, München 1970, S. 40-46.

² H. Becker, *Das Erbe Deutscher Musik*, Bd. 41, S. IX, Wiesbaden 1957.

Vor einer Beschreibung dieses Instrumentes seien einige Punkte zu unserer bisherigen Kenntnis vom Chalumeau in Erinnerung gebracht. Das Instrument unterscheidet sich von der Klarinette in erster Linie durch das Fehlen einer speziellen Überblasklappe und durch die bis zur Schallöffnung zylindrisch durchgehende Bohrung ohne erweiterten Trichter. Oskar Kroll, der 1932 die Chalumeaufrage zur Diskussion stellte³, nützt diese ihm wohlbekannten Unterschiede zwischen dem Münchner Denner-Instrument (Nr. 20) und anderen frühen Klarinetten nicht zum Versuch einer systematischen Trennung. Das ist insofern erstaunlich, als Mahillon in seinem *Catalogue descriptif & analytique* bereits an mehreren Stellen klar auf diese Merkmale eingeht: „si l'instrument n° 911, que nous appelons clarinette, est le chalumeau, tel qu'il existait à l'époque de Denner“ (II, S. 207), welche Möglichkeit er schon unter der Katalognummer 167 ausführlich begründet, dann beschränke sich die Erfindung der Klarinette auf „le rapprochement vers l'embouchure de la clef du pouce, pour faciliter la production de douzièmes, et dans la forme évasée, en pavillon de trompette, donnée à l'extrémité inférieure du nouvel instrument“ (I, S. 212). Nur hat Mahillon das Instrument Nr. 911 ebenso wie die Kopie Nr. 906 eines verschollenen Münchner Originale dennoch als Klarinette betitelt. Dieser Umstand hat dazu beigetragen, daß das erhaltene Münchner Denner Exemplar seither als Klarinette behandelt wurde, bis jüngst Ekkehart Nickel den Irrtum in einer Dissertation richtigstellte⁴.

Die Trennung der beiden Instrumententypen Klarinette und Chalumeau war nach den Zeugnissen des frühen 18. Jahrhunderts durchaus üblich und die beiden oben genannten Merkmale scheinen den damals geforderten Unterschied gut zu treffen. Dennoch müßte die Genauigkeit, mit der die terminologische Unterscheidung durchgeführt wird überraschen, hätte nicht Heinz Becker für das Chalumeau auf eine ältere Bautradition aufmerksam gemacht, der gegenüber die Klarinette tatsächlich als etwas völlig Neues erscheint. Hinweisen in der Beschreibung Majers folgend, vertritt er den Standpunkt, das Chalumeau des 18. Jahrhunderts stelle „nichts anderes dar, als die Umwandlung der alten Blockflötenfamilien in entsprechende Rohrblatttypen“⁵. Als Merkmale der baulichen Verwandtschaft gelten Becker der blockflötenähnliche Fuß ohne Stürze, das abnehmbare Fußstück mit dem Kleinfingerloch, die Herstellung von Mundstück und Birne aus einem Stück, sowie das Rohrblatt, das zur Seite der Grifflochreihe gewendet sei, was dem vorderständigen Aufschnitt des Blockflötenschnabels entspricht. Diese Übereinstimmung, die Heinz Becker an dem von ihm beschriebenen Chalumeau der Stockholmer Sammlung beobachtete⁶, kann nun ergänzt werden durch eine Überprüfung des I. C. Denner-Instrumentes der Münchner Sammlung, das Becker in seiner Arbeit noch nicht als Chalumeau erwähnt. Nickel meint, das Denner Chalumeau sei älter als die Stockholmer Exemplare, da es noch nicht einmal den Ansatz zu einer Birne zeigt (S. 213). Er findet, das führe zu dem Gedanken, in I. C. Denner den Erfinder des Klappenchalumeau zu sehen (S. 213-219). Wichtig und die Meinung Beckers widerlegend ist die Beobachtung Nickels, daß das Blatt nach unten gerichtet sein muß, weil ansonsten der längere, am Mundstück sitzende Klappenhebel das Daumenloch völlig verdecken würde (S. 236). Während es für die Behauptung, daß erst nach 1800 die Umstellung auf das „Untersichblasen“ erfolgt sei, bisher nur Vermutungen gibt, so ist hier ein echter Beweis für gerade diese Technik im frühen 18. Jahrhundert erbracht, wenn auch „nur“ für das Chalumeau. Nickel fragt in diesem Zusammenhang, wann die Umstellung zum „Übersichblasen“ bei den Klarinetten wohl stattgefunden hat, wenn bei den frühesten Chalumeaux, Anfang des 18. Jahrhunderts, das „Untersichblasen“ üblich war. Hierzu muß bemerkt werden, daß das Fehlen von Kerbspuren am Mundstückrücken kein Beweis für das „Übersichblasen“ ist, wie dies Becker nach einer Untersuchung der Berliner Denner Klarinette (Nr. 223) annimmt⁷. Nach Beobachtungen von Oskar Kroll konnte man noch in neuerer Zeit in Italien Klarinetten hören, die das „Un-

3 O. Kroll, *Das Chalumeau*, in: Z. f. Mw. XV, 1932/33, S. 374-378.

4 E. Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, Schriften zur Musik, Bd. VIII, München 1971, S. 209 ff.

5 A. a. O., S. 28.

6 Vgl. H. Becker, a. a. O., S. 36-39, und Abb. S. 47. Das Chalumeau Liebav, Nr. 143, soll inzwischen gestohlen worden sein.

7 H. Becker, *Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert*, in: Mf VIII, 1955, S. 282.

tersichblasen“ mit über die Zähne gezogener Oberlippe praktizierten, also gar keine Kerbspuren hinterlassen konnten⁸. Eine derartige Spielweise ist umso naheliegender, je kleiner und schmaler der Mundstückschnabel ist. Ja, bei der oboenmäßigen Behandlung der barocken Klarinette bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus, macht es gar nicht viel Unterschied, ob das Blatt oben oder unten liegt. Der kleine Schnabel kann wie ein Doppelrohrblatt behandelt werden. So kann auch aus der Bilddarstellung bei Majer 1732 keine Norm für das 18. Jahrhundert abgeleitet werden. Sicher ist aber, daß die Spielpraxis der Klarinette, also die Bevorzugung der überblasenen Lage zu einer Verkleinerung des Mundstückes gegenüber dem Chalumeau führte:

Das I. C. Denner Chalumeau hat 5,2cm Bahnlänge,
die Jakob Denner Klarinette in Nürnberg 5 cm,
die Jakob Denner Klarinette in Berlin (nach Becker) 2,05 cm.

Die Jakob Denner Klarinette in Nürnberg ist die einzig mir bekannte Klarinette mit derart grossem Mundstück und damit wohl ein entscheidendes Exemplar zum Nachweis der Verbindung zum Chalumeau.

Beachtung in Hinblick auf die Blockflötenverwandtschaft verdienen die Proportionen des Denner Instruments. Die Gesamtlänge des Mundstückteiles entspricht mit 18,7 cm etwa einem Altblockflötenkopf. Dasselbe gilt für die Abstände der Grifflöcher. Die Abstände sind weiter als bei vergleichbaren Zweiklappenklarinetten. Dazu eine kleine Auswahl:

	Gesamtlänge	Abstand des obersten Griffloches von der Mundstückspitze	Abstand des sechsten vom obersten Griffloch
Klappenchalumeau von I. C. Denner: (München, Bierdimpfl Nr. 20)	50	22	15
Klarinette von Jakob Denner (Nürnberg, M. J. 149)	54	19,5	13,5
Klarinette von I. G. Zencker: (Nürnberg, M. J. R. 424)	54	20	13
Klarinette von G. Walch: (Salzburg, Nr. 18/1) ⁹	53	20	13,5

Diese Divergenzen entstehen durch die Anlage des Schallstückes sowie durch die Größe der Grifflöcher. Der Grund dafür liegt bei unterschiedlichen Voraussetzungen in der Einstimmung der Instrumente. Die Stimmungsüberprüfung mehrerer früherer Klarinetten führt zur Annahme, daß die häufigen Stimmungsfehler bei den tiefen Tönen aus Rücksicht auf die überblasene Lage toleriert wurden. Die d^1 -Klarinette war ein barockes Sopraninstrument. Hingegen konnte das Chalumeau ohne Rücksicht auf das Überblasen eingestimmt werden.

Das I. C. Denner Instrument steht in f . (Nach Klarinettenart wäre das c^1 . Mir ist jedoch keine Zweiklappen-Klarinette dieser Stimmung bekannt. Offenbar stehen alle frühen Klarinetten in d^1 .) Die Stimmung liegt einen Halbton unter unserer heutigen Normalstimmung. Die Grundtonreihe entspricht mit Gabel- b und Gabel- f^1 der Griffweise der Alt(f^1)-Flöte und kann als sehr sauber bezeichnet werden. Beide Klappen zusammen geben übrigens eindeutig b^1 und nicht h^1 , wie vielfach behauptet wird. Das Instrument kann in die Duodezime überblasen werden und reicht dann bis c^3 . Allerdings erfordert das Überblasen eine völlige Umstellung des Ansatzes. Während die untere Lage bei lockerer und entspannter Lippenstellung anspricht, benötigt die obere Lage starken Druck am stärkeren Blatteil, verbunden mit sehr guter Atemstütze. Unter diesen Voraussetzungen sprechen die Töne auch bei Verwendung der vorderen Klappe anstelle der Daumenklappe an, ja selbst unter Verzicht der Klappen; das heißt, die Verhältnisse sind so günstig, daß man trotz fehlender Überblasklappe zur Not überblasen kann. Der Klangcharakter der natürli-

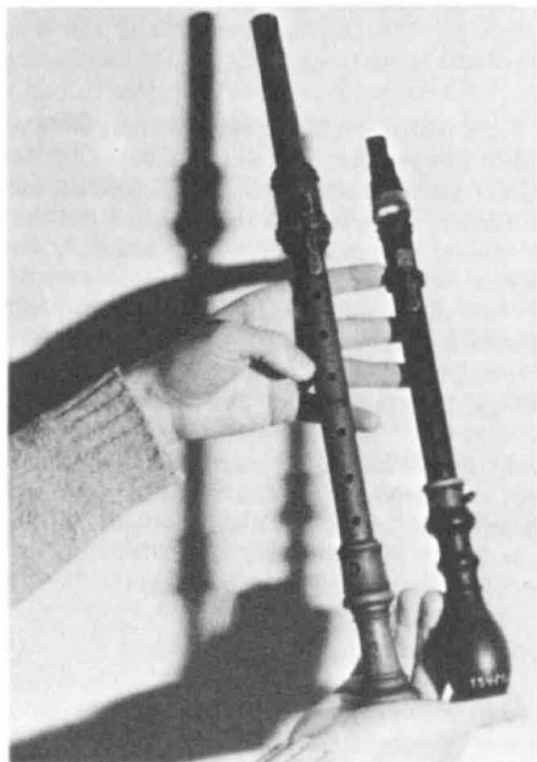
⁸ In dem kürzlich erschienenen Buch von Stanley Richmond, *Clarinet and Saxophone Experience*, London 1972, wird diese Möglichkeit des Ansatzes S. 50-51 ebenfalls besprochen.

⁹ Nummer des neu vorbereiteten Kataloges. Das Instrument ist bei Geiringer nicht erfaßt.

chen Lage ist wohl durch das Verhältnis des sehr großen Rohrblattes zum kleinen Korpus bestimmt. Er erinnert etwas an eine tiefe Schalmel, klingt aber außerdem hohl und „schwermütig“ durch den Wegfall vieler Obertöne. Die obere Lage hingegen hat wenig Reiz. Gegen diesen Blockflötencharakter des Chalumeau hebt sich die frühe Klarinette in ihrer ganzen Entwicklungstendenz stark ab. Zu den gezeigten Merkmalen, die bereits auf die hauptsächlichliche Verwendung des überblasenen Tonbereiches abzielen, tritt immer deutlicher die oboenmäßige Behandlung, für die die kleinen Mundstücke ebenso zeugen, wie die Konzerte des J. M. Molter.

Die Angleichung der äußeren Form, wie sie das kleine unsignierte Münchner Chalumeau (Bierdimpfl Nr. 19) zeigt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der musikalische Unterschied nun größer ist, als zu Beginn des Jahrhunderts. Das 40 cm lange Instrument steht in c^1 (Chalumeaustimmton), etwas unter der heutigen Normalstimmung. Das kleine Mundstück ist mit der Birne aus einem Stück, Länge 7 cm, Mensur 1,1 cm, Blattauflage 3,5 cm x 1,1 cm, Ausstich 2 cm x 0,9 - 0,4 cm. Die beiden gleichständigen Klappen befinden sich am Grifflochteil. Am Fuß des Instrumentes sind neben der Langstielklappe für den unteren Halbton (h) zwei Kleinfingerlöcher, von denen nach Wahl eines mit einem Holzstoppel verschlossen werden kann. Alle Tonlöcher sind mit 4,8 mm gleich groß. Die zylindrische Bohrung geht mit 1,1 cm bis zum Ansatz des 7 cm langen Liebesfußes durch. Die Erweiterung wirkt also nur auf das Tonloch der dritten Klappe. Der Liebesfuß hat eine Innenweite von 3,7 cm und eine Schallöffnung von 2,2 cm. Die Grundskala des Instrumentes mit einfachen Gabelgriffen ist um den unteren Halbton erweitert. Das Instrument stimmt in der Duodezime, läßt sich aber sehr schwer überblasen. Die sehr labilen Kopftöne bringen am ehesten jeweils b^1 , es kann aber auch h^1 erreicht werden. Beide Klappen zusammen ergeben ganz ungewohnt c^2 . Die fehlenden Halbtöne gis^1 und a^1 können durch geschicktes Abdecken erreicht werden.

Wie weit das Chalumeau nach 1750 in dieser Bauweise und mit erweiterter Applikatur in Gebrauch war, läßt sich nicht beantworten, solange aus der Zeit nur ein einziges Chalumeau bekannt ist. Die Chalumeaustimme der Wiener Fassung des Gluck'schen *Orfeo* von 1762 verlangt ein Instrument in f , also ein Tenorchalumeau. Die Stimme ist offenbar nach Blockflötennotation eine Oktave höher geschrieben. Die bei Takt 252 des 1. Aktes auffallende Abweichung von der Echoimitation des Gesanges des Orfeo weist darauf hin, daß Gluck kein Tenorchalumeau mit dritter Klappe zur Verfügung gestanden hat. So mußte hier $g f g g$ für das erwartete $g f e e$ gespielt werden. Demnach war die am Münchner Chalumeau beschriebene Neuerung zumindest nicht allgemein, was bei einem derart am Rande der Entwicklung stehenden Instrument auch überrascht hätte. Hier stellt sich aber doch die Frage, wie das analog dem Münchner Sopraninstrument ausgebildete Tenorchalumeau ausgesehen haben mag. Naheliegender wäre es, unter den dreiklappigen Liebesklarinetten Ausschau zu halten, ob hier nicht Exemplare mit den Eigenschaften der Chalumeaux verborgen sind.

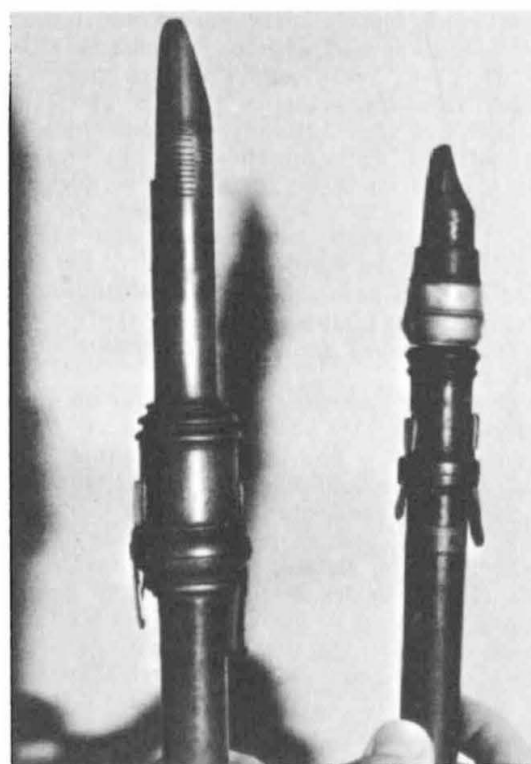


I



II

III



Bildbeschreibung:

- I Die Vorderansicht der beiden Instrumente.
Links das Chalumeau des I. C. Denner.
- II Die Hinteransicht der beiden Instrumente.
- III Die Anordnung der Kopftöneklappen.

Fotos: Kutschera.

Das Denner-Chalumeau des Bayerischen Nationalmuseums von Jürgen Eppelsheim, München

Johann Christoph Denners Chalumeau im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums zu München¹ hat, seit es durch K. A. Bierdimpfls Katalog² bekannt gemacht und durch Victor-Charles Mahillon³ erstmals beschrieben worden ist, als eines der wenigen unmittelbaren Zeugnisse aus der Zeit des Eintretens der Blasinstrumente mit einfachem Rohrblatt in den Bereich der Kunstmusik zugeordneten Instrumentenbaus immer wieder ein wohlbegründetes Interesse erweckt. Neuerdings hat sich Ekkehart Nickel in einer dem Nürnberger Holzblasinstrumentenbau gewidmeten Monographie eingehend mit ihm befaßt⁴ und dabei auf eine auffällige Gegebenheit des Instruments in seinem derzeitigen Zustand hingewiesen: setzt man das mit dem Schnabel in einem Stück gearbeitete, die beiden Klappen tragende Kopfstück derart auf das Mittelstück auf, daß Mundstückbahn und Blatt den frontalen Grifflöchern, anders ausgedrückt der Oberlippe des Bläusers zugewandt sind – dies entspricht der für die Zeit vor 1800 allgemein bezeugten Praxis des Blasens auf einfachem Rohrblatt –, so überdeckt der Stiel der rückwärtigen Klappe das Griffloch für den Daumen der oberen Hand; Denners Chalumeau kann daher im derzeitigen Zustand nur bei einer im Verhältnis zur beschriebenen um 180° versetzten Anordnung des Kopfstücks gespielt werden, bei welcher Mundstückbahn und Blatt der Daumenseite des Instruments und der Unterlippe des Spielers zugewandt sind⁵. Dieser Sachverhalt veranlaßte Nickel (S. 236 f.) zu der Überlegung, ob entgegen bisheriger, begründeter Annahme nicht das Blasen mit zur Oberlippe gerichtetem Blatt („Übersichblasen“) die ursprüngliche Praxis darstelle, sondern das entgegengesetzte Verfahren („Untersichblasen“), wie es das Münchner Chalumeau verlangt, ob somit das „Übersichblasen“ als sekundäre Stufe, Ergebnis eines um 1730 abgeschlossenen Wandels der Spielgepflogenheiten, zu betrachten sei.

1 Inventar-Nr. 136 Mu. / Bierdimpfl (s. u.) Nr. 20. In der Literatur erscheint das Instrument bis in neueste Zeit fast ausnahmslos als „Klarinette“. Die vorliegende Notiz folgt hinsichtlich der Benennung den einleuchtenden Argumenten Heinz Beckers (*Das Chalumeau im 18. Jahrhundert*, in: *Speculum musicae artis*, Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag, München 1970, S. 25, 28 f., 36-38) und Ekkehart Nickels (*Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971, S. 209-214) – unbeschadet der Frage, wie scharf der Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts im einzelnen Falle zwischen „Klarinette“ und „Chalumeau“ unterschied. Daß, entgegen Nickel S. 211 und Anm. 1259, die diametrale Anordnung des Klappenpaars nicht nur beim Chalumeau vorkommt, bezeugt ein zweifelsfrei der Gattung Klarinette zuzuordnendes, anonymes Instrument derselben Sammlung (Inventar-Nr. 134 Mu. / Bierdimpfl Nr. 19; Abbildung bei Harrison und Rimmer, *European Musical Instruments*, London 1964, 142 d), mit der birnförmigen Stürze der Clarinette d'amour, 40 cm lang, auf Bezugsbasis $a^1 = 430$ Hz in G gestimmt; die in Verbindung mit dem diametral angeordneten Paar sehr auffällige dritte Klappe (Daumenklappe für Griff e/h^1) ist allem Anschein nach ein jüngerer Zusatz.

2 *Die Sammlung der Musikinstrumente des bayerischen Nationalmuseums*, München 1883, S. 17 Nr. 20.

3 *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, [1^{er} volume], ²Gand 1893, S. 210 f. – das Instrument erscheint hier als „chalumeau en ut“ – und *Deuxième volume*, Gand 1896, S. 211 f. Nr. 911 („clarinette en ut“, doch läßt Mahillons Schlußbemerkung die Möglichkeit offen, es handle sich bei dem in der Überschrift „clarinette“ genannten Instrument um „le chalumeau, tel qu'il existait à l'époque de Denner“). 4 S. 235-237 der in Anm. 1 zitierten Arbeit. Vgl. ferner die von Kurt Birsak stammende Beschreibung im Katalog der Augsburger Ausstellung *Musik in Bayern*, Tutzing 1972, S. 143 Nr. 72. (Entgegen der dort zu findenden Bemerkung „ein Halbton unter der heutigen Normalstimmung“ ergaben Anblasversuche des Verfassers der vorliegenden Notiz C-Stimmung auf Bezugsbasis $a^1 = 430$ Hz; dies trifft sich mit den – sicher die damalige Normalstimmung $a^1 = 435$ Hz voraussetzenden – Beobachtungen Mahillons l. c.

5 Schon Phillip T. Young hat übrigens in seinem Beitrag *Woodwind Instruments by the Denners of Nürnberg*, in: *The Galpin Society Journal* XX, 1967 (S. 15 Anm. 7) hierauf aufmerksam gemacht.

Auch dem Verfasser der vorliegenden Notiz fiel der Widerspruch zwischen überlieferter Praxis einerseits, dem Befund des Denner-Chalumeaus andererseits auf, als er sich mit diesem während des Wintersemesters 1970/71 im Zusammenhang einer Übung über Holzblasinstrumente näher beschäftigte. Eine zusätzliche Beobachtung brachte ihn jedoch rasch auf die einfache Lösung des Problems. Die drei Teile des Chalumeaus tragen – wie auch Nickel (S. 236) vermerkt – sämtlich den Brandstempel Denners; beim Kopfstück befindet sich die Signatur auf der Seite der Mundstückbahn. Da nun bei Holzblasinstrumenten vergleichbarer Beschaffenheit und Entstehungszeit die Signatur aller Teile stets einheitlich frontal (und, da das Gesamtbild nicht unwesentlich beeinflussend, sorgfältig zentriert) angeordnet ist, kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Signaturseite und damit die Blattseite des Kopfstücks die Vorderseite darstellt, daß Denners Chalumeau somit ursprünglich zum „Übersichblasen“ eingerichtet war⁶. Ist bei entsprechender Stellung des Kopfstücks das Instrument aus dem genannten Grunde unspielbar, so bleibt nur die Erklärung, daß die Klappen zu irgendeinem Zeitpunkt gegeneinander vertauscht worden sind⁷. Die von den Klappen bedeckten Tonlöcher liegen auf gleicher Höhe einander gegenüber; beide Klappen sind in einem und demselben Wulst des Kopfstücks auf gleicher, durch eine eingedrehte Rille markierter Höhe gelagert; die beiden zur Aufnahme der Klappen bestimmten Ausschnitte dieses Wulstes, die entsprechenden Partien der Klappenstiele, und die Klappen- deckel weisen im Rahmen der durch das handwerkliche Herstellungsverfahren der Zeit bedingten Toleranzen gleiche Maße auf⁸; die Achsstifte sind, wie nicht anders zu erwarten, aus einer-

6 Analog zeigt im Falle früher Klarinetten, bei denen Schnabel und Birne noch eine Konstruktionseinheit bilden, eine Signatur der Birne, wenn vorhanden, die beabsichtigte Orientierung des Blattes an und behebt damit eine Schwierigkeit, auf die Nickel (S. 237) in folgenden Worten hinweist: „An den frühen Klarinetten läßt sich leider die Art ihrer Verwendung in der Regel nicht erkennen, da Mundstück und Klappensockel getrennt sind, d. h. die Klappen sitzen am Mittelstück an und können daher keinen Hinweis auf die Lage des Blattes geben.“ Beispielsweise findet sich bei einer dreiklappigen C-Klarinette der Städtischen Musikinstrumentensammlung München (Inventar-Nr. 48-40) die Signatur „I.G.STREHLI“ an der unterhalb der Mundstückbahn gelegenen Seite der Birne. Ähnliches gilt für die dreiklappige Kenigsperger-Klarinette des Bayerischen Nationalmuseums, Inventar-Nr. 110 Mu. / Bierdimpfl Nr. 58. (Der nahe dem unteren Rand der Birne auf der Blattseite eingestempelte Buchstabe G kann nicht, wie verschiedentlich – so in der Legende zu Abb. 142 c der in Anm. 1 genannten Publikation von 1964 – angenommen, eine Stimmungsbezeichnung von der Art der bei späteren Klarinetten geläufigen darstellen, da das Instrument bei vorausgesetzter Bezugsbasis $a^1 = 430$ Hz in E gestimmt, demnach mutmaßlich als F-Klarinette in einem um 1 HT unter $a^1 = 430$ Hz stehenden Kammerton zu betrachten ist; an allen drei Teilen angebracht, während nur das Stürzenteil den Namen „I.W. KENIGSPERGER“ aufweist, scheint dieses G vielmehr zur Herstellersignatur zu gehören. Vgl. hierzu die von Cary Karp, *Baroque Woodwind in the Musikhistoriska Museet, Stockholm* [in: *The Galpin Society Journal XXV, 1972, S. 84*] mitgeteilte, ebenfalls den Buchstaben G aufweisende Signatur einer unter Inventar-Nr. F 289 geführten Taille de hautbois desselben Meisters, ferner analoge Signaturbestandteile R bzw. A bei anderen Instrumenten aus der Kenigsperger-Werkstatt, mitgeteilt S. 83 f. des genannten Beitrags unter Nr. 1007 und S. 131, Nr. 49 des in Anm. 4 zitierten Ausstellungskatalogs.)

7 Möglicherweise geschah dies, wenn nicht schon früher, gelegentlich der Anfertigung der für die Brüsseler Sammlung bestimmten Kopie des Denner-Chalumeaus durch Mahillon (vgl. die in Anm. 3 genannten Passagen des Sammlungskatalogs); die seiner zweiten Beschreibung, S. 211 Nr. 911, beigegebene Abbildung zeigt das Kopfstück in einer dem derzeitigen Zustand entsprechenden Stellung, d. h. mit der Daumenseite zugewandter Mundstückbahn. Das bei C. R. Day, *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments Recently Exhibited at the Royal Military Exhibition, London 1891, Plate IV, B* (nach S. 64) abgebildete Instrument – im Text nicht erwähnt, aber den Umständen zufolge zweifellos als die Brüsseler Kopie zu betrachten – stimmt hinsichtlich der Klappenanordnung mit dem Münchner Original im derzeitigen Zustand überein. 8 Deutlich läßt dies die in *The Galpin Society Journal XXI, 1968, Plate VII (a) und (b)* zu findende Frontal- und Rückansicht erkennen: sie zeigt auch, daß der Deckel der jetzt dem Zeigefinger zugeordneten Klappe nach oben hin einen Teil der für ihn bestimmten Auflagefläche freiläßt, während der Deckel der Daumenklappe allzu knapp an der Oberkante seiner Auflagefläche endet – ein Zustand, der nicht der in jeder anderen Hinsicht zu beobachtenden überragenden Qualität des Instruments entspricht und auf einen störenden Eingriff weist. Augenscheinlich würden die genannten Unregelmäßigkeiten bei entgegengesetzter Zuordnung der Klappen verschwinden.

lei Draht gearbeitet. Die erwähnte Vertauschung der Klappen ließ sich demnach ebenso leicht bewerkstelligen, wie es aller Voraussicht nach leicht wäre, die ursprüngliche Klappenanordnung wiederherzustellen und damit Zweifel hinsichtlich der ursprünglichen Form des Anblasens von Instrumenten mit Schnabel und einfachem Rohrblatt, zu denen das Denner-Chalumeau des Bayerischen Nationalmuseums im gegenwärtigen Zustand Anlaß geben kann, ein für allemal zu beheben⁹.

Orgelforschung und zeitgenössische Musik

von Werner Walcker-Mayer, Ludwigsburg

Im Instrumentenbau kommen sprunghafte Entwicklungen vor. Dies zeigt nicht zuletzt die Entstehung der Orgel: Hier entstand ein Musikinstrument, das kaum eine Verbindung zu anderen damaligen Instrumenten aufweist. Von Anfang an jedoch gibt es Konstanten des als Orgel benannten Instruments:

- 1) Die Auslösung der auf einem Windkasten stehenden Pfeifen geschieht durch Tasten, die über Winkel und Hebel Tonschleifen betätigen.
- 2) Die Pfeifenreihen (Register) haben Ein- und Ausschaltvorrichtungen, die es ermöglichen, die Register in beliebiger Weise miteinander zu verbinden. Mit der Registerbetätigung ist das für die Orgel charakteristische „Koordinatensystem“ zwischen Ton- und Registerauslösung geschaffen.
- 3) Die Winderzeugung geschieht auf mechanischem Weg.

Die Orgel unterscheidet sich in zwei wesentlichen Merkmalen von allen anderen Musikinstrumenten:

Sie ist raumgebunden, d. h. jede Orgel wird für einen bestimmten Raum geplant und in ihrer musikalischen Wirkung auf ihn abgestimmt. – Das Orgelpositiv ist dem gegenüber ein raumunabhängiges Instrument.

Die Orgel ist in ihrem musikalischen und technischen Bereich vielseitig wandelbar.

In ihrer großen Vielfalt an Möglichkeiten hat sich die Orgel im Laufe der Jahrhunderte gewandelt und dabei gleichwohl in den verschiedenen Landschaften eine eigene Charakteristik entwickelt und bewahrt. In den vergangenen 40 Jahren wurde sie weitgehend von der Orgelbewegung beeinflusst. Die damit verbundene historisierende Tendenz führte zu einer Erstarrung in der Weiterentwicklung der Orgel. In der Schrift *Die Orgelbewegung* hat Hans Heinrich Eggebrecht 1967 diese Entwicklung kritisch beleuchtet. In den letzten Jahren zeigt sich ein Wandel, indem die romantische Orgelmusik und die damit verbundene Orgel an Beachtung gewinnt. Bei neueren größeren Orgeln wird bereits ein ausgewogenes Verhältnis im dispositionellen Bereich festgestellt, indem Barockdispositionen mit romantischen Registern zu einer Synthese verschmolzen werden. Für die nähere Zukunft wird es wichtig sein, diese Synthese weiterhin zu untersuchen und zu prüfen, wieweit es möglich ist, etwa auch den für die französische Orgel typischen Klangcharakter mit in diese Synthese einzubauen. Das Ziel ist, eine möglichst universelle Orgel zu schaffen, die es erlaubt, den größten Anteil der bestehenden Orgelliteratur in vielfältiger Weise zu interpretieren.

⁹ Dank dem Entgegenkommen der Herren Dr. Himmelheber und Dr. Wackernagel ist inzwischen in den Werkstätten des Museums die Rückversetzung der Klappen vorgenommen worden – den Erwartungen gemäß mit sehr gutem Resultat.

Im Jahre 1968 wurde unter der Leitung von Hans Heinrich Eggebrecht im Rahmen der von mir ins Leben gerufenen Walcker-Stiftung ein Colloquium über *Orgel und Orgelmusik heute im Schwarzwald* abgehalten (s. Heft 2 der Veröffentlichungen der Stiftung, Stuttgart 1969). Mit namhaften Musikwissenschaftlern, Komponisten und Organisten wurden die vielfältigen Fragen und Probleme der Orgel, der Orgelmusik und des Orgelbaues unserer Gegenwart erörtert. Zugleich wurde der Blick in die Zukunft gelenkt, und viele Anregungen wurden gegeben. Dies alles beeinflusste den Organisten Peter Bares von St. Peter in Sinzig a. Rhein, eine der modernsten Orgeln zu entwerfen. Diese Orgel wurde von der Firma Walcker gebaut. Die Disposition ist:

1. Manual: Rückpositiv $C-c''' = 61$ Töne.

Quintade 8', Stillgedeckt 8', Principal 4', Flauto dolce 4', Nachthorn 2', Quinte 1 1/3', Fünfzehnte 8/15', Scharff 4-fach 1', 2/3', 1/2', 1/3', Dulcianregal 8', Xylophon 4' ($C-c'''$) p. und f., Tremulant (regulierbar).

2. Manual: Hauptwerk $C-c''' = 61$ Töne.

Pommer 16', Principal 8', Spillpfeife 8', Hohlflöte 8', Oberton 2-4fach, C 3 1/5', 1', G 3 1/5', 1 7/9', c 5 1/3', 3 1/5', 1 7/9', 1', Octave 4', Spitzgambe 4', Nasard 2 2/3', Schweizerpfeife 2'. Mixtur 5fach 2', 1 1/3', 1', 2/3', 1/2', Mollterz 16/19', Cymbel 5fach 1/4', 4/21', 2/13', 2/17', 1/10', Franz. Krummhorn 16', Trompete 8', Röhrenglockenton 8' ($C-f$).

3. Manual: Brustwerk (schwellbar), $C-c''' = 61$ Töne.

Holzgedeckt 8', Rohrflöte 4', Principal 2', Terz 1 3/5', Oberton 2fach 1 1/7', 8/11', Blockflöte 1', Cymbel 4fach 1/2', 1/3', 1/4', 1/5', Harfenregal 16', Schalmey 4', Psalterium ($C-c'''$), (Messingkörper werden mittels elektrisch gesteuerter Hämmerchen sehr schnell angeschlagen. Es entstehen obertonreiche Rasseltöne), Tremulant (regulierbar).

Pedal $C-f = 30$ Töne.

Principal 16', Subbaß 16', Octavbaß 8', Violoncello 8', Theorbe 3fach 6 2/5', 4 4/7', 2 2/3', Quintgedeckt 5 1/3', Octave 4', Gemshorn 2', Hintersatz 3fach 2', 1 1/3', 1', Dulcian 32', Bombarde 16', Fagott 8', Trompetenregal 4'.

Koppeln: I-II, II-III, III-I, I-Ped., II-Ped., III-Ped., I super-Ped., Tutti. 9 Zungeneinzelabsteller, General-Zungen ab.

Beiwerke: Registermanual, Mixturensetzer, Percussion, Tastenfessel, Cymbelstern.

Offener Spieltisch. Registertasten über dem 3. Manual und zusätzlich links schwenkbare Registertafel mit drei freien Kombinationen. Schleifladen mit mechanischer Spiel- und elektrischer Registratur.

Beschreibung der Beiwerke: Registermanual bedeutet, daß die Register der drei Manuale zu einer Tastatur zusammengefaßt sind. Hier kann in schnellem Wechsel mit den Klangfarben (Registern) gespielt werden.

Tastenfessel: Mittels eines Pistons oder einer zu berührenden Fußtaste sind angespielte Manualtasten für kurz oder länger zu fesseln, anzuhalten. Die Hände werden so für weiteres Spiel frei. Besonders interessant wird dies in Verbindung mit dem Registermanual.

Mixturensetzer: Bis zu 12 Tasten (Tonhöhen) können auf einer Taste fixiert werden und laufen dann beim einstimmigen Spiel als Mixtur mit. Zum Beispiel: gesetzt werden *c, e, g, b* dieser Septakkord läuft nun mit auf *c = c, e, g, b*, auf *cis = cis, eis, gis, h*, auf *d = d, fis, a, c* usw. Es können beliebige Zusammenstellungen innerhalb einer Oktave gesetzt werden.

Percussion: Rhythmusgeber, Schlagzeug, 6 festgelegte und 9 frei einstellbare Rhythmen in 2 verschiedenen Klangfarben.

Das große Interesse an dieser Orgel zeigt, wie wichtig es ist, solche Versuche durchzuführen und die Weiterentwicklung zu betreiben. Im Januar 1974 wird in Sinzig ein weiteres Colloquium der Walcker-Stiftung stattfinden. Es wurden für diesen Zweck mehrere Kompositionsaufträge erteilt. Es soll untersucht werden, inwieweit dieses Instrument für die Orgelmusik im Gottesdienst und in einem Kirchenkonzert verwendbar ist.

In meiner Werkstatt wurde eine Versuchsorgel erstellt, die nach der Erfindung des Norwegers Groven rein gestimmte Intervalle ermöglicht. Die Oktave hat 36 Pfeifen. Mittels eines elektrischen Automaten ist es nach entsprechender Vorprogrammierung möglich, ohne während des Spiels irgendwelche Umschaltungen vorzunehmen, auch die schwierigsten Stücke rein gestimmt zu spielen. Ich messe dieser Erfindung eine große Bedeutung zu, weil sie ungeahnte Möglichkeiten für die Zukunft aufzeigt. Gehen wir zurück zur Erfindung der Orgel, so sehen wir, daß hier

zum ersten Mal die Taste zum Auslösen der klanglichen Funktion verwendet wird. Zwischen Taste und Klangkörper befindet sich ein Mechanismus. Auf den heutigen technischen Stand übertragen bedeutet dies, daß man für unzählige Aufgaben zwischen die Taste und die Pfeife computerähnliche Programme zwischenschalten kann, die noch nicht übersehbare Möglichkeiten erlauben. Groven hat diese Möglichkeit für sein rein gestimmtes System verwendet. Ich kann mir vorstellen, daß zum Beispiel als Kontrast zu den immer stärkeren klanglichen Verwebungen und Klangzusammenballungen eine rein gestimmte Musik sich anbietet. Ich kann mir auch vorstellen, daß man in Zukunft kompositionsgebundene Tonsysteme schafft. Darüber hinaus würde die Aufteilung der Oktave in mehr als 12 Töne durch die Ausnützung dieser zusätzlichen Pfeifen weitere Kombinationsmöglichkeiten bieten.

Vergleicht man die heute üblichen Pfeifenformen mit denjenigen der Aquincum-Orgel – in meinem Buch *Die römische Orgel von Aquincum* (Stuttgart 1970) habe ich die im Jahre 1931 in der Nähe von Budapest gefundene römische Orgel aus dem Jahre 228 n. Chr. beschrieben und diese Zusammenhänge zu klären versucht –, so zeigt sich hier eine vollkommene Verschiedenheit. Angeregt durch diesen Vergleich stellt sich die Frage, ob nicht durch die Schaffung von vollständig neuen Formen der Pfeifen auch neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten gefunden werden. War man bisher der Meinung, daß die Orgel ein statisches Instrument sei, das heißt der Pfeifenwinddruck ist immer gleichbleibend, eine Veränderung der Pfeifenklänge während des Spiels ist nur sehr begrenzt möglich, so ist es der Avantgarde mit ihren Verfremdungsexperimenten gelungen, diese bisherige Vorstellung aufzubrechen und nachhaltig zu beeinflussen. Es wurden die Winddrucke in der Orgel (zum Beispiel durch das Ausschalten des Motors) verändert und damit neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden. Die Verfremdungseffekte in diesem Bereich sind nur von begrenzter Wirkung. Unsere Überlegungen gehen dahin, diese Intentionen zu qualifizieren und in spieltechnisch brauchbarer Form in die Orgel und in das Orgelspiel einzubeziehen. Es soll erreicht werden, daß der Winddruck gezielt abgestaffelt werden kann. Außerdem sollen Windstöße ermöglichen, daß bestimmte Pfeifen und Pfeifengruppen durch stoßartige Tonhöhen-schwankungen ausdrucksvolle und modulationsähnliche Klänge geben. Der Einbezug von Zeitrelais in die Tonansprache und Kombination von mehreren Tönen, um die Tonansprache der Pfeifen nachhaltig zu beeinflussen, wird auch in diesem Bereich neue Möglichkeiten erschließen.

Es zeigt sich, daß orgelwissenschaftliche Forschung eine Fülle von Anregungen für die Zukunft gibt. Die auf solche Grundlagen aufgebaute Zukunftsforschung kann nahezu unbegrenzte Zielvorstellungen haben. Sie wird mit dem Mut zum Experiment erfolgreich sein.

Fünfte Internationale Balkanologentagung in Graz 1973

von Ingrid Schubert, Graz

Das Musikethnologische Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz und das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Graz veranstalteten gemeinsam in der Zeit vom 23. bis zum 26. Mai 1973 eine Tagung, die unter dem Generalthema *Das Mittelalter im Südosten* stand. Dabei wurden von den Referenten einerseits kulturhistorische und soziologische Hintergründe der Völker des Balkanraumes aufgezeigt, und andererseits ging es ihnen um die Beweisführung, daß auch im europäischen Südosten eine bodenständige Musikkultur vorhanden sei.

In seinem Referat *Archaisch-patriarchalische Kulturformen am Balkan* befaßte sich Josef MATL besonders mit Ursprung und Aufbau der südslawischen Sippen- und Großfamilien, mit

Blutrache, Brautraub, Wahlverwandtschaft usw. Ebenfalls historisch ausgerichtet war der Vortrag des Musikwissenschaftlers Elmar ARRO *Der russische Messianismus – das Erbe von Byzanz*. Obwohl das Schlagwort vom russischen Messianismus erst seit etwa 1905 belegbar ist, läßt sich diese Idee durch 500 Jahre russischer Geschichte verfolgen und als byzantinisches Erbe sehen. *Kultur und Staatlichkeit auf dem Balkan im Mittelalter* war das Thema von Stanislaus HAFNER, in dem er vor allem die frühe Staatenbildung am Balkan und deren Bedeutung im Aufbau der europäischen Kultur hervorhob. Hans Joachim KISSLING verfocht in seinem Referat *Vom Balkanreich der Osmanen vor der Schlacht vom Amselfeld* die These, daß der Balkan von den Türken nicht aus bloßem Expansionstrieb und im Sturm erobert wurde, sondern daß ihr Vorgehen durchaus begründet und wirtschaftlich planvoll gewesen sei. Anschließend sprach Rudolf FLOTZINGER über den Einfluß des Südostens auf die Musik des Mittelalters im Westen und kritisierte dabei die gängigen Musikgeschichten, in denen eine große Lücke vor allem zwischen der Darstellung der griechischen Musik und des Choralgesangs klappte.

Neben einem Bericht über den Berg Athos anhand von Dia- und Tonbeispielen, referierte Dimitrije STEFANOVIC auch über *Serbische Kirchenmusik durch die Jahrhunderte* und gab einen Überblick über den neuesten Forschungsstand auf diesem Gebiet. Ein spezielles Kapitel aus dieser Thematik wurde von Danica PETROVIC in *Church elements in Serbian ritual songs* behandelt, während sich Stefan LAZAROV mit der Musik der herätischen Sekte der Bogumilen beschäftigte. Constantin FLOROS faßte in seinem Referat *Die ältesten Notationen der byzantinischen und slawischen Musik* seine diesbezüglichen Veröffentlichungen zusammen, wobei sich wiederum die Einheit von Ost und West im Mittelalter erwies. Einen Vergleich der noch heute am Balkan gebräuchlichen Volksinstrumente mit dem mittelalterlichen Instrumentarium brachte abschließend Walther WÜNSCH.

Bereichert und ergänzt wurde das Tagungsprogramm durch mehrere musikalische Darbietungen des Studentenchors des musikwissenschaftlichen Instituts Belgrad und durch einen Liederabend von Eva Novšak-Houška. Durch die gesellschaftlichen Rahmenveranstaltungen und den Ausflug des letzten Tages wurde die persönliche Kontaktnahme und der Gedankenaustausch sämtlicher Teilnehmer erleichtert.

Vierte Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments

von Marianne Bröcker, Bonn

Auf Einladung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften fand in der Zeit vom 22.-26. Mai 1973 in Balatonalmádi die 4. Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council statt. Was bei vielen Kongressen nicht mehr durchzuführen ist, ließ sich hier mühelos verwirklichen, denn während der Tagung entwickelte sich eine so große Bereitschaft zu fachlichen und persönlichen Gesprächen, daß bereits bestehende Kontakte intensiviert und schnell viele neue Kontakte hergestellt werden konnten, eine erfreuliche Erfahrung für alle Teilnehmer. Zu danken ist dies in erster Linie Bálint SAROSI und seinen Mitarbeitern, welche die Tagung nicht nur glänzend organisierten, sondern auch eine Atmosphäre herzlicher Freundschaft entstehen ließen. Hierzu trug wesentlich auch Erich STOCKMANN als Chairman der Arbeitssitzungen bei, der die Diskussionen mit konzentrierter Aufmerksamkeit und humorvoller Wärme leitete und dadurch für ein besonders gutes Arbeitsklima sorgte. Abgerundet wurde der gute Gesamteindruck durch eine Ausstellung von Bildern und Volksmusikinstrumenten aus den Beständen des Ethnographischen Museums in Budapest, die reges Interesse bei den Teilnehmern fand.

Nach der Begrüßung durch den stellvertretenden Ratsvorsitzenden des Komitats Veszprém, Dr. József DITRÓI und durch Dr. Bálint SÁROSI vom Institut für Volksmusikforschung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, erinnerte Erich STOCKMANN (Berlin) in seinen *Prolegomena zu einer Arbeitstagung* zunächst an das über 10jährige Bestehen der Arbeitsgruppe, deren Gründung noch von Zoltán Kodály, dem damaligen Präsidenten des IFMC, veranlaßt wurde. Bisher konnten drei Arbeitstagungen in Berlin, Brno und Stockholm veranstaltet werden, bei denen jeweils ein oder zwei Themen im Mittelpunkt der Beratung standen. Für die 4. Arbeitstagung wurde als Zentralthema die historische Erforschung der Volksmusikinstrumente gewählt. Erich Stockmann betonte, daß es die zunächst vorrangige Aufgabe der Musikethnologen sei, das primäre Quellenmaterial zu sammeln und aufzuarbeiten, d. h. die Volksmusikinstrumente in rezenten Volksmusikulturen zu erfassen; darüber hinaus aber müsse in Zukunft verstärkt das geschichtliche Leben der Volksmusikinstrumente erforscht werden. Zur Klärung der zahlreichen, sich dabei ergebenden Probleme sollen und können Arbeitstagungen dieser Art beitragen. So zeigten die Referate, die sich mit *Prinzipien und Methoden der historischen Erforschung der Volksmusikinstrumente* beschäftigten, wie notwendig es ist, einheitliche Kriterien für diese Untersuchungen zu erarbeiten, während die Berichte über *Ikonographische Quellen und ihre Auswertungsmöglichkeiten* deutlich machten, welche Probleme sich bei der Erforschung dieser Quellengruppe ergeben, besonders auch im Hinblick auf frühe Darstellungen, für die sich eine Unterscheidung von Volks- und Kunstmusikinstrument meist nicht treffen läßt. Ein dritter Themenkomplex war ausschließlich der ungarischen instrumentalen Volksmusik vorbehalten.

Oskár ELSCHÉK (Bratislava) stellte *Historische Quellentypen der Instrumentenkunde und die ihnen angemessenen quellenkritischen Methoden* zusammen, wobei er die nur spärlich erhaltenen Instrumente als direkte von den ikonographischen und literarischen Zeugnissen als indirekten Quellen unterschied. Er ging besonders auf die Problematik der bildlichen Darstellungen ein, bei deren Untersuchung das verwendete Darstellungsmaterial, die Technik, Form und Format, der thematische Zusammenhang sowie die Funktion der Darstellung zu berücksichtigen sei. Es müssen deshalb verschiedene quellenkritische Methoden angewandt werden, um den Wahrheitsgehalt dieser Quellen voll zu erfassen. Auf die Notwendigkeit der quellenkritischen Analyse für den Bereich der ikonographischen Quellen wies auch Ivan MACÁK (Bratislava) in seinem Vortrag über die *Verifikation der ikonographischen Information* hin.

Zur Erforschung von indirekten Quellen sollte in größerem Ausmaß als bisher eine enge interdisziplinäre Zusammenarbeit angestrebt werden, und zwar nicht nur mit Kunsthistorikern und Sprachwissenschaftlern, sondern auch mit Archäologen. Diese Forderung erhob besonders Walter SALMEN (Kiel) in seinem Bericht über *Neue Wort- und Bildquellen zur Geschichte der „musica instrumenta, quae amusa sunt“*. Ein anderer wichtiger Aspekt der Volksmusikforschung ist die Untersuchung des sozialgeschichtlichen Hintergrunds, mit der sich Christian KADEN (Berlin) *Methoden der graphischen Modellierung sozialer und historischer Prozesse als Hilfsmittel bei der Erforschung instrumentaler Volksmusik* befaßte. Er versuchte anhand eines Beispiels aufzuzeigen, daß die graphische Darstellung geeignet sein kann, komplexe soziale Zusammenhänge zu erfassen und zu veranschaulichen. Heinz BECKER (Bochum) hob in seinem Referat über *Das Volksmusikinstrument in der Rezeption des Musikhistorikers* besonders hervor, daß die Musikhistoriker bis ins 18. Jahrhundert hinein keine Wertung der Musikinstrumente nach ihrer Funktion vornahmen, sondern lediglich die musizierfähigen von den nicht musizierfähigen Instrumenten trennten.

Neben Themen der Methodenerarbeitung standen besonders Referate im Vordergrund, die sich mit einzelnen Problemen beschäftigten. Brigitte GEISER (Bern) *Der St. Galler Codex 542. Ein ikonographischer Beitrag zum Instrumentarium des 16. Jhdts. im alemannischen Raum* stellte 17 der insgesamt 30 farbigen Illustrationen dieses Codex vor, der bisher nur als musikalische Quelle ausgewertet wurde. Joan RIMMER (Amsterdam) berichtete über *The History, Morphology, and Terminology of Instruments now called chirimia in Latin America*, wo sie Instrumente fand, die sich in wesentlichen Merkmalen wie Form, Rohrblatt, Material, Anzahl der Grifflöcher unterschieden und trotzdem alle als „chirimia“ bezeichnet wurden. Der Beitrag *Zur historischen Erforschung der Kantele* von Juha KANGAS und Heikki LAITINEN (Helsinki) zeigte deutlich die Bedeutung der indirekten Quellen, hier der Epen, in denen die Geschichte der Erfindung der Kantele erzählt wird.

Großes Interesse fanden einige Referate, die unter der Überschrift *Volksmusikinstrumente in ikonographischen Quellen* . . . eines Gebietes einen guten Überblick über die Quellenlage in einzelnen Ländern ermöglichten. So gibt es in Ungarn, wie Zoltán FALVY (Budapest) erwähnte, eine große Anzahl von Sammlungen, in denen sich entsprechendes Material befindet. Vergili ATANASSOV (Sofia) arbeitete in seinem Bericht über die bulgarischen Quellen heraus, daß sich schon früh ikonographische Quellen nachweisen lassen, die allerdings nicht spezifisch bulgarisch sind. Eine ähnliche Situation fand Zmaga KUMER (Ljubljana) in Slowenien vor; wegen der vielfältigen Verbindungen mit westlichen Gebieten läßt sich auch hier für die frühe Zeit nicht eindeutig nachweisen, ob die dargestellten Instrumente slowenisch sind. In Slowenien gab es jedoch vom 18. Jahrhundert bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in der Bienenstockmalerei eine ganz typische Volkskunst mit zahlreichen Volksmusikinstrumentendarstellungen. Dorthé Falcon MØLLER (Kopenhagen) berichtete über die ikonographischen Quellen Dänemarks, die seit 1963 systematisch erfaßt werden. Dragoslav DEVIĆ (Belgrad) beschränkte sich in seinem Bericht über die ikonographischen Quellen Serbiens und Makedoniens auf Fresken aus dem 13.-16. Jahrhundert. Er konnte zeigen, daß viele der sehr genau dargestellten Instrumente noch heute zu den Volksmusikinstrumenten dieser Gebiete gehören.

Den Abschluß des Arbeitsprogramms bildeten Vorträge über instrumentale ungarische Volksmusik. Géza PAPP (Budapest) untersuchte in seinen *Beiträgen zur Geschichte der ungarischen Tanzmusik* die Entwicklung des Werbungsstanzes, von dem aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts erste Sammlungen vorhanden sind. Bálint SAROSI (Budapest) schließlich berichtete über *Instrumentale Volksmusik in Ungarn*. Er stellte fest, daß die Instrumentalmusiker zwei verschiedenen Schichten angehören: der bäuerlichen, archaischen Schicht und der professionellen Schicht. Die Musik der ersten Schicht ist noch immer stark von der alten Praxis des Bordunierens geprägt, so daß auch das heute beliebteste Instrument der Bauern, die Zither, als Borduninstrument gespielt wird. Abgerundet wurden die Berichte über die instrumentale Volksmusik in Ungarn durch zwei Filme, die im Auftrag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften von György MARTIN und Ernő PESOVÁR hergestellt worden waren. Es handelte sich um Tanzfilme, die zu einem erstmals durchgeführten Programm wissenschaftlicher Tanzforschung gehören, und die den Teilnehmern der Tagung einen guten Eindruck von der Breite des Arbeitsprogramms zur Erforschung der instrumentalen Volksmusik in Ungarn vermittelten.

Den Höhepunkt und Abschluß der Tagung bildete eine Exkursion in den Norden des Balaton, die durch eine Einladung des Komitats Veszprém ermöglicht wurde, und die nochmals die Herzlichkeit der ungarischen Gastfreundschaft deutlich werden ließ.

DISSERTATIONEN

MARIANNE BRÖCKER: *Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. Diss. phil. Bonn 1970.*

Für das Thema dieser Arbeit, die historische Erforschung der Drehleier, bot sich zunächst eine chronologisch geordnete Darstellung an. Diese hätte sich jedoch mit dem vorhandenen Quellenmaterial nur unzureichend durchführen lassen, da gerade für die Frühgeschichte der Drehleier im Mittelalter nur ikonographische und literarische Quellen, aber keine Instrumente überliefert sind. So konnte die Entwicklung dieses Instrumentes am besten anhand der einzelnen, wichtigen Bauelemente verfolgt werden. Das Augenmerk richtete sich zunächst auf das Rad als wichtigstem Konstruktionsmerkmal der Drehleier; denn das Rad wurde, bei allen Veränderungen, die das Instrument sonst im Verlauf seiner Geschichte erfuhr, stets beibehalten. Besondere Bedeutung hat das Rad deswegen, weil es, mit Hilfe einer Kurbel bewegt, immer alle vorhandenen Saiten der Drehleier anstreicht und so als unendlicher Streichbogen dient. Mit der Verwendung eines Rades als Streichbogen stellt sich die Frage, wo ein solches Instrument erfunden worden sein könnte. Für die Herkunft aus dem Vorderen Orient sprechen zwei schriftliche Quellen, die wahrscheinlich die Drehleier erwähnen. In einer persischen Quelle aus dem 15. Jahrhundert wird die Drehleier beschrieben und mit einem Namen bezeichnet, der sich auch schon in einer Quelle des 10. Jahrhunderts aus Mesopotamien findet und zwar für ein Instrument, auf dem ununterbrochen ausgehaltene Töne gespielt werden konnten. Hier ist vermutlich die Drehleier gemeint, da sich mit ihr Dauertöne erzeugen lassen, die keiner durch die Konstruktion des Instrumentes bedingten Unterbrechung unterliegen. Diese Möglichkeit wurde offenbar voll ausgenutzt, denn wie aus dem ikonographischen Material hervorgeht, hatte die Drehleier immer mehrere Saiten, so daß sich beim Spielen ständig Mehrklänge bildeten. Die Art dieser Zusammenklänge wurde bestimmt von den verschiedenen Möglichkeiten der Saitenverkürzung durch die Tangenten. Diese konnten entweder alle Saiten an den gleichen Stellen verkürzen, so daß sich bei verschiedener Stimmung der Saiten ständig Parallelklänge bildeten, oder aber sie berührten nicht alle Saiten, wodurch sich Bordunklänge herstellten. Zunächst lassen sich mehrere Arten von teils noch schwer beweglichen Tangentensystemen neben- und nacheinander nachweisen, aber bereits im 13. Jahrhundert bildete sich die bis heute gebräuchliche Tangententechnik heraus, bei der die Saiten durch das Andrücken der Tangenten von unten nach oben verkürzt werden. Diese Tangenten fallen durch ihr Eigengewicht beim Loslassen in ihre Ausgangspositionen zurück und erlauben daher ein schnelles Melodiespiel.

Rad und Tangenten sind also bestimmend für Klangerzeugung und Zusammensetzung der Klänge. Dagegen hat für den Klang der Drehleier die Korpusform nur geringe Bedeutung. Sie wurde auch am meisten variiert. Bemerkenswert daran ist, daß bis in jüngste Zeit häufig bereits vorhandene Resonanzkörper anderer Instrumente zu Drehleiern umgebaut wurden. Diese Praxis war im 18. Jahrhundert in Frankreich besonders beliebt, als während einer musikalischen Modeströmung der Aristokratie zahlreiche Lauten zu Drehleiern umgebaut wurden. Da sich diese Form als besonders geeignet erwies, dem Instrument einen warmen, vollen Klang zu geben, werden bis heute französische Drehleiern in Lautenform gebaut.

Das Rad als Streichbogen und die Art der Saitenverkürzung durch Tangenten regte seit dem 15. Jahrhundert zahlreiche Instrumentenbauer zur Konstruktion von Instrumenten an, in denen eines dieser Elemente verwendet wurde. So ist die Nyckelharpa zwar ein mit einem kurzen Bogen gespieltes Instrument, die Saiten werden jedoch nicht mit den Fingern, sondern mit Hilfe von Tangenten verkürzt. Ein anderes Instrument, das man im Verlauf der Drehleiermode in Frankreich entwickelte, war die Orgelleier, bei der ein oder zwei Reihen von Orgelpfeifen mit Rad, Saiten und Tangentenmechanismus der Drehleier kombiniert wurden. Die zweifellos interessanteste Weiterentwicklung der Drehleier war jedoch das Streichklavier, bei dem die Saiten von ein oder mehreren Rädern angestrichen wurden, aber nicht alle gleichzeitig wie bei der Drehleier, sondern nur die Saiten, die der Spieler durch den Druck auf eine der Tasten an das Rad heranzog. Die Herstellung der ersten funktionsfähigen Streichklaviere zu Beginn des 17. Jahrhunderts

wirkte so nachhaltig, daß bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts eine kaum überschaubare Anzahl von Tasteninstrumenten entstand, bei denen mit Hilfe ganz unterschiedlicher Konstruktionen ein Streichklang erzeugt werden sollte.

Im zweiten Teil der Arbeit wurden die technischen Möglichkeiten der Drehleier erörtert und ihre musikalischen Verwendungsbereiche untersucht. Da das Instrument über einen langen Zeitraum hinweg in Europa sehr weit verbreitet und in allen Bevölkerungsschichten bekannt war, muß mit ihm viel musiziert worden sein. Leider lassen sich über die Musik, die auf der Drehleier gespielt wurde, kaum genaue Angaben machen. Festzustehen scheint aber, daß beim Spiel immer mehrere Töne zusammen erklangen. Bereits die Namen „*organistrum*“ und „*symphonia*“, welche man der Drehleier im Mittelalter gab, weisen darauf hin, daß sie auch zu dieser Zeit ein mehrstimmig spielbares Instrument war. Diese Mehrstimmigkeit beschränkte sich zwar auf Parallel- oder Bordunklänge, doch diese Klänge wurden nicht nur als Parallel- bzw. Haltetonorganum in der Kirchenmusik verwendet, sondern waren vor allem in der volkstümlichen Musik über ganz Europa verbreitet. Insbesondere der Bordunklang findet sich bis heute noch in der Volksmusik vieler Länder. Ein exakt umrissenes, schriftlich fixiertes Repertoire bekam die Drehleier nur im 18. Jahrhundert, als die höfische Gesellschaft in Frankreich ihre Vorliebe für Drehleier und Dudelsack entdeckte. Neben mehreren Lehrbüchern entstanden auch zahlreiche Kompositionen, die jedoch eigens für die aristokratische Gesellschaft geschrieben wurden und nicht aus dem Repertoire hervorgingen, welches die Drehleier zu dieser Zeit als Volksmusikinstrument in den französischen Provinzen hatte.

Die wechselnden Aufgabenbereiche und die damit verbundene soziale Zuordnung der Drehleier wurde im letzten Kapitel der Arbeit untersucht. Kaum ein anderes Instrument hatte im Verlauf seiner Geschichte so extreme soziale Positionen inne wie dieses Instrument. Läßt sich für das Mittelalter noch eine gleichzeitige Verwendung der Drehleier als Kirchen-, als Spielmanns- und als Volksmusikinstrument feststellen, so ändert sich das in der folgenden Zeit; denn seit dem 15. Jahrhundert wird die Drehleier in den literarischen Quellen immer häufiger ausschließlich als Bettlerinstrument eingestuft. Das damit verbundene sinkende Ansehen des Instruments kann jedoch nicht nur in seiner musikalischen Unzulänglichkeit begründet liegen, sondern muß im Zusammenhang mit den allgemeinen sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen dieser Zeit gesehen werden. Außerdem war die Verachtung des Instruments nicht so allgemein, wie zunächst angenommen, denn davon unbeeinflusst blieb die Drehleier in vielen Ländern Europas bis ins 20. Jahrhundert als Volksmusikinstrument erhalten. Das gilt besonders für Frankreich, wo sich seit dem Mittelalter eine ununterbrochene Tradition des Drehleierspiels bis heute nachweisen läßt.

Die Arbeit erscheint im Herbst 1973 als Band 11 und 12 in der „Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik“ im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. Düsseldorf.

GUDRUN HENNEBERG: *Theorien zur Rhythmik und Metrik in der Musik der Wiener Klassik. Diss. phil. Mainz 1972.*

Kaum andere Begriffe sind im musiktheoretischen Schrifttum mit so unterschiedlichen Bedeutungsinhalten belegt worden, wie Rhythmus, Metrum und Takt. Das hat Friedrich Blume dazu veranlaßt, die begriffliche Dreiheit in einem gemeinsamen MGG-Artikel abhandeln zu lassen, der jedoch keine verbindliche Definition bereithält, vielmehr über die Geschichte der verschiedenartigsten Ausprägungen und Deutungen, die Rhythmus, Metrum und Takt in der Musik gefunden haben, zu informieren sucht. Eine kritische Auseinandersetzung mit den bestehenden Theorien und Systemen, die vor allem im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert allgemeine Gültigkeit beanspruchten, stand noch aus und war darum ein vorrangiges Anliegen der Dissertation. Sie nimmt den ersten, als Forschungsbericht überschriebenen Hauptteil ein, der sich mit der einschlägigen Literatur von der Mitte des 18. Jahrhunderts (Riepel) bis in die Gegenwart hinein befaßt. Die zeitliche Eingrenzung der im zweiten Teil analysierten Musikbeispiele, an denen Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse dargestellt werden, auf den Zeitraum der Wiener Klassik, leitet ihre Berechtigung aus der Einsicht her, daß heute utopisch er-

scheint, was Hugo Riemann noch für möglich hielt: ein allgemeinverbindliches System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Die Ergebnisse der untersuchten Beispiele, die in entscheidenden Punkten von Riemann, wie zahlreichen anderen Theoretikern abweichen, werden im folgenden zusammengefaßt:

Mit dem Taktmetrum wird die kleinste metrische Einheit bezeichnet, das Maß eines Musikstückes, auf das einerseits die Taktteile als Unterteilungswerte, andererseits metrische Formen höherer Ordnung, der Zusammenschluß von zwei, drei oder vier Takten zu einer größeren Maßeinheit, bezogen werden. Gemessen werden im Takt die Dauer und die Gewichtsverhältnisse, was zur Unterscheidung eines quantitativen Aspektes von einem qualitativen führt. Jener betrifft die Taktart, d. h. die Anzahl der in einem Takt vereinigten Zählzeiten, dieser ihre gewichtsmäßige Abstufung. Die Musikdenkmäler aus dem Zeitraum der Wiener Klassik bestätigen die Aussagen der zeitgenössischen Musiktheorie, daß es eine größere Anzahl qualitativ differenzierter Taktarten gibt als Taktvorzeichnungsarten. Diese werden zudem häufig nicht eindeutig verwendet, so daß die Gewichtsverhältnisse nicht immer leicht zu bestimmen sind. Der Frage nach Haupt- und Nebenbetonung muß die Entscheidung, ob eine einfache oder eine zusammengesetzte Taktart vorliegt, vorausgehen. Gerade in den zuletzt genannten Taktarten sind die Gewichtsverhältnisse jedoch am wenigsten stabil. Die metrische Qualität kann innerhalb eines Stückes wechseln, ohne daß die Taktvorzeichnung verändert wird. Auch für den entgegengesetzten Fall, daß die Stellung gleichlautender melodischer Abschnitte im Takt wechselt, konnten Beispiele angeführt werden. Sie bezeugen nicht, wie Riemann glaubte, die fehlerhafte Schreibweise der Komponisten, sondern die Grenzen des Notationssystems und sollten eher vor seiner Überschätzung warnen, als zu Korrekturen in den überlieferten Musikdenkmälern veranlassen.

Die Frage nach der metrischen Qualität des Taktes ist seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gestellt, niemals aber befriedigend beantwortet worden. Die Musiktheorie hat immer wieder auf ihre Verankerung in der menschlichen Natur hingewiesen und ist damit einer musikalischen Begründung ausgewichen. Eine solche ist jedoch möglich, wie bereits einzelne Bemerkungen Riemanns, die Beobachtungen von Knud Jeppesen zur Dissonanzbehandlung des Palestrinastils und die Arbeiten von Rudolf Steglich nahelegen. Das Wirken gezielter melodischer Bewegungszüge im musikalischen Ablauf ist von entscheidender Bedeutung für die Ausbildung der metrischen Qualität des Taktes, ebenso wie die Stellung im Takt ein Mittel melodischer Profilierung ist.

Im Zusammenhang mit der Melodik ist die Lage im Tonraum auf das Taktmetrum bezogen. Melodische Kerntöne, die durch ihre Bindung an einen bestimmten Tonraum eine innere Geschlossenheit erhalten, werden in der Regel mit der besten Taktzeit ausgezeichnet. Der Melodik ist die Harmonik zugeordnet und wirkt auf die Ausbildung der metrischen Schwereverhältnisse ein, ebenso wie die rhythmische Akzentuierung im Normalfall der metrischen zugeordnet ist. Auch Instrumentation, Phrasierung, Dynamik und Klangfarbe haben an der metrischen Qualität teil, sind jedoch von untergeordneter Bedeutung, was ihrem akzidentellen Charakter innerhalb der gesamtformalen Anlage in der Musik der Klassik entspricht. Die Musikbeispiele machen deutlich, daß keinem der genannten metrischen Profilationsmomente Eigenwert und absolute Geltung zukommt, vielmehr ihr Zusammenwirken, gemäß dem Formungsvermögen der einzelnen Parameter, in der Fülle und Vielgestaltigkeit möglicher Erscheinungsformen den Takt als eine lebendige, geformte musikalische Kraft bedingt.

Ebenso fremd wie eine systemgebundene Schematisierung des Taktes und seine von Melodik und Harmonik losgelöste Betrachtung war dem 18. Jahrhundert die Reduzierung des Rhythmus auf den Aspekt der Ausfüllung eines vorgegebenen Taktschemas. Diese Deutung, die erst auf die musiktheoretischen Systeme der beiden folgenden Jahrhunderte zurückgeht, ist nicht nur in ihrem Geltungsanspruch einzuschränken, sondern gänzlich zurückzuweisen. Auch dort, wo metrische und rhythmische Schwerpunkte zusammenfallen, wie dies der Normalfall in der taktgebundenen Musik der Wiener Klassik ist, füllt der Rhythmus nicht das metrische Schema aus, sondern hat an seiner Ausformung teil, setzt im Zusammenwirken mit Melodik und Harmonik Sinnakzente, deren regelmäßige Wiederkehr das Taktmetrum bedingen. Mit der Beschreibung seines Verhältnisses zum Metrum ist jedoch nur ein Aspekt des rhythmischen Phänomens beschrieben, dem die Zuordnung zu Melodik und Harmonik, das Verhältnis zur Form, zum Satztypus, zum Ausdruck und zum Personalstil gleichbedeutend zur Seite zu stellen sind. Der Rhythmus ist Be-

wegung, und die Allgemeinheit dieses Begriffes bezeichnet zugleich die Weite seines Wirkungsbereiches. Um über die allgemeine Charakterisierung und Individualisierung von formalen Zusammenhängen, Satztypen, Ausdruckscharakteren und personalen Eigenheiten hinaus in der musikalischen Gestalt konkrete Form anzunehmen, gezielte Bewegung darstellen zu können, bedarf er der melodisch-harmonischen Sinngebung.

Die Musiktheorie Hugo Riemanns beherrscht der Gedanke, ein metrisches Grundprinzip, das der fortgesetzten Unterscheidung zwischen Aufstellung und Beantwortung sei als metrische Qualität an musikalischen Gebilden verschiedenster Dimension nachweisbar. Abweichungen von diesem Normalfall seien als reizvolle Durchbrechungen des zugrundeliegenden Schemas doch stets auf dieses bezogen. Diese Meinung kann einer Überprüfung der Musikdenkmäler aus dem Zeitraum der Wiener Klassik nicht standhalten. Hat schon die begriffliche Bestimmung des Taktmetrums ebenso wie des Rhythmus ihre Abhängigkeit vom Zusammenwirken aller musikalischen Gestaltungsfaktoren deutlich gemacht, so gilt die gleiche Wechselbeziehung für die Gruppenbildung der Takte, die, in jedem Fall von der melodisch-harmonischen Sinngliederung abhängig, sich nur unter dem Einfluß der Periodizität einer Taktzahlen- oder Betonungsordnung zum Metrum höherer Ordnung verdichtet. Jedoch lassen Beispiele aus dem Werk von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven die nur taktgebundene, sonst metrisch freie Gliederungsform erkennen, die vornehmlich die improvisatorischen oder vom Entwicklungsprinzip beherrschten melodischen Bildungen betrifft. Häufig tritt diese Gliederungsform in Verbindung mit liedförmiger Themenanlage und Korrespondenzmelodik auf, ohne eine metrisch höhere Ordnung auszubilden, die über die taktmetrische Bindung hinaus die Taktgruppen in einer Zahlenordnung zusammenfaßt.

Metrische und rhythmische Analyse sind durch ihre unzulässige Verabsolutierung und Schematisierung durch die Musiktheorie, allen voran jene Hugo Riemanns, in Verruf geraten. Nur im Bewußtsein ihrer Möglichkeiten und Grenzen kann diese musiktheoretische Disziplin eine neue Berechtigung erlangen, musikalischer Formerkenntnis zu dienen. Metrik und Rhythmik in der Wiener klassischen Musik müssen als Teile eines Sinnganzen betrachtet werden, dem sie funktional verbunden sind.

HENNING MÜLLER-BUSCHER: *Studien zu den Choralbearbeitungen Georg Böhms (1661 bis 1733)*. Diss. phil. Regensburg 1972.

Die Untersuchung der Musik für Tasteninstrumente im 17./18. Jahrhundert, die seit Beginn dieses Jahrhunderts in verstärktem Maße das Interesse der Forschung erweckte, hat bereits zu wesentlichen Erkenntnissen geführt, die nunmehr einen Überblick über Gattungen und geschichtliche Zusammenhänge im nordeuropäischen Raum erlauben. Lücken in unserem Wissen bestehen nach wie vor auf dem Gebiet der Choralbearbeitung für Tasteninstrumente – trotz einiger bemerkenswerter deutscher und amerikanischer Beiträge, die in den letzten Jahren erschienen sind.

Georg Böhm, als „Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert“ apostrophiert (Johannes Wolgast), hat seit jeher den Musikforscher besonders interessiert, da er unbestreitbar einer der wichtigsten Einflußsphären Bachs auf dem Gebiet der Musik für Tasteninstrumente zuzurechnen ist. Vorliegende Untersuchung führt in das überlieferte Werk Georg Böhms ein und versucht, die historische Relevanz dieses norddeutschen Orgelmeisters herauszustellen.

Nachforschungen zur Biographie brachten keine wesentlich neuen Aspekte als die ohnehin schon bekannten Fakten; insbesondere sein mehrjähriger Hamburger Aufenthalt, der seiner Lüneburger Amtszeit voranging, ist nach wie vor ein Feld von Spekulationen (Buchmayer, Valentin, Walter, Wolgast, u. a.). Seit Wolgast wird in dieser Arbeit erstmals wieder das Gesamtwerk Böhms vollständig zusammengestellt, das sich (generalisiert) aus Motetten, Kantaten, Suiten, choralfreien und choralhaltigen Werken für Tasteninstrumente zusammensetzt.

Ein zweiter Teil der vorliegenden Dissertation stellt die Choralbearbeitungen nach typologischen Gesichtspunkten zusammen; sie werden nach ihren individuellen Merkmalen schematisch untersucht (etwa: Verarbeitung der Choralvorlage, Verhältnis von c.f.-Stimme und Gegenstim-

men, Rhythmik, Charakter der Zeileneinleitungen etc.) und in einer sich jeweils anschließenden textlichen Darstellung besprochen.

Diese Werkanalysen öffnen einen weit abgesteckten Problemkreis. Es mußten daher einige zentrale Fragen aus der Gesamtproblematik ausgewählt werden, die in einem dritten Teil der Arbeit untersucht werden und zu recht bemerkenswerten Ergebnissen führen, so etwa: wie verarbeitet Böhm die Choralvorlage in seinem Werk, besteht ein Zusammenhang zwischen Textvorlage und musikalischer Realisation, wie verfährt Böhm in den Einleitungs- und Schlußbildungen, kann man übergeordnete Aspekte im zyklischen Rahmen beobachten und schließlich sind andere Gattungen und Formen als direkte Vorbilder für die Choralbearbeitungen Böhms nachweisbar? Gerade die Untersuchung der letzten Fragestellung fördert Ergebnisse zutage, die den Einfluß auf Bach über die schon längst bekannte musikalische Verwandtschaft beider Meister in ihren Choralpartiten hinaus bestätigen: Böhm legt einem Teil seiner Choralbearbeitungen spezifische Kompositionstechniken der Suite, des Concerto und der Arie, speziell der Devisenarie, u. a. zugrunde (hierzu ist Böhm primär nicht von Pallavicini oder Steffani angeregt worden, wie bisher angenommen wurde, sondern von Johann Sigismund Kusser, mit dem Böhm einige Jahre in Hamburg verbrachte). Die Durchleuchtung dieser Probleme führt zur Erkenntnis eines Personalstils Böhms, der zweifelsfrei nachgewiesen werden kann und „mit dem steifen und unbehelflichen Machwerk seiner Zeitverwandten gar sehr“ kontrastiert (Gerber).

Der Anhang zur vorliegenden Dissertation enthält ein Quellenverzeichnis der Choralbearbeitungen Georg Böhms mit Angaben über Konkordanzen und speziellen Hinweisen zu den erhaltenen Handschriften sowie Verzeichnisse über Literatur, praktische Ausgaben und Gesangbücher.

Die Arbeit ist als Dissertationsdruck in der Druck- und Verlagsanstalt W. Blasaditsch, Augsburg, erschienen.

PETER REIDEMEISTER: *Die Chanson-Handschrift 78 C 28 des Berliner Kupferstichkabinetts. Studien zur Form der Chanson im 15. Jahrhundert. Mit Faksimile und Erstedition der Unica der Handschrift. Diss. phil. Berlin (TU) 1972.*

Die Initialseite dieser offensichtlich als Repräsentationshandschrift intendierten, aber nicht vollendeten (textlosen) Sammlung von 42 drei- und vierstimmigen burgundischen Chansons ist geschmückt mit dem Allianzwappen zweier bekannter florentiner Patrizierfamilien: der Niccolini und der Castellani; Angehörige dieser Familien heirateten, wie aus den in der Biblioteca Nazionale Centrale handschriftlich erhaltenen Stammbäumen hervorgeht, 1465 (oder 1466), und die Interpretation aller bei der Handschriftenbeschreibung zur Sprache kommenden Details zeigt, daß der vorliegende Chansonier mit großer Wahrscheinlichkeit als Hochzeitsgeschenk in Auftrag gegeben worden ist. Das Jahr 1465 dürfte demnach als „terminus ad quem“ anzusehen sein, was durch die Bestimmung des Repertoires der Handschrift bestätigt wird, denn alle namentlich ermittelten Komponisten sind Musiker der Dunstable-Dufay-Binchois-Generation.

Die Funktion der Gattung Chanson im 15. Jahrhundert hängt wesentlich mit der Musizierpraxis der vornehmen Dilettanten zusammen, wie sie aus zahlreichen literarischen Quellen der Zeit (von Boccaccio bis Castiglione) bezeugt ist; und oft wird dieser Zusammenhang für die niedrige Stufe verantwortlich gemacht, den die Chanson in der ästhetischen Gattungshierarchie des 15. Jahrhunderts einnimmt; der Messe gebühre der höchste Rang deshalb, weil sie der kirchlichen Sphäre zugehört. Tinctoris aber, der die Chanson als „*cantus parvus*“ definiert (1472/73) und erklärt, sie weise „*nec tot nec tales varietates*“ (1477) auf wie die größeren Gattungen Motette und Messe, hat wohl nichts anderes im Auge als die Länge der jeweiligen Stücke: die Chanson ist die Kleinform des 15. Jahrhunderts. Und aus der rein äußeren Beschränkung der Ausdehnung ergeben sich Konsequenzen, deren Betrachtung in weit höherem Maße als die vorgefaßte Meinung, die Chanson sei niederen Ranges, zum Verständnis der Kompositionsweise dieser kleinen Lieder beitragen kann, und deren Analyse umgekehrt eine solche These erst am Notentext begründen oder modifizieren könnte.

Die Knappheit der Form und der Versaufbau der sprachlichen Vorlage bringen es mit sich, daß die Chanson aus nahezu gleich kurzen, aneinander gereihten Phrasen besteht, zwischen denen

die Komponisten Beziehungen herzustellen bestrebt sind: äußere, durch Überleitungen, Kadenzverschleifungen u. a. m., und innere, etwa durch melodisch-rhythmische Korrespondenzen, besonders zwischen den Zeilenanfängen. Dabei sind diese Zusammenhänge nicht, wie in der Messe, als mehr abstrakte formale Mittel gedacht, sondern oft so „konkret“, einfach und sinnfällig, daß sie auf unmittelbare Hörbarkeit hin angelegt erscheinen, z. B. das Ausnützen von melodischen Floskeln zu wiedererkennbaren „Motiven“, das Deklamationsprinzip zu Beginn einer Phrase oder auch die Beschränkung auf e n t w e d e r melodische o d e r kontrapunktische Entfaltung. Erst auf Grund solcher kompositorischer Merkmale ist die Chanson als die im Vergleich mit der Messe weniger emanzipierte musikalische Gattung anzusehen.

Die große Form gestattet nicht nur und fordert durch ihre Länge kompositorische Mittel heraus, die die kleine Form nicht zuläßt, – sie verbietet auch, was in der Kleinform möglich ist. Fünfmalige Wiederholung eines rhythmischen Musters ist im „*cantus parvus*“ (gerade noch) erlaubt, zwanzigfache im „*cantus magnus*“ hingegen nicht. Der Mess-Satz verfügt über eine größere Variabilität in den Phrasenlängen, er bringt mehr Neues, mehr Kontraste, mehr v e r s c h i e d e n gekennzeichnete größere Abschnitte, kurz: mehr „*varietates*“ als die Chanson, deren Form bei proportional ähnlichem Aufbau zerfallen würde; er bedarf anderer Mittel, um den musikalischen Zusammenhang über ausgedehntere Passagen hinweg zu wahren, und damit stellt er nicht nur dem Hörer größere Probleme, sondern vor allen Dingen dem Komponisten. Daß die Komponisten folglich ihr Interesse mehr der Messe zuwandten, führt dazu, daß die große Form im 15. Jahrhundert eine rasche und glanzvolle Entwicklung erlebt. Dufay's *Kyrie Orbis factor* umfaßt 47 „Takte“, das Kyrie seiner *Missa Caput* dagegen – in der Übertragung in DTÖ 38 – 253 „Takte“: ein äußerliches, aber ein folgenreiches Merkmal, denn die äußere Form eines Stückes = „*quantitas*“ ist mitbestimmend für seine musikalische Form im umfassenderen Sinne = „*qualitas*“, d. h. seine „*Form als Inbegriff der Tonbeziehungen*“ (Carl Dahlhaus).

Die Arbeit ist 1973 als Band 4 der Reihe „Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten“ im Verlag Emil Katzbichler, München, erschienen.

PETER SCHLEUNING: *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1970.*

Die Fantasie besteht als selbständige Instrumentalgattung seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts, d. h. seit der Entstehung komponierter Instrumentalmusik. Ihr bleibendes Charakteristikum, Normabweichung und Regelfreiheit, kann sich äußern entweder als „*unreflektierte Extempore-Haltung*“ oder „*individuell geplante Künstlichkeit*“, d. h. als freies Schweifen in der Improvisation oder untergründige, ausgeklügelte Planung in Kompositionen.

Diese Grundtendenzen, durch das 16. und 17. Jahrhundert verfolgt, werden zu Beginn des 18. Jahrhunderts in ihrer Deutlichkeit verwischt: der Terminus Fantasie vermag sich nun an fast jede beliebige andere Gattung synonym zu heften, während der ursprüngliche freie Stil der Fantasie in einer Vielzahl andersgenannter Gattungen deutlicher aufzutreten vermag als in der Fantasie selbst: in Praeludium, Capriccio, Toccata, Rezitativ, Kadenz und Tombeau. Einen Spiegel dieser verworrenen Situation bietet die Analyse der einschlägigen Stellen in den Schriften Matthessons.

Johann Sebastian Bachs *Chromatische Fantasie* bildet den Beginn einer neuen und für die gesamte Weiterentwicklung entscheidenden Wendung, nämlich der Zusammenfassung und Konzentrierung dieser zersplitterten „fantastischen“ Stilmomente, nun aber wieder unter dem Gattungsnamen Fantasie. Beide anfangs genannten Charakteristika sind in dem Stück vereint und verschärft. Allerdings bedürfen sie noch des Pendants der Fuge, um nach Bachs Auffassung innerhalb eines musikalischen Werkes bestehen zu können.

Die Loslösung derart freier Stücke von der Fuge während der 40er Jahre des 18. Jahrhunderts durch Mitglieder des Bachschen Schülerkreises signalisiert den Beginn der Existenz einer Sonderspezies der Gattung, der von den Zeitgenossen sogenannten Freien Fantasie. Sie ist die bis zum Beginn der postseriellen Musik und des Free Jazz wohl ungebundenste Art Musik innerhalb der europäischen Musikgeschichte, nur mit dem Unterschied etwa zum Free Jazz, daß sie grundsätzlich Solomusik von und für Spezialisten ist.

Hier liegt der „*Nervenzpunkt*“ (Adorno) der Freien Fantasie, zunächst stilgeschichtlich.

Die Freie Fantasie ist die erste Gattung, die konsequent mit dem Barockprinzip der Unterwerfung der Instrumentalmusik unter die Vokalmusik und dem der Affekteinheit im Satz bricht: schneller Affektwechsel sowie die von der Affektenlehre nicht unmittelbar ableitbaren Ausdrucksinhalte der melancholischen Todestrauer, des Traumes und des Wahnsinns sind – wie schon die Zeitgenossen beschrieben – Merkmale der Freien Fantasie. Das wird erreicht durch eine extreme Freiheit von metrischen Ordnungen, von harmonischer Gradlinigkeit und formaler Einheitlichkeit: schneller Wechsel, Überraschung, „*Betrügerey*“ (C. P. E. Bach), Sprunghaftigkeit sind das Grundprinzip. Vor allem auf dem Gebiet der Harmonik werden durch ein ausge dehntes, durch die solistische Spezialistensphäre ermöglichtes Experimentieren Errungenschaften gemacht, die unmittelbar auf die Wiener Klassik, vor allem aber die Romantik starken Einfluß haben. Gerade auch durch die genannten Ausdrucksinhalte sowie durch die Lösung und Erhebung der „reinen“ Instrumentalmusik aus der Unterwerfung unter die Vokalmusik ist die Freie Fantasie wegbereitend für Kompositionsweise und ästhetische Prinzipien der Frühromantik. Eine Untersuchung frühromantischer Dichtertexte und früher Beethovenrezensionen beweist dies.

Auf der anderen Seite bietet die Entwicklung der Freien Fantasie einen hervorragenden Einblick in das sozialgeschichtliche Geschehen während des Aufkommens des bürgerlichen Musikmarktes um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bis dahin fast stets allein oder vor Eingeweihten improvisiert als hohe „Kenner“-Kunst, mußte die Fantasie sich nun dem Problem der Veröffentlichung für die breite Masse des bürgerlichen „Liebhaber“-Publikums stellen. Vor allem an einer genauen Analyse der Fantasien und der Schriften von Carl Philipp Emanuel Bach ist das Entstehen eines neuzeitlichen Zuges von Künstlerbewußtsein nachzuzeichnen: in ihm verbinden sich elitäre Selbsteinschätzung im privaten Agieren mit einer weitgehenden Unsicherheit, im Ernstfall aber Anpassung unter dem Zwang zu öffentlichen Handlungen, hier unter dem Druck des bürgerlichen Konkurrenzmarktes. In Bachs veröffentlichten Fantasien läßt sich das ständige Schwanken zwischen seinem Qualitätsanspruch und seinem Bemühen um „*Lucrativität*“ genau beobachten. Einem Schüler empfahl er, bei Veröffentlichungen „*mehr Zucker*“ zu geben, bei Stücken für sich selbst dagegen „*allen Fleiß*“ walten zu lassen.

Die Untersuchung dieser stil-, inhalts- und sozialgeschichtlichen Zusammenhänge wird auf der Grundlage einer möglichst umfassenden Aufarbeitung des Fantasie-Repertoires des 18. Jahrhunderts unternommen. In der ersten Zeit um die Jahrhundertmitte auf den nord- und ostdeutschen Raum in direkter Abhängigkeit von Bachs Schülern beschränkt, breitet sich später das Wirkungsgebiet auf den gesamten deutschsprachigen Raum aus, um im Wien Mozarts und Beethovens zu kulminieren und zu enden. Neben den Analysen der Fantasien Carl Philipp Emanuel Bachs werden besonders eingehend diejenigen von Wilhelm Friedemann Bach, Johann Wilhelm Hässler und Mozart behandelt. Vor allem an dessen großer *c*-moll-Fantasie werden strukturanalytische und „*symbolgeschichtliche*“ (Schering) Untersuchungen angestellt, wobei im letzteren Falle bestimmte Harmonie- und Melodiemuster im Vergleich mit parallelen Stellen aus Vokalwerken auf ihren Ausdrucksgehalt befragt werden.

Das Ende der Freien Fantasie konkretisiert sich in Beethovens Auflösung der scharfen Gattungsgrenzen: Sonaten beziehen Fantasietechniken ein, Sonatensätze und Variationen freierer Art werden Fantasie genannt. Im Sinne der „*progressiven Universalpoesie*“ der Frühromantiker werden damit die Grenzen zwischen „*gebundener*“ und „*freier*“ Musik aufgelöst. Von vielen Zeitgenossen wird dies mit äußerstem Mißfallen verfolgt, sowohl was den Niedergang der „*Ordnung*“, als auch was denjenigen der Freien Fantasie angeht. Beethovens Integrationsbemühungen haben aber dennoch nicht verhindern können, daß die seit dem Beginn des bürgerlichen Kulturmarktes und am Beispiel Carl Philipp Emanuel Bachs gezeigte Aufspaltung der Komposition in „*Kenner*“- und „*Liebhaber*“-Kunst sich weiter verschärfte und bis heute das Musikleben bestimmt: Schumanns *C*-dur-Fantasie und die Salon-Fantasien des 19. Jahrhunderts mögen als Orientierungspunkte dieser Entwicklung genannt sein.

Die Arbeit ist als Band 76 in den „*Göppinger Akademischen Beiträgen*“ im Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen, erschienen.

BESPRECHUNGEN

Festschrift ARNOLD GEERING zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus, vorwiegend aus dem Bereich der Musik. Hrsg. von Victor RAVIZZA. Bern: Verlag Paul Haupt 1972. 257 S.

Es scheint, als setze sich in der Musikwissenschaft allmählich der Typus der thematisch gebundenen Festschrift durch (sofern nicht überhaupt Festschriften zu den Relikten der schlechten alten Zeit gezählt werden, die es abzuschaffen gilt). Doch braucht, bei vernünftiger Themenwahl, die Individualität der Beiträge, auf die es bei einem Geschenk ankommt, unter dem Zwang zu inhaltlicher Anpassung nicht zu leiden. Der Humanismus, Gegenstand der Festschrift, die Arnold Geering zum 70. Geburtstag gewidmet wurde, ist ein so weitgespanntes Thema, daß der Sammelband schließlich nahezu so bunt geraten ist wie eine Festschrift des alten Typus.

In dem Aufsatz von J.H. LÜTHI über *Humanismus und Humanität in Hermann Hesses „Glasperlenspiel“* ist für Musikhistoriker vor allem der Hinweis auf einen fragmentarisch überlieferten vierten Lebenslauf des Josef Knecht interessant, einen Lebenslauf, in dem sich Knecht vom Theologen zum Musiker entwickelt. – A. JENNI (*La musica nella vita e negli scritti di autori italiani del Rinascimento*) beschreibt die Renaissance als eine der Epochen, in denen die Dichter und Literaten, anders als im 19. Jahrhundert, sich mehr zur bildenden Kunst als zur Musik hingezogen fühlten. – S. HEINIMANN (*Poesis und musica in Dantes Schrift „De vulgari eloquentia“*) interpretiert Dantes Bestimmung der Poesie als „*fictio rethorica musicaque poita*“, er geleitet den Außenstehenden sicher durch das Labyrinth der Dante-Philologie. – K. von FISCHER untersucht das *Wort-Ton-Problem in der Musik des italienischen Trecento* unter den Gesichtspunkten der Deklamation, der Textunterlegung, des Vorrangs der Zeilengliederung oder des Sinnzusammenhangs und der Berücksichtigung oder Vernachlässigung der metrisch „ge-

meinten“ Silbenanzahl. – V. RAVIZZA entreißt, nach K. JEPPESENS Vorgang, den Komponisten Gasparo Alberti der Vergessenheit: Er beschreibt ein Porträt (daß das gemalte Notenblatt, obwohl durch eine Hand teilweise verdeckt, den musikalischen Text vollständig enthält, ist nach V. Scherliess ein Merkmal des Komponistenbildnisses im Unterschied zum Dilettantenporträt), entdeckt in einigen Kompositionen humanistische Züge, teilt Daten zur Biographie mit und stellt ein Werkverzeichnis zusammen. – W. KOHLSCHMIDT (*Homo more metrico ludens*) charakterisiert Übersetzungen von Luther-Chorälen ins Lateinische als scherzhaft-humanistische Exerzitien. – J. STENZL (*Zur Kirchenmusik im Berner Münster vor der Reformation*) untersucht vier Berner Antiphonare und ein Graduale aus dem späten 15. Jahrhundert; besondere Aufmerksamkeit und Philologenmühe widmet er den Prosen im Graduale sowie der (für die Diözese Lausanne charakteristischen) Verwendung von Meß-Prosen im Stundengebet. – G. AESCHBACHER (*Bemerkungen zur rhythmischen Gestalt des Hugenottenpsalters*) stützt die These, daß im Hugenottenpsalter die Pause am Zeilenende nicht „*mensural*“, sondern „*prosodisch*“ aufzufassen sei, durch eine Analyse der humanistisch geprägten rhythmischen Gestalt der Psalmen. – M. STAEHELIN (*Neues zu Bartholomäus Frank*) zeigt, daß Frank ein artifiziell fragwürdiges Gewerbe daraus machte, Huldigungskompositionen, die vermutlich generös bezahlt wurden, aus immer denselben Elementen zusammenzustellen. – E. LICHTENHAHN („*Ars perfecta*“ – zu *Glareans Auffassung der Musikgeschichte*) zieht aus einer differenzierten philologisch-historischen Interpretation die Konsequenz, daß der Begriff der „*ars perfecta*“, von Glarean primär auf Josquin gemünzt, nicht zum Epochenamen taugte und daß er ebenso zwiespältig sei wie Glareans Urteil über Josquin insgesamt. – K.G. FELLERER (*Zur Kontrapunktlehre im Zeitalter des Humanismus*) entwirft in gedrängtester Kürze eine Systematik der

Kontrapunkttheorie des 16. Jahrhunderts. – P.M. TAGMANN (*Girolamo Cavazzoni – Girolamo Mantovano: Identitätsfragen*) klärt Verwirrungen in der Zuschreibung von Dokumenten an die beiden Girolami.

H. R. HAHNLOSER (*Johannes Petrus de Medicis, Crema*) untersucht eine Nativitas-Initiale in einem um 1490 geschriebenen Graduale. – M. HUGGLER entziffert ikonographisch den Johannes-Altar des Niklaus Manuel. – R. STEINER (*Von Leo X bis Clemens VII*) möchte dem puritanisch-ernsten Hadrian VI, dem Nachfolger des verschwenderischen Humanisten Leo X, historische Gerechtigkeit widerfahren lassen. – P. ZINSLI (*Nachklang humanistischer Heimatdichtung aus entlegenem Bergtal*) teilt zwei Specimina schweizerischer Heimatdichtung mit: aus dem 18. Jahrhundert in lateinischer, aus dem 19. in deutscher Sprache. – W. MEYER und H. OESCH analysieren, zum Teil mit naturwissenschaftlich-detektivischen Methoden, die überraschend zahlreichen Maultrommelfunde in der Schweiz. – G. WALSER beschreibt die Instrumente und die Funktionen der römischen und der gallischen Militärmusik. – J.Ch. BÜRCEL (*Zur Musiktherapie im Arabischen Mittelalter*) zeigt, daß im Islam die Instrumentalmusik, ebenso wie der Wein, zwar als theologisch anrühlich, aber als therapeutisch unumgänglich galt.

Ein Verzeichnis der Veröffentlichungen von Arnold Geering, zusammengestellt von M. MARKOVITS, schließt – in gewohnter und angemessener Weise – die Festschrift ab.
Carl Dahlhaus, Berlin

Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried BEYSCHLAG zu seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern. Hrsg. von Otmar WERNER und Bernd NAUMANN. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1970. (VI), 292 S., 1 Taf. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. 25.)

Die dem inzwischen emeritierten Erlanger Ordinarius für germanische und deutsche Philologie als Geburtstagsgruß und Dankesgabe anlässlich seines Ausscheidens aus dem Amt gewidmete Festschrift verdient nicht bloß die Aufmerksamkeit des Germanisten, sondern ebenso die des Musikwissenschaftlers. Zwar reicht der Bogen, den die in ihr

vereinigten 18 Beiträge spannen, von der Historiographie des nordischen Frühmittelalters bis zur Chronistik des 18. Jahrhunderts und zum Menschenbild der Goethezeit, weiter jedenfalls, als es das die Einbeziehung musikalisch relevanter Sachverhalte zweifellos fördernde Rahmenthema andeuten konnte. Auch liegt das eigentliche Gewicht der meisten Aufsätze im engeren Bereich von Literatur- und Sprachgeschichte. Doch steht eine bemerkenswert große Anzahl von Arbeiten daneben, die dem Zusammenhang von Dichtung und Musik, von Lyrik, Epik, sanglichem Vortrag, Vers- und Strophenkunst gelten und damit einem der hervorragendsten Forschungs- und Interessengebieten des Jubilars entsprechen (vgl. das S. 279-287 von Norbert THOMAS zusammengestellte Schriftenverzeichnis). Sie sollen im folgenden kurz vorgestellt werden.

Mit seinen Beobachtungen *Zum Wort 'špilman' bei den Serben* (S. 19-22), das, obwohl neben dem heimischen 'skomrach' nur spärlich belegt, seit der Zeit der Kreuzzüge bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts bekannt und gebräuchlich gewesen zu sein scheint, trägt Miloš DJORDJEVIĆ (Belgrad) zum Bild des fahrenden Musikers und Possenreißers im Mittelalter bei, indem er zeigt, wie mit dem Verlust der Sache auch die (in diesem Falle entlehnte) Bezeichnung für sie abhanden gekommen ist. – In einer anmerkungreichen, weit ausgreifenden und stark persönlich geprägten Abhandlung betrachtet Kurt Herbert HALBACH (Tübingen) den (melodielos überlieferten) *I. Philipps-Ton Walthers von der Vogelweide als Sangspruch-Pentade der Jahre 1199/1205* (S. 39-62), dabei durch Diskussion von Problemen der Datierung und Deutung, thematischer und formaler Bindungen die für die Erkenntnis der mittelalterlichen Vortragswirklichkeit entscheidend wichtige Frage nach der zyklischen Gruppierung und Reihung von Spruchstrophen gleichen Baus (und gleicher Melodie) in den Vordergrund rückend. – Zur Person und zum Werk Neidharts von Reuenthal, mit dessen Namen eine reiche Musiküberlieferung verknüpft ist, nehmen gleich zwei Beiträge Stellung. Während Ernst SCHWARZ (Erlangen) die *Heimatfrage bei Neidhart von Reuenthal* (S. 91-97) näher ins Auge faßt und im Rahmen seines kritischen Überblicks über den derzeitigen Forschungsstand Ortsnamen und andere

Wortbelege geltend macht, die eher für oberbayerische als für oberpfälzische Herkunft des Dichterkomponisten sprechen, untersucht Burghart WACHINGER (Tübingen). *Die sogenannten Trutzstrophen zu den Liedern Neidharts* (S. 99-108), d.h. jenen merkwürdigen, früher gern auf bäuerliche Rivalen zurückgeführten Typus „drohender, spöttischer oder scheltender Retourkutschen“ (S. 99), als deren Autoren Neidhart selbst, literarisch interessierte Zeitgenossen oder spätere Nachahmer in Frage kommen. Durch den überzeugend geführten Nachweis, daß die Funktion der Trutzstrophen als distanzschaffendes Rollenspiel aus der lebendigen Situation des Autor, Publikum und Nachwelt verbindenden Liedvortrags zu erklären ist, könnte auch Licht auf die wünschenswerte weitere Erhellung der Kunstübung fallen, die zur Herausbildung der Pseudo-Singweisen geführt hat. – Otmar WERNERS (Tübingen) *Linguistische Überlegungen zur mittelhochdeutschen Metrik* (S. 109-130) sind insofern von musikologischem Interesse, als sie den ersten (freilich noch nicht voll befriedigenden) Versuch darstellen, durch konsequente Anwendung von Methoden und Techniken der modernen Linguistik das herkömmliche, nicht allein durch terminologische Analogien zu Musik und Notenschrift charakterisierte metrische System der Altgermanistik zu überprüfen, neu abzuleiten und zu begründen. – Der als Ausdruck des Formwillens der mittelalterlichen Dichterkomponisten lange vernachlässigten *Reimbindung in den drei- und mehrzeiligen Stollen in Lied und Sangspruch des 12. und 13. Jahrhunderts* gehen Christa und Gerd-Dietmar PESCHEL (Erlangen) am Beispiel der „*Variations- und Erweiterungsmöglichkeiten des Grundschemas aab/cbb*“ nach (S. 131-147). Der nützlichen, mit Melodienachweisen versehenen Materialzusammenstellung folgt eine exemplarische Analyse des Grünen Tons Frauenlobs, die ihr Augenmerk vor allem auf das Mit-, In- und Gegeneinander von Metrum, Reimschema und Singweise (nach J) richtet. – Der *Epenmelodien* überschriebene, durch souveräne Quellenkenntnis bestechende und zu den Höhepunkten des Bandes zählende Beitrag (S. 149-178) von Horst BRUNNER (Erlangen) behandelt alle (insgesamt 13) in Epen und didaktischen Großgedichten des deutschen Mittelalters verwendeten Stro-

phenformen unter vollständiger Einbeziehung des auch in Meistersingerhandschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts überlieferten, jetzt erstmals systematisch ausgewerteten Melodienmaterials. Klärung divergierender Tonbezeichnungen und synoptischer Abdruck von bekannten und neu erschlossenen Notenaufzeichnungen machen die Arbeit für jede weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand unentbehrlich. – Wie Neidhart ist auch der gleichfalls an einer geistes-, literatur-, und musikhistorisch bedeutsamen Umbruchstelle beheimatete Lyriker Oswald zweimal in der Festschrift vertreten. Die aus der Feder von Matthias INSAM (Unterwössen/Obb.) stammenden *Wortstudien zu Oswald von Wolkenstein* (S. 197-205) – im wesentlichen ein die Prinzipien der Wortwahl Oswalds erläuternder Vergleich mundartlicher Ausdrücke Südtirols mit entsprechenden Liedbelegen – fördern das Textverständnis einzelner Stellen und bedeuten insoweit auch Hilfestellung für die musikwissenschaftliche Liedforschung. Demgegenüber zielt Bruno STÄBLEIN (Erlangen), frühere Ansätze fortführend, ausdrücklich auf *Das Verhältnis von textlich-musikalischer Gestalt zum Inhalt bei Oswald von Wolkenstein* (S. 179-195). An Hand von fünf repräsentativen Liedern wird das von Oswald virtuos gehandhabte Prinzip „*der textlich-musikalischen Verdichtung*“ deutlich herausgearbeitet. Es scheint nicht nur des Wolkensteiners ureigenste Tat zu sein, sondern erlaubt es auch, die so ausgezeichneten Text-Musiktypen als über mittelalterliche Tradition hinausweisende „*Individual-Lieder*“ zu kennzeichnen.

Daß mit dieser knappen Bestandsaufnahme der wissenschaftliche Reichtum der Publikation nicht ausgeschöpft ist, liegt auf der Hand. Den Herausgebern gebührt jedenfalls Dank, daß es ihnen gelungen ist, so viele die engeren Fachgrenzen überschreitende Studien in einem Bande zusammenzufassen.

Helmut Lomnitzer, Marburg

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Bd. 6. Hrsg. von Fritz BOSE. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1972. 112 S., 10 Abb., 1 Schallplatte

Der erste der vier Aufsätze des Bandes wurde vom Herausgeber, Fritz BOSE, selber

verfaßt. Die Abhandlung *Die Musik der Tukano und Desána* bildet eine wertvolle Bereicherung unseres bis jetzt noch spärlichen Wissens über südamerikanische Indianermusik, wozu Bose ja bereits früher Wesentliches beigetragen hat. Man hat allerlei Karten musikalischer Sachverhalte Afrikas und Nordamerikas entwerfen können, die, trotz Lückenhaftigkeit, ein einigermaßen übersichtliches Bild geben. Für Südamerika war das bis heute nicht möglich: von der ganz erstaunlichen Vielfalt der musikalischen Phänomene dort gibt es leider nur sporadische Dokumentationen, die bis jetzt weder ein klares Bild von der Gesamtsituation vermitteln, noch aber eine präzise Interpretation der offenbar recht interessanten zugrundeliegenden ethnologischen und ethnohistorischen Sachverhalte ermöglichen. Boses Aufsatz fällt hier, bei aller Bescheidenheit und Begrenztheit des Inhalts, in eine Lücke. Leider fehlen, wie so häufig, allerlei Informationen zu den Musikstücken, so daß eine genaue Bestimmung ihrer kulturellen Funktion und der Beziehungen zwischen Text und Musik unmöglich ist und die Ergebnisse der musikalischen Analysen nur begrenzt ausdeutbar sind.

Es ist erfreulich zu sehen, daß gelegentlich auch im deutschen Schrifttum über die üblichen musikalischen Strukturanalysen hinaus kulturelle und soziale Aspekte der Musik Beachtung finden. Ein Beitrag in dieser Richtung ist Robert GÜNTHERS Aufsatz *Die Sozialstruktur im Spiegel musikalischer Konventionen bei den Völkern Westäthiopiens*. Es geht allerdings keineswegs um „die Völker Westäthiopiens“, sondern eine besondere, kleine islamisierte Splittergruppe, die Wāṭawīṭ, deren ethnische und linguistische Zugehörigkeit noch ziemlich ungeklärt sind. Günther besuchte sie 1968/69, und sein Aufsatz trägt alle positiven Merkmale gründlicher persönlicher Beobachtung und Erfahrung, wie sie nur Feldarbeit mit sich bringen kann. Die Grenzlage der untersuchten Gruppe zwischen verschiedenartigen kulturellen Strömungen hat ihre Musik genauso gekennzeichnet wie ihre sozialen Verhältnisse. Das Ganze spiegelt sich in der Existenz und Funktion drei verschiedener Instrumentalensembles, die zusammen nur vor der ranghöchsten Person am Orte und nur auf sein ausdrückliches Geheiß musizieren, sonst aber nur einzeln in Erschei-

nung treten. Ihre eintonigen Blasinstrumente (zwei Gruppen mit Eintonflöten, eine Gruppe mit eintonigen Kalebassentrompeten), in Gruppe zusammenwirkend geblasen, bedeuten das nördlichste Vorkommen derartiger Ensembles, die vor allem aus Ost- und Südafrika bekannt sind. Interessant ist die Feststellung, daß jedes einzelne Ensemble pentatonischen Tonvorrat benutzt, alle drei zusammen sich aber zu vollständig heptatonischer Skala ergänzen.

Nach gelegentlich erschienenen Zwischenberichten legt Kurt REINHARD, der nach dem Kriege unter vielen Mühen das „Phonogramm-Archiv“ am Berliner Völkerkundemuseum wieder aufbaute, einen gewaltigen Zustrom neuen Materials bewirkte und alles der akademischen Lehre und Forschung und selbst in gewissem Rahmen der Öffentlichkeit zugänglich machte, einen umfassenden Bericht über *Zwanzig Jahre Wiederaufbau des Berliner Phonogramm-Archivs* vor. Reinhard's Daten sind knapp und nüchtern, doch hinter seinem Bericht verbirgt sich ein tiefes menschliches Engagement: der Neuaufbau des Archivs nach dem Kriege bildet einen ganz wesentlichen Teil seines Lebenswerks. Wie in früheren Berichten fügt Reinhard seinem Report auch hier wieder eine Liste im Archiv vorhandener Sammlungen bei, diesmal, in Ergänzung früherer Mitteilungen, die nach dem Kriege eingekommenen Tonbandsammlungen. Dazu eine Liste der seit 1961 erschienenen Publikationen, die ganz oder teilweise auf Material des Archivs zurückgehen.

Über *Volksliedhaftes im Glogauer Liederbuch* schreibt Hartmut BRAUN, – ein Thema, das, wie viele ähnliche, des Zusammenwirkens von herkömmlicher musikgeschichtlicher und musikethnologischer Forschung und beider Methoden bedürfte. Es ist eines der Themen aus dem bis jetzt nur oberflächlich angerührten Grenzgebiet zwischen den beiden Disziplinen, aus dem für die gesamte Musikgeschichte künftig ungleich viel mehr neue Erkenntnisse sprießen werden als aus den nun schon zu sehr zu Standard und Routine gewordenen Problembereichen. Freilich mußten Existenz und Problematik der deutschen Liedersammlungen des frühen 15. Jahrhunderts nicht erst neu entdeckt werden. Man weiß lange genug davon, und viele Musikhistoriker haben zum ständigen Anwachsen der sich damit

beschäftigenden Literatur beigetragen. Nun befaßt sich erfreulicherweise eine ganze Arbeitsgruppe des International Folk Music Council mit derartigen Fragen. Ob sich bis jetzt gültige Konzepte freilich so restlos halten und der Forschung zugrundelegen lassen, wie die Behauptung, das Lochamer und das Schedelsche Liederbuch enthielten – im Gegensatz zum Glogauer – nur städtisches Kunstliedergut, muß dahinstehen. Für die tatsächlichen Interrelationen zwischen allen musikalischen Bereichen hat man sich bislang viel zu wenig interessiert. Man wird manchen Neuanfang suchen müssen, wenn die Forschung nicht durch überkommene Konzepte belastet und gefährdet sein soll, und man sollte gewiß manche scheinbar so gesicherte Meinung wieder einmal auf vielfältige Weise zu testen bereit sein. Was war eindeutig ein städtisches Kunstlied und was unverkennbar ein „Volkslied“ (was immer der vage Begriff zum Inhalt hat) oder Bauernlied, und woraus bestand das Repertoire der Musikanten auf Straße und Markt, und was schleppten sie aus einem Bereiche in den anderen? Was war im eigenen sozio-kulturellen Bereiche populär, und was an aus anderem Lebensbereiche Herangetragenem wurde populär und dem eigenen Bestande einverleibt? Welche Änderungen vollzogen sich dabei? Wobei wir realistischere die beiden Bereiche Stadt und Land (und vielleicht noch einige andere dazu) eben nicht so strikt voneinander gesondert sehen sollten wie es der Wunsch nach klaren Überblicken und Abgrenzungen so nahelegt. Alles das ist von äußerster Relevanz für die Untersuchung älteren musikhistorischen Materials und sicher ganz besonders der besagten Liedersammlungen. Mit solchen Gedanken darf man mit größter Spannung die weiteren Resultate der Arbeit der IFMC-Studiengruppen erwarten. Vor allem aber sei die Hoffnung ausgesprochen, daß viel mehr ähnliche Arbeitsgruppen sich in neuartiger Weise mit den Problemen auseinandersetzen möchten, die nur mit Kenntnissen aus beiden Bereichen, der Musikgeschichte und der Musikethnologie, zu bewältigen sind.

Der Inhalt des Jahrbuches wird abgerundet durch Buchbesprechungen und einen Bildteil, sowie eine 17 cm 33 1/3 UpM - Schallplatte mit Musikbeispielen zu Boses und Günthers Aufsätzen. Eine Bemerkung kann ich mir jedoch nicht versagen. Mit sei-

nem relativ knappen Inhalt (zwischen 110 und 150 Seiten), dem säuberlich gesetzten Schriftbild und der luxuriösen Aufmachung in Leinen wird das Jahrbuch zur aufwendigsten musikethnologischen Zeitschrift der Nachkriegszeit. Es wäre ganz verkehrt, an Bebilderung oder Schallplatte einzusparen, aber ein billigeres Druckverfahren und ein Papiereinband dürften hier genauso ausreichen wie bei den großen internationalen Zeitschriften des Fachs.

Wolfgang Laade, Zürich

Beethoven-Symposion Wien 1970. BERICHT. Wien: Böhlau 1971. 275 S., 5 Taf., zahlr. Notenbeisp. (Österr. Akademie der Wissenschaften, Philos.-Histor. Klasse, Sitzungsberichte, 271. Band = Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 12.)

Der hier anzuzeigende Symposion-Bericht bildet nach den Worten seines Herausgebers mit den 1970 erschienenen *Beethoven-Studien* eine Einheit. In Korrespondenz zu den 14 Beiträgen österreichischer Musikwissenschaftler in den *Studien* enthält der Symposion-Bericht 14 Vorträge ausländischer Wissenschaftler, von denen neun dem deutschsprachigen Raum angehören. Der Programmatik des Symposions entsprechend, die vom Präsidenten des Exekutivkomitees, Erich Schenk, als „*nicht herkömmlich und nicht alltäglich*“ apostrophiert wird, waren „*Fachkollegen überwiegend aus jenen Ländern (eingeladen), zu denen Beethoven menschliche und künstlerische Beziehungen unterhielt, wie auch . . . Repräsentanten jener Nachbardisziplinen. . . aus deren Sicht die Konfrontation Beethovens mit dem Kulturganzen seiner Zeit sich als fruchtbar erwies*“ (S. 5).

Der Bonner Historiker Max BRAUBACH schildert in seinem auf neuen Quellen fußenden Beitrag *Beethovens Abschied von Bonn* das geistige und künstlerische Milieu, in dem Beethoven aufwuchs, und betont (wie schon vor ihm Ludwig Schieder mair) das „*rheinische Erbe*“, dem der Komponist „*eine Bildung von Herz und Verstand, die Aufnahme literarischen Wissens und edler Grundsätze*“ zu danken habe.

In seiner rezeptionsgeschichtlichen Studie *Beethoven und der Begriff der Klassik*, die sich weitgehend an den Mainzer Akade-

mievortrag des Verfassers aus dem gleichen Jahre anlehnt, kommt Hans Heinrich EGGBRECHT zu der Einsicht, daß die Begriffe „klassisch“ und „romantisch“ in der frühen Beethoven-Rezeption nicht als Antithese, sondern als Aspekte aufgefaßt worden sind. Der Begriff Romantik, wie ihn E.Th.A. Hoffmann und A. Wendt verstanden, enthalte schon das Begriffsfeld „*Leiden-Wollen-Überwinden*“, das bis heute konstant geblieben sei und in die Analyse der Werke Beethovens mit einbezogen werden müsse.

Auch Kurt von FISCHER beschäftigt sich mit dem Problem *Beethoven – Klassiker oder Romantiker*. Er geht von der Erkenntnis des Züricher Germanisten Wolfgang Binder aus, der einen Unterschied zwischen dem Menschen der klassischen Epoche und dem der romantischen in einem veränderten Verhältnis zu Sein und Zeit sieht. In der musikalischen Klassik, insbesondere bei Beethoven, lasse sich, so von Fischer, ein „aktives Gestalten der Zeit“ beobachten, das ein „reflektierendes Hören (erfordere), das der Kausalität des musikalischen Vorganges zu folgen imstande sein“ müsse (S. 82); in der romantischen Musik Schuberts und Schumanns hingegen herrsche eine „passive Hingabe an die Zeit“, die im Adornoschen Sinne ein „magisches Hören“ bewirke.

Karl Gustav FELLERER bietet in seinem Beitrag (*Beethoven und die liturgische Musik seiner Zeit*) einen weitgespannten Überblick über „den Hintergrund der liturgischen und kirchenmusikalischen Praxis, auf dem Beethovens Kirchenmusik wurde“ (S. 61), und verweist insbesondere auf die Enzyklika *Annus qui* von Papst Benedikt XIV. aus dem Jahre 1749, durch die Beethovens liturgische Musik ihre Rechtfertigung gefunden hat.

Dem rhetorischen Element im Werk Beethovens sind die Studien von Harry GOLDSCHMIDT und Warren KIRKENDALE gewidmet. Während GOLDSCHMIDT der Frage nach Beethovens *Vers und Strophe in der Instrumentalmusik* nachgeht, weist KIRKENDALE in seinem reich dokumentierten Beitrag *Beethovens Missa solennis und die rhetorische Tradition* nach, daß Beethoven sich verschüttete Traditionen wiedererschlossen habe, indem er zur Konkretisierung seiner musikalischen „Ideen“

ikonographische, literarische, theologische und liturgische Topoi benutzt habe. Fast jedes Wort des Messentextes sei musikalisch ausgelegt. Karl-Heinz KÖHLER (*Beethovens Gespräche*) referiert über Ergebnisse, die er bei der Edition der Konversationshefte gewonnen hat. Wenngleich in diesen Heften von musikalischen Sachverhalten kaum die Rede ist, so geben sie doch Aufschluß über Beethovens Verhältnis zu seiner Mitwelt, das, besonders seinen Neffen betreffend, positiver gesehen werden muß als bisher. Zofia LISSA skizziert *Beethovens Einfluß auf den Klaviersatz Chopins*, wobei sie auf die Ergebnisse zurückgreift, die Irena Poniatowska in ihrer Warschauer Dissertation von 1970 (*Der Klaviersatz Beethovens*) vorgelegt hat. (Vgl. hierzu auch die Studie *Über die Zusammenhänge von Beethovens Klaviersatz und den Klavieren seiner Zeit* von I.P. im Tagungsbericht Piešťany-Morovany 1970.)

Luigi MAGNANI (Rom) versucht in seinem Essay über *Beethoven, das philosophische Denken und die Ästhetik seiner Zeit* ideale Übereinstimmungen zwischen der Kunstphilosophie Schellings, Hölderlins und Hegels einerseits, und der Musik Beethovens andererseits aufzuzeigen. Der Verfasser gelangt aber m.E. zu wenig überzeugenden Ergebnissen, zumal er die literarischen Quellen (etwa Bettina von Arnims *Briefwechsel Goethes mit einem Kinde*, den Arnold Schmitz schon 1927 als einen Briefroman erkannt hat) kritiklos benutzt. – In seinem nur auszugsweise abgedruckten Referat deutet der Kölner Kunsthistoriker Gert von der OSTEN den Pariser Maler Théodore Géricault (1791-1824) als *Kontrastbild* zu Beethoven, wobei es fraglich bleiben muß, ob Gericaults Napoleonismus zur Erhellung der *Eroica*-Symphonie etwas beitragen kann. Jan RACEK referiert noch einmal aufgrund ausgezeichneten Quellenkenntnisses über seinen Fund, nach dem „*Beethoven auf Schloß Grätz (Hradec) bei Troppau in den Jahren 1806 und 1811*“ Gast der Fürsten Lichnowsky gewesen ist.

Vorwiegend biographisch ist auch der Beitrag von Joseph SCHMIDT-GÖRG (*Entwicklung und Aufgaben der Beethoven-Forschung*) gehalten, der sich mit der Entstehungsgeschichte der großen Biographien, den Ergebnissen der Beethoven-Genealogie und -Topographie sowie mit den Editions-

vorhaben des Bonner Beethoven-Archivs beschäftigt. Wenn auch manches mit Recht ungenannt geblieben ist, so hätte man sich doch gewünscht, daß einige bedeutende Werke (etwa L. Schiedermairs Buch *Der junge Beethoven, Das romantische Beethovenbild* von A. Schmitz und *Beethoven in France* von L. Schrade) an den ihnen gebührenden Platz gestellt worden wären. Emil STAIGER, der Züricher Literaturhistoriker, schildert in seinem brillant formulierten Essay *Das Geburtsjahr 1770* die geschichtliche Situation, in die Hölderlin, Hegel und Beethoven hineingeboren worden sind. In dem den Band abschließenden Referat behandelt Bence SZABOLCSI typische Harmonie- und Melodiemodelle bei Mozart und Beethoven, die er nicht ganz exakt mit dem Terminus „*Maquam*“ bezeichnet.

Betrachtet man die Wiener Symposion-Vorträge im ganzen, so fällt auf, daß die Beiträge der Vertreter von Nachbardisziplinen kaum einen Anstoß zu neuen Fragen gegeben haben, und daß auch die Musikwissenschaft selbst, sieht man von einigen Studien, etwa den Kirkendales und Eggebrechts ab, nur wenig Neues zum vertieften Verständnis Beethovens beigetragen hat. Mit Erstaunen stellt man auch fest, daß ein großer Teil der Beiträge schon vor dem Symposion bzw. vor der Veröffentlichung des Symposion-Berichts gedruckt zugänglich war: der Vortrag von Braubach (mit Literaturnachweisen) in: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswiss. Vorträge G 166, Köln (1970); der Beitrag von Racek in dessen 1962 in Prag erschienenem Buch *Hradec*; das Referat von Schmidt-Görg in: *Beethoven im Mittelpunkt*, Festschrift zum Intern. Beethovenfest Bonn 1970. Als Vorabdrucke erschienen die Studien von Kirkendale in: *The Musical Quarterly* 56 (1970), von Köhler in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3/4 (1970), und der Essay von Magnani in englischer Übersetzung in: *The International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1 (1970).

Hans Joachim Marx, Hamburg

THE BEETHOVEN COMPANION. Edited by Denis ARNOLD and Nigel FORTUNE. London: Faber and Faber 1971. 542 S.

Das Jahr 1971 ist für ein Buch dieses Themas ein ungünstiges Erscheinungsdatum, – zu spät für die Konjunktur, und zu früh, um von ihren Ergebnissen zu profitieren. Indessen hat dieser „*centennial tribute*“ (S. 16) Qualitäten, die den Verlust des Platzvorteils wettmachen. Wie andere „*Companion*“-Bände hält auch er die Mitte zwischen einer Gesamtdarstellung und einem systematisch geordneten Konzertführer. Die insgesamt zwölf Autoren der vierzehn Kapitel verfahren sehr unterschiedlich, wie noch in Einzelheiten, etwa der Bezugnahme auf Sekundärliteratur, zu bemerken ist. Die Biographie wird ausgespart; dies erscheint, hinausgehend über die Anlage der „*Companion*“-Reihe, als besonderes Programm dieses Bandes ebenso wie die auf S. 15 angesprochene Betonung der Wichtigkeit „*of the musical background of the early decades of the nineteenth century*“.

Philipp BARFORD (*Beethoven as Man and Artist*) versucht, eine Skizze ohne allzuviel Biographica zu geben und ein von Klischees (und Anti-Klischees) freies Bild zu zeichnen, – immerhin eines Mannes, dessen Darstellung einem Biographen wie Thayer zunehmend „*headaches*“ verursachte, weil „*the truth he uncovered shattered his illusions*“ (S. 25). Auf siebzehn Seiten freilich ist nicht viel zu erreichen; auch begegnen Flüchtigkeiten: z.B. schrieb Beethoven den auf seinem Schreibtisch stehenden Spruch nicht bei Champollion (frühestens also 1822), sondern offenbar sehr viel früher (und aufschlußreicher) bei Schiller bzw. dem Jenenser Philosophen Reinhold ab. Bei Derek MELVILLES Aufsatz *Beethoven's Pianos* begrüßt man bereits die Berücksichtigung des Themas, noch mehr aber wichtige Hinweise wie auf oft übersehene Unterschiede zwischen dem „*sourdine*“-Pedal und dem „*senza sordini*“ und auf technische Veränderungen (z.B. im Nachklang), die eine Neuinterpretation Beethovenscher Spielvorschriften erforderlich machen. Den ersten Teil des Klavierwerks behandelt Harald Truscott; er stellt Bezüge auf den „*musical background*“ in den Vordergrund, eine in vielen Details aufschlußreiche Ergänzung des Bildes, deren Umfang und Gewicht eine gewisse Befangenheit des Autors rechtfertigen: die Werkbetrachtung vernachlässigt er ebenso wie die bei derlei Bezugnahmen wichtige Frage, inwieweit es

sich bei den aufgewiesenen Korrespondenzen um Modelle und Typen etwa mit der Qualität zeitstilistischer Vorgaben handeln könne, als welche sie sich, eine bestimmte Konzeption zugrundegelegt, zuweilen fast ergeben mußten. Zu ihrer schlüssigen Beantwortung freilich bedürfte es einer Kenntnis, zu der Truscott erste Bausteine liefert (S. 100/101). Ohne diese klingt die Feststellung nahezu provozierend, daß Beethoven an klavieristischen Mitteln weniger „*discovered*“ habe als Clementi und Dussek.

In der Behandlung des zweiten Teils des Klavierwerkes baut Philipp BARFORD auf den Erfahrungen der seit Tovey in England intensiv gepflegten musikalischen Analyse weiter und schneidet viele grundsätzliche ästhetisch-philosophische Fragen an. Neben profunden Einsichten laufen dabei auch verschwommene Verallgemeinerungen (wie z.B. auf S. 171 über die Sonaten op. 110 und 111) unter, auch die, daß für die „*majority*“ Musik nur „*a way of escape*“ sei (S. 181); fragwürdig erscheint zuweilen auch die Verabsolutierung einzelner, in komplexe Zusammenhänge gehöriger Beobachtungen und die sehr weit gehende Enthistorisierung der betrachteten Werke zu isolierten Meditationsobjekten. An diesem Beitrag wird die Problematik des Bandes besonders deutlich: die systematische Aufgliederung schränkt die Möglichkeiten einer historischen Betrachtung stark ein. Die Darstellung der *Chamber Music with Piano* leidet dadurch insofern besonderen Schaden, als hier etliche „Löcher“ übersprungen werden müssen, weshalb Nigel FORTUNE sie als „*not a series of analyses but a survey*“ (S. 197) anlegt. Robert SIMPSON sucht bei der Streicherkammermusik gerade weniger bekannten Werken gerecht zu werden, z.B. den Trios op. 9. Um so mehr erstaunt die kursorische Behandlung z.B. der Großen Fuge. Fast keiner der Autoren hat – und hier ist ein Widerspruch zum Anspruch der Analysen schwer zu übersehen – deutschsprachige Literatur (z.B. die Analysen von Finscher, Goldschmidt, Kirkendale, Knab, Misch etc.) berücksichtigt. Dies macht sich in Basil DEANES Darstellung der Sinfonien sehr bemerkbar. Gewiß mag der Verzicht auf Berücksichtigung des Schrifttums oftmals der Unbefangenheit der Werkbetrachtung eher förderlich sein, wie z.B. Deanes rhythmische Analysen der Eroica zeigen; an-

dererseits aber dürfen Betrachtungen solchen Anspruchs schwerlich an den vielbehandelten Fragen der zyklischen Einheit – nicht nur der thematischen Vereinheitlichung z.B. der 7. Sinfonie – vorbeigehen; hier wird allzuviel von einer gattungsspezifischen Problematik verschenkt. Ähnliches gilt für die Besprechung der Konzerte vom gleichen Autor, die kaum über herkömmliche Urteile – insbesondere über das Tripelkonzert – hinauskommt und z. B. in bezug auf die opera 58 und 61 hinter vorliegenden Untersuchungen zurückbleibt. Die Orpheus-Deutung des Mittelsatzes von op. 58 (S. 326/327) stammt nicht von Liszt, sondern aus Beethovens Freundeskreis.

Winton DEANS Darstellung der Opernkomposition besticht durch die Berücksichtigung der zeitgenössischen Opernproduktion. Bei *Fidelio* erliegt sie allzusehr der Versuchung, mit der Kenntnis der Fassung von 1814 die von 1806 zu kritisieren. Verfolgt die Darstellung die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Stoff nicht chronologisch, so verstellt sie sich leicht, von vornherein „klüger“ als der Autor, wichtige Einsichten in die Problematik des Herstellungsprozesses. So bleibt außerhalb der Betrachtung, inwiefern die Zusammenarbeit mit Treitschke Beethoven erst Klarheit hat gewinnen lassen über bestimmte im Stoff der Oper liegende Konsequenzen. Hier wie anderwärts bedauert man, daß sich die musikwissenschaftliche Betrachtung der Oper allzuhäufig beschränkt auf die Betrachtung der einzelnen Musiknummern. Recht kursorisch verfährt Denis Mc Caldin mit der *Choral Music*. Hingegen dringt Leslie ORREYS Behandlung des Liedschaffens recht tief, einsetzend bei der Hypothese, daß „*in the world of Lieder Beethoven rather than Schubert was the pioneer, groping towards a satisfactory solution with few precedents to build on; and the unevenness of his output reflects it.*“ (S. 411) Orrey bezieht sich damit vornehmlich auf kompositionstechnische und formale Lösungen, nicht aber auf das Verhältnis von Text und Musik, auf res facta und Vollzug. Sehr eindrücklich stellt er die Einflüsse der verschiedenen Liederschulen dar und analysiert – offenbar ohne Kenntnis der Arbeit von W. Weismann – die mehrfache Vertonung des Textes *An die Hoffnung*. Merkwürdigerweise verzichtet Orrey weitgehend darauf, die Originalität von

Beethovens Lösungen gerade anhand der *Fernen Geliebten* darzulegen. Die zwei Beiträge von Alan TYSON (*Sketches and Autographs; Steps to Publication – and beyond*) gehören zu den wichtigsten des Bandes, nicht nur, weil Tyson in gewohnter Weise Akribie im Detail mit dem Hinblick auf grundsätzliche Fragen verbindet, sondern weil durch die Berücksichtigung diesen Problemen der Rang zugesprochen wird, der ihnen gebührt, nicht zuletzt gemäß der Dringlichkeit einer Lösung: Beispielsweise werden Beethovens Sinfonien heute noch immer aus Ausgaben musiziert, die wissenschaftlich in keiner Hinsicht Stich halten. Neben der Aufteilung der Skizzenarbeit in Notate und Arbeitshefte und einer Fülle wertvoller Einzelbeobachtungen hätte man sich den Werdegang des einen oder anderen Werkes anhand der Skizzen von Tyson exemplifiziert gewünscht. Die Auskünfte zu den Erstdrucken sollten heute auch jedem Musizierenden wichtig sein. Eine von Elsie und Denis ARNOLD zusammengestellte Anthologie *The View of Posterity* beschließt den Band. Den deutschen Leser wird sie besonders interessieren, da sie wenig bekannte englischsprachige Dokumente der Beethoven-Rezeption enthält.

Viele der erwähnten Unebenheiten ergeben sich offensichtlich daraus, daß der Band ebenso dem Wissenschaftler wie dem Musikliebhaber zugedacht ist (S. 16); wo die Rücksicht auf den letzteren den Autoren innezuhalten gebot, hat der Wissenschaftler es leicht, weiterzufragen. Ein Buch, das in annähernd vergleichbarer Weise so unterschiedliche Ansprüche erfüllt, existiert in deutscher Sprache nicht. Wenn auch die Herausgeber dem Musiker nicht freundlich gesinnt zu sein scheinen („... *the study of Beethoven's oeuvre continually reminds us . . . that music is too important to be left to the musician*“, S. 16), so muß ihnen doch bescheinigt werden, daß sie an ihn im besonderen Maße gedacht haben.

Peter Gülke, Stralsund

MUSIK DES OSTENS. Sammelbände der J.G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. Nr. 6. Hrsg. von Fritz FELDMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 1971. 203 S., 11 Taf.

Im 6. Band dieser Publikationsreihe geht es um unbekanntes Kapitel schlesischer Musikgeschichte, neue Kirchenmusik in Polen, polnische Renaissancemusik in einer Oldenburger Handschrift, um slowakische Operngeschichte, altrussische Neumenhandschriften in Bukarest, lettische Musikinstrumente, um den russischen, dann nach Österreich emigrierten Komponisten und Pianisten Sergei Bortkiewicz und um Alexander Skrjabin.

Schlesien war u.a. Mittler deutscher und polnischer Bachpflege auch in Zeiten nationaler Spannungen, erfahren wir aus dem „*Rückblick*“ (S. 17-28) von Fritz LUBRICH – stellenweise einem Dokument von Resentiments, um deren Verschwinden es nicht schade ist. „*Altpolnische Tänze in nordwestdeutscher Überlieferung*“ hat Werner BRAUN im Oldenburger Staatsarchiv gefunden. Wie sie an den Oldenburger Hof kamen, ist ungeklärt; Braun sieht sie in geistiger Nachbarschaft zu Modellkompositionen in Art von Mozarts „*Dorfmusikantensexett*“ oder der Bachschen „*Bauernkantate*“ (S. 33-47).

Daß die Organisten in Polen um die Weihnachtszeit in Ausübung eines alten Privilegs verzierte Oblaten verkaufen, im übrigen aber eine von Staat und Kirche relativ unangefochtene Stellung behaupten, berichtet Joachim Georg GÖRLICH (*Kirchenmusik im heutigen Polen*), der in seinem Beitrag einen vollständigen Überblick über die gegenwärtigen polnischen Kirchenkomponisten bis hin zu Katarzyna Gärtner erstrebt, der Jazzpianistin und Komponistin einer Beatmesse (S. 48-56).

Milena CESNAKOVÁ-MICHALCOVA (*Die Musik auf den slowakischen Bühnen im 17. und 18. Jahrhundert*) verfolgt die slowakischen Erscheinungsformen jener Dramatik und Opernkunst, die in Deutschland durch die „Schlesischen Schulen“ vertreten ist, in einer Epoche nationaler Selbstentfremdung: ein slowakischer Komponist, Matej Kamenský, verfaßte die erste polnische, 1778 in Warschau aufgeführte Oper; ein anderer slowakischer Kapellmeister, Josef Chudý, das erste ungarische Singspiel (1793) S. 57 bis 87).

Den Musikinstrumenten in Lettland wird wegen der relativ unbeweglichen Bevölkerungsstruktur dieses Landes im Beitrag von Joachim BRAUN, *Die Anfänge des Musikinstrumentenspiels in Lettland*, eine beson-

dere Bedeutung beigemessen (S. 88-125). Stella SAVA entdeckte *Die altrussischen Neumen-Handschriften in der Bibliothek der Rumänischen Akademie der Wissenschaften zu Bukarest* als Dokumente der russischen Altgläubigen-Sekte, der *Raskolniki*, die in Rußland verfolgt, in Rumänien Zuflucht fanden und hier ihre Kirchengesänge in alter *Krjuki*-Notation bewahrten (S. 126-135).

Die enge Verbindung zwischen dem russischen und dem deutschen Musikleben um die Jahrhundertwende wird in den *Erinnerungen* von Sergei BORTKIEWICZ beschworen, die hier aus dem Nachlaß des niederländischen Komponisten und Pianisten Hugo von Dalen veröffentlicht werden (S. 136-169). Bortkiewicz berichtet als Augen- und Ohrenzeuge über Anton Rubinstein, Tschaikowsky, Arthur Nikisch, Anatol Ljadow, Rimski-Korsakow und über seine eigenen Leipziger Studien bei Alfred Reisenauer. Wir erfahren auch, daß sich Puccini in Viareggio als begeisterter Auto- und Motorbootsporler betätigte. Das Dokument ist auf Informationen, die Musik und Musiker betreffen, gekürzt – private Erinnerungen wurden ausgespart. Mit Bortkiewicz als Komponisten beschäftigt sich der anschließende Beitrag von Ria FELDMANN: *Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergei Bortkiewicz* (S. 170-184). Bortkiewicz war u.a. einer der wenigen russischen Verlaing-Vertoner neben Strawinsky (ein anderer wichtiger: Roslavetz, fehlt allerdings in der hier genannten Aufzählung S. 170).

Mit Skrjabin befassen sich die Beiträge von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, *Alexander Skrjabin und der russische Symbolismus* (S. 185-196), und Carl DAHLHAUS, *Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin* (S. 197-203). Skrjamins Epoche war auch in literarisch-philosophischer Hinsicht wohl eine der produktivsten in Rußland – ihren von Frankreich her beeinflussten ästhetischen Vorstellungen geht Hoffmann-Erbrecht nach, um Skrjamins eigene zu untersuchen, die in mehr als einer Beziehung wieder sehr aktuell geworden sind – man denke nur an seine Idee von der „*Synthese aller Künste*“ (a. a. O., S. 191).

Hoffmann-Erbrecht wie auch Dahlhaus beschäftigen sich mit Skrjamins „*mystischem Akkord*“ (c-fis-b-e-a-d) und seiner harmonischen Klangzentren-Technik. Daß dieses Sy-

stem nur bei Skrjabin vorkomme und keine Nachfolger gefunden habe (a.a.O., S. 193), ist unzutreffend, denn es gibt sowohl parallele (Lourié, Roslavetz) wie auch spätere (Protopopov, Schitomirsky, Polowinkin, Boris Alexandrow u. a.) Formen dieses synthetischen, auch bei Dahlhaus (S. 199) behandelten harmonischen Verfahrens. Mehr Klarheit wäre wohl in die Sachverhalte zu bringen, wenn man säuberlich unterschiede zwischen dem von Skrjabin entdeckten und bevorzugten *mystischen Akkord* einerseits und dem Verfahren seiner Verarbeitung andererseits, das auch auf andere Akkordbildungen angewandt werden kann. Bereits im S. 200 angeführten Beispiel (VII. Klaviersonate) muß Dahlhaus eine Modifikation dieses Akkordes registrieren (es handelt sich im Grunde also um einen anderen Akkord). Nicht wegen der Art seiner Verarbeitung, sondern in seiner Struktur hat dieser *mystische Akkord* etwas Besonderes: seine Töne formieren eine Tongruppe, eine Skala, deren „Nullstufen“ ihre eigene Umkehrung ergeben.

Bei Dahlhaus ist die Herleitung dieses Akkordes aus der Naturtonreihe bestritten und seine historische Entstehung aus dem Dominantseptnonakkord betont. Sein Beitrag beschäftigt sich u.a. mit einer Definition von Kitsch als einem gestörten Verhältnis von Technik und Ausdruck und stellt strukturelle Erwägungen zu Skrjamins Kompositionstechnik an: die Akkorde erfüllen bei ihm die Funktion von Motiven (S. 199). Obwohl die tonale Fundierung des Sonatenschemas durch die Klangzentrentechnik überholt gewesen sei, habe Skrjabin das Sonatenbauprinzip „*gehorsam und unkritisch von der Tradition übernommen*“ (S. 201). Dies ist freilich, so müßte man ergänzen, eine Eigentümlichkeit, die fast allen Zeitgenossen Skrjamins bei allem Avantgardismus noch gemeinsam ist: die große Revolution der Bauformen vollzog sich erst in der nächsten Generation. Detlef Gojowy, Bad Honnef

Studia instrumentorum musicae popularis 1. BERICHT über die 2. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Brno 1967, hrsg. von Erich STOCKMANN. Stockholm: Musikhistoriska museet 1969. 182 S., 19 Taf. (Musikhistoriska museets skrifter. 3.)

Studia instrumentorum musicae popularis II. BERICHT über die 3. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Stockholm 1969, hrsg. von Erich STOCKMANN. Stockholm: Musikhistoriska museet 1972. 196 S., 7 Taf. (Musikhistoriska museets skrifter. 4.)

Die „Study Group on Folk Musical Instruments“, deren Tagungsberichte hier angezeigt werden sollen, ist eine der Arbeitsgruppen des International Folk Music Council (IFMC). Der Kern dieser Studiengruppe trat erstmals 1962 in Berlin zusammen, um zu beraten über die Planungen zu einem *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*. Schon zu diesem ersten Treffen konnten die Teilnehmer wohlvorbereitet erscheinen, da ihnen als Diskussionsgrundlage der Entwurf einer „Typologie“ und einige bereits ausgearbeitete Probeartikel zugesandt worden waren. Inzwischen ist der erste Teilband des genannten Handbuchs erschienen (Bálint Sárosi, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, Leipzig 1966, = Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Bd. 1).

Die Mitarbeiter an dem Handbuch, vermehrt um Fachkollegen aus vielen europäischen Ländern, treffen sich nunmehr in regelmäßigem Turnus alle zwei Jahre. Diese Zusammenkünfte – mit 30 Wissenschaftlern aus elf Ländern (1967) bzw. 40 Wissenschaftlern aus 13 Ländern (1969) überschaubar geblieben, doch international zusammengesetzt – sollen dazu dienen, den „*Informationsfluß und Erfahrungsaustausch zwischen den Wissenschaftlern zu verstärken, bestimmte Forschungsprobleme gemeinsam zu lösen und ein Forum für die Diskussion aktueller, vor allem methodischer Fragen zu bilden*“ (E. Stockmann im Vorwort zu Bd. I). Jede Tagung steht unter bestimmten Generalthemen; die dazu gehaltenen Referate werden jeweils alle ungekürzt in dem betr. Tagungsband abgedruckt.

Die Themen der Zusammenkunft in Brno lauteten:

1. Typologie der Volksmusikinstrumente
2. Dokumentationsmethoden bei Volksmusikinstrumenten.

In einem Grundsatzreferat zu 1. definierten Oskar Elsček und Erich Stockmann die Unterschiede zwischen der bisher fast ausschließlich betriebenen und auch weiterhin

notwendigen „Systematisierung“ von Instrumenten (vgl. vor allem Curt Sachs) und einer „Typologie“. Diese ist „*zuerst und vor allem empirisch-historische Forschung*“ und sie ist letztlich die „*Voraussetzung für die Erforschung der Geschichte der Volksmusikinstrumente*“ (I, 18). Elsček und Stockmann legten in diesem Referat eine grundsätzliche Konzeption für eine Methodologie der typologischen Forschung vor, während die folgenden Referate über bestimmte Instrumententypen zur Konkretisierung der theoretisch vorgetragenen Arbeitsprinzipien beitrugen (Moeck, Sevåg und Dević über verschiedene Flötentypen; Emsheimer *Zur Typologie der schwedischen Holztrompeten*; van der Meer, Mačák und Markl über einige Sackpfeifentypen; Vertkov über die russischen Guslitypen). – Zum zweiten Tagungsthema trugen hauptsächlich Filmdokumentationen über die Herstellung von Volksmusikinstrumenten bei; ferner gab es einzelne Referate zur Tonaufnahmetechnik und zur elektroakustischen Analyse von Instrumentaltönen.

Von vorneherein war es das Bestreben der Studiengruppe, zu den Musikwissenschaftlern und Volkskundlern auch Kollegen anderer Fachrichtungen hinzuzuziehen. Was in Brno erst anklang mit den zuletzt genannten Referaten, wurde auf der Stockholmer Tagung zu einem der Hauptthemen: „*Methodische Probleme der akustischen Forschung an Volksmusikinstrumenten*“. Dazu wurden Spezialisten für musikalische Akustik und Psychologie hinzugezogen. Sieben Referate befaßten sich mit dieser Thematik, die für das gastgebende Land Schweden besonders aktuell war, da sich hier einschlägige Institute befinden: Das Institut für Musikforschung an der Universität Uppsala widmet sich unter Leitung von I. Bengtsson seit einigen Jahren speziell Problemen der akustischen und psychologischen Musikforschung. Im Laboratorium für Phonetik der Technischen Hochschule von Stockholm wurden unter Leitung von J. Sundberg Methoden zur automatisch-statistischen Grundfrequenzmessung bei Musikinstrumenten mit Hilfe eines Computers entwickelt. Die Leiter beider Institute kamen zusammen mit ihren Mitarbeitern jeweils in Referaten zu Wort (S. 53 ff., S. 77 ff.). In einzelnen anderen Vorträgen erfuhr man dann noch etwas über die praktische Nutzenanwendung

solcher Untersuchungen, z.B. bei Ekkehard Jost, „Akustische Meßmethoden als Transkriptionshilfe“, und bei Jürgen Meyer, „Akustische Untersuchungen an Klarinetten“. Die Referate zu diesem ersten Hauptthema der Stockholmer Tagung legen ein beredtes Zeugnis ab von der hier schon praktizierten interdisziplinären Zusammenarbeit. Grundsätzliches dazu führte einleitend Erich Stockmann aus: „Internationale und interdisziplinäre Zusammenarbeit in der Volksmusikinstrumentenforschung“. Der internationale Aspekt kam dann besonders bei dem zweiten Hauptthema der Tagung zur Geltung: „Formen der Ensemblebildung in der instrumentalen Volksmusik“. Dazu hörte man sieben Referate über Instrumental-Ensembles aus Ungarn, der Tschechoslowakei, Bulgarien, Italien, Jugoslawien und Frankreich. Den Abschluß des Bandes bildet wieder ein grundsätzlicher Aufsatz, „Historische und systematische Aspekte der Instrumentenkunde“, in dem Heinz Becker an zwei Beispielen zu verdeutlichen sucht, „daß die historische Fragestellung auch für den modernen Instrumentenkundler nicht überflüssig ist, sondern daß sich von hier aus Erkenntnisse gewinnen lassen, die trotz der modernen exakten Klassifizierung unser Wissen ergänzen und vertiefen“ (II, 196), eine Aussage, die man nur unterstreichen kann.

Der Inhalt beider Bände legt ein erfreuliches Zeugnis davon ab, wie intensiv in der Studiengruppe an bestimmten Forschungsproblemen gearbeitet wird und wie man dabei zu Ergebnissen kommt, auf denen die weitere Forschung aufbauen kann. Das ist sicher nicht zuletzt den beiden Initiatoren der Study Group zuzuschreiben, Erich Stockmann (Institut für deutsche Volkskunde, Berlin) und Ernst Emsheimer (Musikhistoriska museet, Stockholm). Dem Stockholmer Museum ist auch noch zu danken dafür, daß die beiden Tagungsbände in einer so geschmackvollen, reichillustrierten und mit Notenbeispielen versehenen Ausgabe in der Reihe der Museums-Schriften erscheinen konnten. Renate Brockpähler, Münster

ROBERT MÜNSTER und ROBERT MACHOLD: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern. München-Duisburg: G. Henle Verlag

1971. 196 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, ohne Bandzählung.)

Die katalogmäßige Erschließung alter Musikbestände in deutschen Bibliotheken hat in den letzten Jahren einen erfreulichen Aufschwung genommen. Nach der Publikation von Handschriftenkatalogen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (2 Bände, Wiesbaden 1964/65) und der Universitätsbibliothek München (ebda. 1968), um nur einige der wichtigsten zu nennen, legt die Generaldirektion der bayerischen staatlichen Bibliotheken jetzt den ersten Band einer neuen Reihe vor, welche die in kirchlichem und privatem Besitz befindlichen älteren Musikhandschriften Bayerns katalogmäßig zu erfassen sucht. Diese besonders zu begrüßende Initiative verdient um so größere Beachtung, als die Verzeichnung dieser bayerischen Bestände, wie der erste Band zu erkennen gibt, bemerkenswertes Material erschließt und damit der Forschung neue Quellen bekannt macht. Die von dem Leiter der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, Robert Münster, in die Wege geleitete Aktion, welche darauf abzielt, die einschlägigen Bestände zu ermitteln, zu erschließen und vor allem auch zu sichern, verdient ungeteiltes Interesse nicht nur der Forschung, sondern auch der zuständigen Bibliotheken und Sammlungen sowie der Kultus-Dienststellen.

Den Anfang der neuen, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Reihe macht der thematische Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern. Die rund 600 Handschriften aus Weyarn, die sich heute als Leihgabe des Pfarramts Weyarn in der Dombibliothek Freising befinden, machen den Hauptbestand des Kataloges aus. Sie stammen aus dem Musikarchiv des im 12. Jahrhundert gegründeten und 1803 aufgehobenen Augustinerchorherrenstifts, dessen Musikpflege, wie die erhaltenen Musikalien beweisen, außerordentlich rege gewesen sein muß. Leider beginnt das Weyarner Musikrepertoire erst mit Handschriften aus den Jahren um 1750; frühere Werke, von einigen Fragmenten auf den Rückseiten einzelner Blätter abgesehen, sind nicht überliefert. Auf den Zusammenhang mit den Maßnahmen der Säkularisation macht Robert Münster einleuchtend aufmerksam. Er weist auch darauf hin, daß eine

Zusammenfassung der alten Signaturen in eine Übersicht Verluste einst vorhandener Handschriften zu erkennen gibt. Trotz dieser Lücken ist das überlieferte Material umfangreich genug, um die Musikpflege Weyarns aufschlußreich zu belegen. Richtig sagt Münster im Vorwort: *„Inhaltlich und in ihrer Geschlossenheit ist die erhaltene Musiksammlung . . . heute ohne Gegenstück im oberbayerischen Raum.“*

Betrachtet man den Inhalt der Weyarner Sammlung, so fällt der Hauptanteil der Musikhandschriften auf, den Kompositionen Weyarner Chorherren und von Konventualen anderer Klöster bilden. Aus dem durchschnittlichen Niveau ragen hervor Bernhard Haltenberger, Lorenz Justinian Ott und Herkulan Sießmayr, deren Werke größere Beachtung verdienen. Den Gebrauchsscharakter der Handschriften unterstreicht die Tatsache, daß die meisten der Klostermusikalien in Stimmensätzen (Abschriften) vorhanden sind, während sich das autographe Material auf einige wenige Werke beschränkt. Wie groß die Arbeitsleistung der Kopisten in Weyarn war, beweist das Pensum des Chorherrn Prosper Hailler, *„der von 1764 bis zu seinem 1792 erfolgten Tod 275 Werke allein und weitere 91 zusammen mit anderen Klosterinsassen kopiert hat.“* Bleibt der Wert des großen Bestandes durch die Beschränkung auf Abschriften gekennzeichnet, so sollte doch nicht übersehen werden, daß diese Manuskripte in vielen Fällen die bisher einzige Quelle darstellen. Zahlreiche bibliographisch feststellbare Kompositionen können nunmehr, wenn auch in der Regel nur mit einer Kopie, belegt werden. Neu in das Bewußtsein der Forschung treten mehrere bisher unbekannte oder zumindest kaum bekannte Tonsetzer des 18. Jahrhunderts. Von den Komponisten, deren Schaffen mit Hilfe der Weyarner Bestände wesentlich ergänzt werden kann, seien genannt Placidus von Camerloher (30 bisher unbekannte Kirchenwerke) und Joseph Michl (62 unbekannte geistliche Werke und sieben Sinfonien). Verhältnismäßig reich ist auch der Bestand von Kompositionen, welche außerhalb des Klosters entstanden sind. So gelangten nach Weyarn (in Kopien überliefert) acht Sinfonien als Unica von Joseph Mysliveček sowie Werke von A. Bernasconi, I.J. Holzbauer, F.A. Rosetti und J. Zach. Neben Originalwerken ist der Bestand an Parodien und

Kontrafakturen bemerkenswert, der die Anwendung der Parodiepraxis in Süddeutschland belegt. Das Vorwort des Kataloges geht auf Besonderheiten dieser Art kurz ein. Schließlich sei auf mehrere Sammlungen meist vierstimmiger Aufzüge für Trompeten und Pauken hingewiesen, die quellenmäßig an anderer Stelle kaum noch nachweisbar sein dürften. Mannigfaltige Beziehungen zwischen dem Stift und der Münchner Hofmusik lassen sich durch Musikalien Münchner Hofmusiker in Weyarn belegen.

Wesentlich kleiner ist der Bestand des Tegernseer Pfarramts. Es handelt sich insgesamt um 60 Werke von F. Bühler, J.M. Haydn, J. Michl, W.A. Mozart, I. Pleyel, G. Rottenkolber, P.P. Sales, F.X. Sterkel und G.J. Vogler (sämtlich aus den Jahren ab 1790). Auch in Tegernsee läßt sich (und zwar noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts) die Parodiepraxis nachweisen.

In der heutigen Pfarrkirche der ehemaligen Klosterkirche Benediktbeuern liegen 239 ältere Musikhandschriften. Als Ergänzung zum Weyarner Bestand dienen mehrere geistliche Werke von B. Haltenberger, L.J. Ott und H. Sießmayr (darunter auch Autographen). B. Grueber, F. Hottner und J. Michl sind mit Kompositionen ebenso vertreten wie kleinere Komponisten des 19. Jahrhunderts.

Besondere Beachtung bei diesem Katalog verdient die formale Gestaltung der Titelaufnahme, die an die beste bibliothekswissenschaftliche Tradition anschließt. Als Grundlage diente der mit großer Akribie erstellte Zettelkatalog der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, dessen ausführliche Angaben nicht nur die üblichen bibliographischen Details, sondern darüber hinaus Hinweise auf Kopisten, Besitzvermerk, alte Signaturen, festgestellte Wasserzeichen, Konkordanzen usw. enthalten. Auch die separate Verzeichnung von geistlichen und weltlichen Kompositionen für den Weyarner Bestand erweist sich als außerordentlich zweckmäßig, wird dadurch doch die Übersichtlichkeit des Kataloges erheblich verbessert. Obwohl es sich beim verzeichnenden Teil des Kataloges um Fotodruck handelt, ist das Schriftbild einschließlich der zahlreichen Incipits befriedigend. Grundlegend ist das im Anhang plazierte Verzeichnis der Wasserzeichen mit den Abbildungen von 38 festgestellten Zeichen, mit dessen Hilfe sicherlich

auch andere Musikhandschriften, vor allem des süddeutschen Raumes, näher bestimmt werden können. Ein wertvolles Titelregister erleichtert die Identifizierung von Fragmenten und anonymen Werken, läßt aber auch bestimmte Werkgruppen oder Textversionen schnell auffinden. Ein höchst willkommenes Personenregister und ein Literaturverzeichnis ergänzen zusammen mit einem Verzeichnis der älteren Drucke in Weyarn und Benediktbeuern eine Publikation, deren Bedeutung für die Lokalgeschichte evident ist.

Richard Schaal, München

WILFRIED SCHÜLER: Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung. Münster: Verlag Aschendorff 1971. X und 293 S. (Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung. Band 12.)

Gegenstand der Münsterer Dissertation von Wilfried Schüler sind die gesellschafts- und kulturpolitischen Tendenzen der „Bayreuther“ (die von den „Wagnerianern“ unterschieden werden müssen) zwischen 1876, dem Jahr der Eröffnung des Festspielhauses, und 1918. Von Musik ist in dem Buch kaum die Rede. Daß ohne Wagners musikalische Autorität den Bayreuther Doktrinen die weittragende Wirkung versagt geblieben wäre, wird als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt, obwohl eine Analyse der politisch-musikalisch gemischten Gefühle eine historisch-psychologische Aufgabe von nicht geringem Reiz gewesen wäre.

Schüler erzählt nicht ein Stück Geschichte, sondern er möchte eine Struktur beschreiben. Zwar skizziert er auf 10 Seiten die „geschichtliche Entwicklung“ (67 ff.), die sich ohne Zwang in fünf Perioden gliedern läßt (die Zäsuren werden durch Wagners Tod, die feste Etablierung Bayreuths in den 1890er Jahren, das Ende des Ersten Weltkriegs und das Jahr 1933 markiert). Aber er macht sie nicht zum Gerüst der Darstellung. Was er zu erfassen versucht, ist vielmehr das Ineinandergreifen der persönlichen und der ideologischen, der von innen heraus entwickelten und der von außen herbeigeträgten Motive: ein Ineinandergreifen, aus dem der schwer dingfest zu machende, aber unleugbar existierende

Komplex „Bayreuther Kreis“ resultiert. (Der Ausdruck „Kreis“ ist nicht als vage Verlegenheitsvokabel, sondern als fest umrissener soziologischer Terminus, ähnlich wie „Bund“, „Orden“ oder „Sekte“, gemeint.)

„Der Bayreuther Kreis“, definiert Schüler, „ist ein literarisch-weltanschaulicher Zirkel, der das Ziel verfolgt, sich mit den Kunst- und Kulturideen Richard Wagners auseinanderzusetzen, sie durch steten Gedankenaustausch ideologisch durchzuformen und weiterzubilden und sie nach außen hin publizistisch zu vertreten“ (63). (Ob der Ausdruck „Auseinandersetzung“ triftig ist, dürfte ebenso zweifelhaft sein wie die Behauptung, daß Wagners Überzeugungen, die schon immer Rationalisierungen eines Interesses waren, erst durch spätere „Durchformung“ zur „Ideologie“ geworden seien.) Das „Zentrum“ des „Kreises“ bilden Cosima Wagner und – als „Schlüsselfigur“ – H. von Wolzogen. Zum „inneren Kreis“ werden H. von Stein, K.F. Glasenapp, L. Schemann, H. Thode und H.St. Chamberlain gezählt. (Aber wodurch unterscheidet sich die Bedeutung L. Schemanns von der K. Grunskys?) Der „weitere Kreis“ umfaßt, um nur einige Namen zu nennen, wissenschaftliche und publizistische Parteigänger wie F. von Hausegger, W. Golther, M. Koch, R. Sternfeld, L. von Schroeder, A. Prüfer, A. Seidl und K. Grunsky.

Das Kreisschema bestimmt zwar die Gliederung im Großen, aber nicht die Darstellung im Einzelnen. Schüler reiht vielmehr auf 100 Seiten (78 ff.) biographische Skizzen aneinander, in denen er die „Bayreuther“ porträtiert und ihre Bedeutung für die Ideenentwicklung des „Kreises“ umreißt. (Aufschlußreich sind manche Zitate aus bisher unveröffentlichten Briefen, die in den Nachlässen Chamberlains und Schemanns erhalten geblieben sind.)

Bleibt demnach die Strukturbeschreibung des „Bayreuther Kreises“ – wegen der Auflösung in Einzelbiographien – in kargen Ansätzen stecken, so ist andererseits die Darstellung der „Weltanschauung von Bayreuth“ (180 ff.) streng systematisch (ohne daß die Verflechtung der Ideen verkannt oder vernachlässigt würde). Unter Stichworten wie „Regeneration“, „Kunst als Ausdruck“, „Kunst, Volk, Genie“, „Antisemitismus und Rassismus“ und „Deutsches Christentum“ werden Grundzüge des Bayreuther Dogmen-

systems beschrieben, für das der suspekt gewordene Ausdruck „Weltanschauung“ der einzig passende Terminus ist. (Unter dem Stichwort „Bayreuth“, das als Teiltitel unbrauchbar ist, werden divergierende Aktionen und Gedankenkomplexe versammelt: Die Stipendienstiftung, das Verhältnis zur Klassik und das Problem der Verwirklichung von Regenerationsideen.) Schüler schildert die Doktrinen aus der sicheren Distanz eines Historikers, der nach dem Zweiten Weltkrieg aufgewachsen ist: ohne fühlbare Sympathien und Antipathien. Was für J.G. Droysen ein quälender Widerspruch gewesen wäre: daß aus „idealistischer Gesinnung“ abscheuliche Konsequenzen hervorgehen können und daß umgekehrt die politischen Auswirkungen einer Doktrin keine sicheren Schlüsse auf die Moral der Urheber zulassen, wird ohne Pathos schlicht konstatiert.

Carl Dahlhaus, Berlin

Die Garbe. Musikkunde Teil IV: HELMUT KIRCHMEYER und HUGO WOLFRAM SCHMIDT: Aufbruch der jungen Musik. Von Webern bis Stockhausen. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1970. 304 S., zahlr. Notenbeisp. und Abb.

Das Schlagwort „Junge Musik“, nach den Kontakten „mit psychologischer Klugheit wider die Neue Musik gewendet“ (Adorno), kommt in seinen alten Tagen zu neuer Ehre und darf nun für die serielle Musik sprechen nach dem psychologisch nicht minder geschickten Vorbild von Stockhausen, der sich komponierend mit seinen Kindern fotografieren ließ, um die Zahlenspekulation in der Idylle aufzuheben. *Die Garbe* bedarf dieses vierten und letzten Hälmleins, um im bunten Strauß die Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart feilzubieten. Die jüngste Frucht besteht aus fünf Blättlein: biographischem, systematischem, analytischem, historischem und dokumentarischem Teil. Von einer Blüte kann man nicht sprechen. Teil I bringt Daten und Urteile über Webern, Eimert, Messiaen, Cage, Zimmermann, Nono, Boulez, Klebe, Henze und Stockhausen. Die westeuropäische Welt besteht aus Deutschland und kleinen Zusätzen. Über die osteuropäische Welt war nichts zu erfahren. Teil II feiert die elektronische Musik nach den bekannten Zeugnissen ihrer Hersteller, bringt

Verschnitte der allseits zugänglichen seriellen Theorien und Anmerkungen zur Notenschrift unter dem Aspekt, daß das organisch Gewachsene von jeher das Zweckmäßige verdrängt habe (S. 164). Teil III vereinigt acht Analysen, je zwei von Stücken Weberns und Stockhausens, je eine von Messiaen, Boulez, Zimmermann und -merkwürdigerweise Stravinsky. Die Analysen stammen von Messiaen, Ligeti, Eimert, Stockhausen, Hans Elmar Bach (für Webern) und Manfred Niehaus. Der Grundriß einer Geschichte der westeuropäischen Musik seit dem Jahr 1945 bleibt im Umkreis von Köln und Kranichstein. Der letzte „dokumentarische Teil“ enthält, verstreut über das ganze Buch, Häppchen aus der Mappe eines Kuriositäten-sammlers.

Die Autoren wissen ihre Initiierung im Kreis der handvoll Komponisten, über die sie schreiben, zu schätzen und glauben, daß auch ihre Leser, Lehrer und Schüler, die Zahlentabellen bestaunen und bewundernd auf Musiker hinaufblicken, die ein Lied von Webern zu Berechnungen der Dichte von Impulsen heranziehen und Webern schulterklopfend tappende Versuche zugestehen: „Wenn auch strengste Gesetzmäßigkeit höhere Anforderungen an die mathematische Konstruktion stellt, so kann doch nicht verborgen bleiben, daß Webern bereits erste Schritte auf diesem Gebiet getan hatte, ehe die in den fünfziger Jahren reussierende Komponistengeneration überhaupt geboren war“ (215), denn Webern hat „weit früher noch als Schönberg die emotional-außermusikalischen Beziehungen der Musik zu Gunsten einer numerischen Richtigkeit“ abgestoßen (147). Sie halten auch nicht mit ihrem Wissen über die Ahnen väterlicher- und mütterlicherseits im Falle Eimert zurück, den sie ob seiner „kompromißlosen Unbeugsamkeit“ (21) feiern. Ihm verdankt man die Förderung jener „Spitzenbegabungen“, die freilich an ihrem Bild in diesem Buch nur teilweise Schuld tragen.

„Nonos bedingungsloser Einsatz für Menschlichkeit und Gerechtigkeit führt in seinen besten Werken zu leidenschaftlichen Kämpfen für Unantastbarkeit der Würde des Menschen, in den schwächeren droht er in Propaganda und reißerische Agitation abzugleiten, weil er als italienischer Kommunist zu einer einseitigen Beurteilung von Gewaltakten und Friedensbemühungen in der Welt

neigt". Doch Italiener sein hat auch Vorzüge, wie der unmittelbar anschließende Satz beweist: „Als Italiener hat Nono die expressive Kantabilität in der Musik niemals missen wollen, die nun einmal Kennzeichen selbst der modernsten italienischen Musik geblieben ist“ (55). Niemand kann wünschen, daß die Autoren dieses Buches mit ihren vermutlichen Lesern in einer Diskussion konfrontiert werden, denn niemand sollte so grausam sein. Hellmut Kühn, Berlin

BORIS SCHWARZ: Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970. London: Barrie & Jenkins 1972. 550 S.

Wenn jemand im Westen über sowjetische Musik zu schreiben beginnt, entsteht dabei gewöhnlich ein dickes Buch (für das es dann gewöhnlich auch nur auf dem weiträumigen angelsächsischen Buchmarkt eine Veröffentlichungschance gibt). Das hängt sicher nicht nur mit den „Ausmaßen des Gegenstandes“ zusammen, mit den unerschöpflichen Aspekten des Musiklebens in diesem riesenhaften Lande, sondern auch mit der Andersartigkeit seines gesellschaftlichen Lebens, die dem hiesigen Leser immer wieder vor Augen geführt, interpretiert werden muß, damit er nicht in heillosem Mißverständnis seine Erfahrungsmaßstäbe anlegt, die hier nicht gelten. Diese Aufgabe erfordert Ausführlichkeit, falls sie nicht in Kurzformeln erledigt werden soll (die dann leicht wieder als Formeln des Kalten Krieges denunziert werden können).

Selbst dem deutschen Leser (für den die selbstverständliche Anpassung an vorgegebene Kollektivurteile noch nicht so sehr lange zurückliegt) muß ein Sachverhalt wie dieser ins Gedächtnis gerufen werden: „Western criticism represents the subjective opinion of an individual critic, Soviet criticism is a collective opinion expressed in the words of an individual critic.“ (S. 320). Anders wäre schwerlich zu erklären, wieso es gewöhnlich keine Zeitung, kein Kritiker wagen kann, über ein neues Werk eine Rezension zu bringen, bevor seine Bewertung auf höchster Ebene geklärt ist (S. 321), oder wieso sich all jene Musikschriftsteller, die sich anfänglich über die *Lady Macbeth von Mcensk* positiv geäußert hatten, zu Selbstbezeichnungen und Revisionen ihrer Aussage veran-

laßt sahen, als diese Schostakowitsch-Oper 1936 in Ungnade fiel (S. 124-136). Es ist nicht einfach nachfühlbar, man muß es sich bewußt vor Augen halten, daß es offizieller Stellungnahmen wie einer des angesehenen Komponisten Rodion Ščedrin um 1963 bedurfte, daß Komponisten wie Hindemith, Bartók, Strawinsky, Britten, Honegger, Poulenc, Milhaud oder Orff für Komponisten und Publikum der Sowjetunion akzeptabel wurden (S. 421). „So . . . fresh were the memories of the 1938 purges, that hardly anyone dared to disagree. Once Zhdanov's accusing statement was heard, the artists fell into line . . .“, heißt es zur Durchsetzung der Zdanovschen Kulturpolitik um 1948 (S. 206 f.). Boris Schwarz, der in Petersburg geboren ist, als Violinsolist mit Sergej Prokofjew zusammenarbeitete und seit 1941 als Professor am Queens College der City University of New York lehrt, „dares to disagree“, ohne darin seine Hauptaufgabe zu erblicken. Er widmet gerade dem „offiziellen“ sowjetischen Musikleben und seinen ästhetisch-kulturpolitisch-ideologischen Aspekten eine ausführliche Darstellung. Mit der Pingeligkeit des Historikers verfolgt er diese Dinge im Detail und kommt dabei zu bestimmten Differenzierungen und Korrekturen am allgemein geläufigen Bild. Zusätzlich zu dem, was „in großen Zügen“ bekannt ist, ergänzt er die „kleinen Züge“, nicht ohne Seitenblicke auf allgemeine Entwicklungen in Literatur und Kunst (z.B. S. 344, 484).

Allgemein bekannt ist etwa der rüde und folgenreiche Verriß, den die Oper *Lady Macbeth* auf Stalins Betreiben 1936 in der *Pravda* erfuhr. Weniger bekannt ist, daß sie vor dem 83 Aufführungen in Leningrad und 97 in Moskau erlebt hatte, daß sie aber auch in Prag, London, Ljubljana, Zürich, Kopenhagen und Cleveland gespielt wurde, daß ihr brutaler Verismo gerade im pruden Amerika als kommunistische Tendenz bewertet wurde und sowjetische Befürworter des Werkes (darunter Kabalevskij und Šneerson) sich gegen diese amerikanischen Mißverständnisse wandten (S. 120 ff.). Weniger bekannt ist, daß die damalige Kampagne gegen Schostakowitsch auch andere (heute in Vergessenheit geratene) Komponisten wie Alexander Mosolov, Gavriil Popov und Heinrich Litinskij betraf, gegen den schon 1934 der Vorwurf des „Formalismus“ erhoben wurde (S. 128 f.), daß die *Pravda* Blätter wie die

Izvestija und die *Literaturnaja Gazeta* tadelte, die sich dieser Kampagne nur zögernd anschlossen, und daß mehrere sowjetische Musikwissenschaftler (die heute zu den bedeutendsten Vertretern ihres Faches gezählt werden), damals in Ungnade fielen, während in der Literatur und Dramatik gleichzeitig die Maßnahmen gegen Meyerhold und Tairov begannen (S. 136/37).

Bekannt sind die Musikbeschlüsse der Partei von 1948 mit ihren Auswirkungen auf die avanciertesten und international berühmtesten sowjetischen Komponisten wie Schostakowitsch, Prokofjew, Chačaturjan oder Mjaskovskij – weniger bekannt ist die seinerzeit aufgestellte schwarze Liste von Musikwissenschaftlern und musikwissenschaftlichen Werken (S. 230); weniger bekannt ist die Tatsache, daß jene Oper *Die große Freundschaft* von V.I. Muradeli, die diese Beschlüsse auslöste, vermutlich nicht so sehr wegen ihrer stilistischen Mittel als wegen ihres textlichen Inhalts gerügt wurde: man glaubt heute, daß der Parteikommissar Ordžonikidze, der als „positiver Held“ des Librettos fungiert, wohl auf Veranlassung Stalins während der 1937er Säuberungen auf mysteriöse Weise ums Leben kam (S. 211). Weniger bekannt ist auch, daß selbst ein so „klassizistisches“ Werk wie die X. Sinfonie von Schostakowitsch noch nach Stalins Tod, in Moskau als „nichtrealistisches Werk“ befehdet, eine dreitägige Debatte im sowjetischen Komponistenverband auslöste (S. 283). Schwarz vermutet auch, daß Texte von Boris Asaf'ev, Schostakowitsch und Prokofjew aus jenen Jahren nur in entstellter, von fremder Seite redigierter Fassung veröffentlicht worden sind (S. 226, 231, 237, 246 u.a.). Noch während der Rehabilitationen, die dieser Epoche folgten, konnte es geschehen, daß ein Werk wie die II. Sinfonie von Gavrii Popov plötzlich wieder vom Programm abgesetzt wurde (S. 330).

Dieses Buch über die sowjetische Musik ist in einem spezifischen Sinne ein amerikanisches Buch. Seit Sabaneevs *Modern Russian Composers* (London 1929) sind wohl die wichtigsten Monographien über russische Musik in englischer Sprache erschienen; Boris Schwarz' Buch bildet eine kompetente Fortsetzung der Arbeiten von Alexander Werth, Gerald Abraham, Nicolas Slonimsky, Andrej Olchovskij oder Stanley D. Krebs. In den traditionell liberalen angelsächsischen

Ländern war das Interesse am Wohl und Wehe der sowjetischen Musik immer etwas wacher als bei uns, die wir diese Fragen bisweilen unter dem Begriff „Ostkunde“ zu rubrizieren pflegten, so als ob osteuropäische Geschichte eine entlegene und besondere, unter den allgemeinen Begriff nicht zu subsumierende Form der Geschichte sei. Zwischen den 20er Jahren, als die Universal Edition auch in Deutschland das gesamte E-Musik-Programm des Sowjetischen Staatsverlages vertrat, und, sagen wir: dem Buch von Karl Laux über *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion* (Berlin 1958) ist bei uns „der Film gerissen“, ein Buch wie Michel D. Calvocoressis *Survey of Russian Music* (London: Penguin 1944) blieb bis heute unbekannt.

In diese Informationslücke stößt das Buch von Boris Schwarz, der aus seinen Erfahrungen jener Jahre das sowjetische Musikleben gewissermaßen als das eines vertrauten Nachbarlandes beschreibt und miterlebt. Kaum ein neues sowjetisches Werk, zu dem er nicht eine britische oder amerikanische Kritik zu zitieren weiß, denn die Werke wurden teilweise in Amerika eher als in Rußland aufgeführt, so die VII. Sinfonie von Schostakowitsch und sein Violinkonzert, die XXI. Sinfonie von Mjaskovskij; Nestjews Prokofjew-Biografie wurde zuerst in den USA publiziert, bevor sie – stark abgeändert – 1957 in der Sowjetunion erscheinen konnte (S. 168, 252, 290). Besonders eng waren die wechselseitigen Beziehungen in der Kriegszeit, und Boris Schwarz beklagt „*the tragic post-war estrangement between the Soviet Union and its former allies*“ (S. 189). In den 60er Jahren sehen wir diese Beziehungen mit einem regen Austausch von Gastspielen, Wettbewerbsteilnehmern und Komponistendelegationen wiederhergestellt; Samuel Barber wurde zum 50. Geburtstag in der Sowjetunion geehrt (S. 330), und Boris Schwarz selbst war Teilnehmer eines langfristigen Austauschstudien-Programmes, aus dessen Erfahrungen er im Kapitel 14 (S. 372-415) Aufbau und Funktion des musikalischen Bildungs- und Publikationswesens beschreibt. Von dem Außenseiter-Komponisten Andrej Volkonski, der in der offiziellen sowjetischen Musikkritik allmählich zum schwarzen Schaf stilisiert wurde (S. 296, 365, 420), wurde die Leningrader Uraufführung eines Werkes

1965 in der Sowjetunion nicht erwähnt, dagegen in *Musical America* rezensiert (S. 433).

In der gewissenhaften und gründlichen Sammlung solcher Daten und Einzelheiten liegt die Bedeutung des Buches von Boris Schwarz, das im Ergebnis jahrzehntelanger Forschungen in gewisser Weise als „Lebenswerk“ gelten muß: in ähnlichem bekenntnishaften Sinne wie Nadežda Mandelstams *Jahrhundert der Wölfe* oder Alfred Kantorowicz's *Deutsches Tagebuch*. Die Fülle des Materials macht es dem Verfasser möglich, in sorgsamem Abwägen immer wieder auf Fakten hinzuweisen, die auch den im Westen verfestigten Beurteilungen dieser oder jener Epoche sowjetischer Musikgeschichte widersprechen und zu differenzieren zwingen. Z.B.: Die Auflösung aller musikalischen Assoziationen um 1932 (darunter der Assoziation für Zeitgenössische Musik, aber auch der dogmatisierten Assoziation für Proletarische Musik) und ihre Gleichschaltung im Sowjetischen Komponistenverband wurde von den Komponisten nicht durchweg beklagt, sondern teilweise mit Hoffnungen auf sachlichere Arbeitsmöglichkeiten verknüpft (S. 112 ff.); in den 30er Jahren, die sonst der Beginn vom Ende der künstlerischen Freiheit waren, konnte immerhin eine staatliche sowjetische Jazzband existieren, für die u.a. Schostakowitsch schrieb (S. 360). Tichon Chrennikov, der während der 48er Kampagne die entscheidenden Vorwürfe gegen die damals angegriffenen Komponisten und Musikwissenschaftler führte (S. 215, 225 ff.), war es dann auch, der später Strawinsky in Californien besuchte und ihn zu seinem denkwürdigen Rußlandaufenthalt 1962 veranlaßte (S. 355), nachdem dieser vorher jahrzehntelang als „Apostel der reaktionären Kräfte in der bürgerlichen Musik“ gegolten hatte (S. 252). Die Epoche Chruschtschows war in kulturpolitischer Hinsicht nicht ausschließlich liberal, und die Kulturbeschlüsse von 1948 wurden wohl in einigen Kritiken bestimmter Komponisten, in ihrem wesentlichen Inhalt jedoch nie ausdrücklich revidiert (S. 220, 308 u.a.).

Obwohl seine Untersuchung die jüngsten Entwicklungen nicht mehr erfaßt, die wiederum stark auf eine Einschränkung der künstlerischen Freiheit in und außerhalb der Sowjetunion (z.B. in der ČSSR) hinauslaufen, würden diese Entwicklungen doch in das Bild passen, das Boris Schwarz mittels

einer Summe von Einzelheiten von der sowjetischen Musikkultur entwirft. Illusionslos im Positiven wie im Negativen, darf das Buch als eine bedeutende historische Arbeit gelten.
Detlef Gojowy, Bad Honnef

Musiche Rinascimentali Siciliane II: Scuola Polifonica Siciliana: Musiche strumentali didattiche. A cura di Paolo Emilio CARAPEZZA. Rom: Edizioni de Santis 1971. LVIII, 166 S.

Die musikhistorische Bedeutung Siziliens für den Zeitraum der italienischen Renaissance scheint keine richtungsweisende gewesen zu sein. Immerhin ist eine eigene Schule, wenn auch „provinziell verspätet“, nachweisbar. Ottavio Tiby prägte um die Jahre 1550 den Begriff der *Scuola Polifonica Siciliana*. Diese beschlägt, grob umrissen, die 100 Jahre von ca. 1550-1650, und läßt zumindest drei abgrenzbare Generationen fassen, welche sich der polyphonen Schreibweise des Cinquecento-Repertoires bedienten. Pietro Vinci (ca. 1535-1584) kann als Haupt dieser Schule angesprochen werden, wengleich er zu einem beträchtlichen Teil außerhalb Siziliens wirkte. Einer seiner direkten Schüler war Antonio il Verso (ca. 1565-1621), ein Exponent der zweiten Generation, während der instrumental gelockerte Satz eines Giovan Battista Calì (nachweisbar kurz nach 1600) ins 17. Jahrhundert deutet. Zentrum dieser Schule war vorab Palermo, dessen damals reger offizieller Musikbetrieb sich an Kathedrale, Cappella Palatina, Basilica S. Francesco d' Assisi u.a. abspielte, und das zu jener Zeit auch über verschiedene leistungsfähige Druckereien verfügte: Über 50 Musikdrucke aus der betrachteten Zeitspanne bestätigen dies.

Die vorliegende Ausgabe von Paolo Emilio Carapezza kommt hiermit dem Bedürfnis entgegen, an Hand von Notenmaterial Näheres über diese Schule zu erfahren. Im weiteren bildet sie in ihrer Beschränkung auf die sog. *musica a due voci* einen Beitrag zum Problembereich der instrumentalen Lehrduos jener Zeit. Carapezza legt die Übertragungen dreier Individualdrucke vor, die je einen der oben genannten Komponistennamen tragen: Die Duos von Vinci wurden 1560 bei Scotto in Venedig gedruckt, diejenigen von Antonio il Verso 1596 in Palermo, während die zweistimmigen Ricercari des Giovan Battista

Cali, seinerseits „*discepolo di Antonio il Verso*“, im Jahre 1605, wieder in Venedig, erschienen. Es dürfte sich bei allen drei Sammlungen um „*Primitiae*“ der Komponisten handeln, geschrieben mit didaktischer Zielsetzung.

Diese „*musica a due voci*“ war im 16. Jahrhundert in ganz Europa beliebt und gefragt. In den im vorliegenden Bande vereinten drei Sammlungen ist das instrumentale Idiom unüberhörbar, wenn auch hinsichtlich seiner Vordergründigkeit chronologisch abstuftbar. Entwicklungsgeschichtlich wäre es reizvoll, an den drei Sammlungen die Fortschritte instrumentengerechter Setzweise aufzuzeigen. Schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß hierzu einiges festzustellen wäre.

Die Ausgabe von Carapezza ist mit großer Sorgfalt und entsprechend den üblichen Richtlinien heute geläufiger Editionspraxis entstanden. Vorangestellt ist ein 45-seitiges lebendiges und wohlfundiertes Vorwort. Begrüßenswert vorab die Beiträge zu den Biographien der Komponisten, ferner die grundlegenden Bemerkungen zur Gattung dieser zweistimmigen Literatur, die Übersicht über die „*Dynastie*“ dieser sizilianischen Polyphonisten sowie die Aufzählung der erschienenen Drucke von Instrumentalduos zwischen 1521 (Eustachio Romano) und der Wende zum 18. Jahrhundert. Für Leser, welche die italienische Sprache wenig beherrschen, ist eine englische Übersetzung beigegeben.

Spärliches ist leider nur gesagt zu den Titeln und deren Verhältnis zu den Musikstücken. Es sind dies zu einem beträchtlichen Teil Flur- und Ortsnamen in sizilianischer Färbung oder eigentliche Dialektausdrücke, oft sehr bunt gehalten und gerade dadurch die Aufmerksamkeit erregend. Die Frage nach dem Einfluß volksmusikalischer Elemente drängt sich direkt auf, bestärkt noch durch gewisse melodische Dukten wie etwa im 5. Stück von Vinci (Fontana di Chiazza) mit seinen stereotypen, ostinaten Formeln. Nicht ganz einheitlich ist die Beifügung von Akzidentien gehandhabt, vor allem bei Klauseln und Kadenzen. Fragen ergeben sich an gewissen Stellen auch im Hinblick auf die Stimmführung und die daraus resultierenden Dissonanzverhältnisse: so z.B. in Takt 39/40 des 2. Stückes von Vinci (*Lo Canallotto*) mit dem großen Septimensprung in die Dissonanz. Warum bleiben das *es* und das *d* nicht im eingestrichenen Bereich, was alle Probleme schlagartig lösen würde?

Dem Liebhaber und Interessenten von Renaissancemusik steht jedenfalls mit dieser Ausgabe ein weiterer Band bemerkenswerter Musik zur Verfügung. Sowohl dem musikgeschichtlichen Institut von Palermo wie vor allem dem Herausgeber ist dankbare Anerkennung hierfür zu zollen.

Victor Ravizza, Bern

HILDEGARD VON BINGEN: Lieder nach den Handschriften hrsg. von Pudentiana BARTH OSB, M. Immaculata RITSCHER OSB und Joseph SCHMIDT-GÖRG. Salzburg: Otto Müller Verlag 1969. 328 S.

M. IMMACULATA RITSCHER OSB: Kritischer Bericht zu Hildegard von Bingen: Lieder. Salzburg: Otto Müller Verlag 1969. 62 S.

Seit dem Ende des zweiten Weltkriegs gibt der Otto Müller Verlag Salzburg die Werke der großen Dichterin und Seherin Hildegard von Bingen (1098-1179) heraus. Innerhalb dieser Reihe sind nun auch die Gesangstexte und das Geistliche Spiel vom *Ordo virtutum* mit Noten erschienen. Wie für die Ausgabe der anderen Werke zeichnen Frauen der Benediktinerinnenabtei Eibingen als Herausgeber, mit ihnen zusammen aber auch der bewährte Kenner der Hildegardschen Kompositionen, Joseph Schmidt-Görg. An der vorbildlichen Edition der Melodien hat auch der durch seine Chorforschungen als musikwissenschaftlicher Fachmann bekannte Abt von Maria Laach, Urbanus Bomm OSB, beratend mitgewirkt. So ist es zu einer hervorragenden Ausgabe der Kompositionen der hl. Hildegard gekommen, durch die eine Lücke in der Dokumentation mittelalterlicher Musik und Dichtung geschlossen wird. Zwar hatte Joseph Gmelch auf 32 Lichtdrucktafeln im Jahre 1913 die Kompositionen der hl. Hildegard nach dem Wiesbadener Riesencodex, der übrigens nicht wie die Wiesbadener illustrierte Scivias-Handschrift seit 1945 verschollen ist, herausgegeben. Noch 1957 hatte Schmidt Görg in seinem Artikel Hildegard von Bingen in MGG VI 390 die Meinung vertreten, die Kompositionen der hl. Hildegard seien nur in dieser einzigen Handschrift überliefert. Wenn nun das Vorwort der neuen Ausgabe betont, daß hier „*die Lieder der heiligen Hildegard zum erstenmal in ihrer Gesamtheit melodie- und textkri-*

tisch herausgegeben werden“, so ist das insofern richtig, als seitdem durch die Hildegardis-Forschungen der Abtei Eibingen noch sechs weitere Handschriften gefunden wurden, welche die Texte dieser Gesänge überliefern, davon drei, welche auch Gesänge mit Noten neben dem Wiesbadener Riesencodex enthalten. Text und Melodien der Gesänge werden hier in der Ordnung der Hs. Dendermonde Cod. 9 wiedergegeben, eine Handschrift, die, wie ein Brief des Abtes von Villers an Hildegard von Bingen beweist, 1175 von Hildegard an die Zisterzienserabtei Villers in Brabant zum Geschenk gemacht wurde, also zehn bis zwanzig Jahre älter ist als der nach Hildegards Tod angelegte Riesencodex in Wiesbaden (1180 bis 1190). Die Handschrift hatte schon einmal Kardinal Pitra für seine *Analecta sacra* 1837 benutzt, dann war sie aber wieder in Vergessenheit geraten. Die Melodie-Aufzeichnung einer von Hildegard stammenden Antiphon findet sich außerdem in dem Hildegard-Briefkodex von Zwiefalten (heute Württembergische Landesbibl. Stuttgart, Cod. Theol. Phil. 4^o 352). Dieser Codex muß noch früher datiert werden als die Handschrift in Dendermonde (1154-1170). Die Hildegard-Handschrift in Wien (Nationalbibl. 1016) aus dem 13. Jahrhundert zeichnet ein Kyrie und ein Alleluia der hl. Hildegard mit Noten auf. Schon aus dieser Aufzählung wird deutlich, wie notwendig jetzt eine neue textkritische Ausgabe der Kompositionen der Hildegard von Bingen geworden ist.

Das Repertoire umfaßt 77 Einzelgesänge, dazu noch den *Ordo Virtutum*, diesen allerdings nur nach dem Wiesbadener Riesencodex, da er in der Handschrift für Villers nicht enthalten war. Von „Liedern“ kann man eigentlich nur im übertragenen Sinne sprechen. Es handelt sich meist um freirhythmische Gesänge, die als Antiphonen, Responsorien, Sequenzen und Hymnen bezeichnet sind und keinerlei Anzeichen von geschlossener Vers- und Strophenbildung aufweisen. Schmidt-Görg gibt eine Einführung in die musikalische Struktur dieser Gesänge. Zwei Bildtafeln zeigen den Charakter der Notation in den beiden Hauptquellen (V und R), eine frühe, noch kursive, sehr steile rheinische Hufnagelnotation mit vier und fünf Linien, in beiden Handschriften sehr ähnlich. Die „Lieder“ und das Spiel werden im Text mit der üblichen Quadrat-

notation auf vier Linien wiedergegeben, wobei für einzelne Neumenzeichen in den Pressus-Formen eine eigene, von Urbanus Bomm vorgeschlagene Darstellung gewählt wird. Es braucht nicht betont zu werden, daß diese Form der Wiedergabe dem Charakter der Melodien eher gerecht wird als jede moderne Umschreibung. Für die Beurteilung der Texte ist es sehr wichtig, daß dieselben noch einmal ohne Noten in ihrer rhythmischen Struktur und mit ihrer deutschen Übersetzung vorgestellt werden. Hierzu schrieb Adelgundis Führkötter die Einführung in die Liedtexte. Ein vierter Abschnitt enthält das Wichtigste über die Handschriften, die der Ausgabe zu Grunde gelegt wurden, ein Verzeichnis der Literatur und nützliche Tabellen, vor allem eine Konkordanztafel der beiden wichtigsten Handschriften R und V.

Daß der kritische Bericht von M. Immaculata Ritscher der Ausgabe in einem eigenen Heft beigegeben wurde, ist sehr begrüßenswert. Es erleichtert den Vergleich mit dem Haupttext, daß die Lesarten beim Vergleich daneben gelegt werden können.

Walther Lipphardt, Frankfurt a.M.

Das Königsteiner LIEDERBUCH. Ms. germ. qu. 719 Berlin. Hrsg. von Paul SAPPLER. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1970. X, 412 S. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. 29.)

Die Erstausgabe der im vierten Faszikel der Berliner Handschrift Mgq 719 um 1470 bis 1473 vermutlich in der Gegend um Königstein im Taunus aufgezeichneten Sammlung weltlicher „Gesellschaftslieder“ erschließt ein von Germanistik und Musikwissenschaft lange vernachlässigtes, für die Kenntnis der spätmittelalterlichen deutschen Liedkunst jedoch hochbedeutendes Dokument. Das den bekannten handschriftlichen Liederbüchern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an Umfang überlegene Corpus enthält über 150 Texte – fast durchweg anonym und in der Regel oberdeutscher Provenienz – in rheinfränkischer, mit vorlagenbedingten Mischformen stark durchsetzter Niederschrift. Da rund 130 Lieder als Unika gelten müssen und nur ein Bruchteil von ihnen bisher zum Abdruck gelangt oder durch Überlieferungsparallelen bezeugt

war, bedeutet die in Konzeption, Anlage und philologischer Präzision mustergültige Edition eine entschiedene Förderung der germanistischen Liedforschung. Der vom Herausgeber aufgedeckte, einer kleinen Sensation gleichkommende Sachverhalt, daß das Manuskript darüber hinaus vier in Tabulaturform notierte, in der Vergangenheit bloß als „*unverständliche Buchstabenfolgen*“ (Die dt. Lit. d. Mittelalters. Verfasserlexikon II, Berlin 1936, Sp. 367) registrierte Melodien bewahrt – die frühesten in deutscher Lautentabulatur (vgl. K. Dorfmueller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, S. 69, Anm. 34) –, trägt zusammen mit mannigfachen und sorgfältig ausgewerteten Beziehungen zu Musikhandschriften des ausgehenden Mittelalters (insbesondere zum Schedelschen und Glogauer Liederbuch) dazu bei, daß die Publikation auch für den Musikhistoriker gewichtigen Ertrag abwirft.

Bereits die Einleitung (S. 3-37), die neben Beschreibung der Handschrift und einer sprachlichen Untersuchung vor allem der Begründung der Editionsgrundsätze und Einrichtungsregeln dient, nimmt in einem zusammenfassenden Vorbericht zur musikalischen Seite der Lieder kurz Stellung (S. 7), umfaßt aber auch eine den Vergleich mit verwandten Kollektionen erleichternde Charakterisierung der im Liederbuch vertretenen Themenbereiche und Liedtypen sowie knappe, an die Lied-Bei- und Nachschriften geknüpfte, z.T. generalisierbare Erwägung zu Autoren, Publikum und Gebrauch der Lieder. Der eigentliche Editionsteil (S. 39-218), der angesichts der zu bewältigenden Überlieferungsmängel ein glänzendes Zeugnis von den textkritischen Bemühungen und Fähigkeiten des Herausgebers ablegt, bietet sodann die Texte in einer handschriftennahen, von den ärgsten graphischen Willkürlichkeiten sowie von Sinn- und Formverderbnissen jedoch, soweit möglich, gereinigten Fassung. Die umfangreichen Liedkommentare (S. 219-402) liefern schließlich mit weit ausholenden formalen, inhaltlichen und sprachlichen Erläuterungen wertvolle Lese- und Verständnishilfen, für die nicht nur der Nichtgermanist dankbar sein wird. Sie diskutieren ferner Fragen der Textherstellung, setzen sich mit einschlägiger, auch musikwissenschaftlicher Literatur kritisch besonnen auseinander, weisen im gegebenen Falle die vor-

handenen Text- und Melodieparallelen lückenlos nach und zeichnen sich generell dadurch aus, daß die musikalische Komponente – auch wo, wie es dem Regelfall entspricht, Melodien fehlen – stets mitbedacht ist.

Was als Gewinn gebucht werden kann, ist beträchtlich. Neben Identifizierung, diplomatischem Abdruck und mit versuchsweiser Textunterlegung versehener Übertragung der erwähnten Tabulaturaufzeichnungen (Nr. 82, 133-135), unter denen die zu Nr. 82 insofern besonderes Interesse beansprucht, als sie die älteste Melodieversion des weitverbreiteten Vierzeilers *Zwischen berg vnd tiefen tal* zu repräsentieren scheint, heben sich Betrachtungen und bislang unveröffentlichte Materialien zur Melodie der auf Ton IV Reinmars von Brennenberg zurückgehenden Brembergerlieder (Nr. 1) heraus. Als musikalisch bedeutsam treten zudem Liedtexte in Erscheinung, die jetzt zur Ergänzung der Quellen herangezogen werden können, welche lediglich Melodie und Anfangsworte überliefern und im übrigen von der Nähe des Königsteiner Manuskripts zur Gattung des Tenorliedes zeugen (Nr. 8 u.a. zu Schedel Bl. 132v-133r; Nr. 27 zu Glogau Nr. 162; Nr. 167 zu Glogau Nr. 226; vgl. auch Nr. 98, 104 und 105). In ähnliche Richtung weist die dem Lied Nr. 121 nachgestellte Weisenangabe *Bestentzer*, die auf Beziehungen des spätmittelalterlichen deutschen Liedes zur französisch-burgundischen Basse danse sogar explizit anspielt.

Literaturverzeichnis, Quellen- und Liedregister (S. 403-412) beschließen das auch im Äußeren vorzüglich aufgemachte Buch, das nicht zuletzt wegen seiner interdisziplinären Ausrichtung höchste Anerkennung verdient. Helmut Lomnitzer, Marburg

TERENCE BAILEY: *The Processions of Sarum and the Western Church*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies (1971). XV, 208 S. (Pontifical Institute of Mediaeval Studies. Studies and Texts. 21.)

Es liegt in der Geschichte der Choralforschung selbst begründet, daß einzelne Zweige des liturgischen Gesanges kaum Beachtung gefunden haben: weder in der Zeit der „Musikarchäologie“ (so A. Schubinger selber)

eines R. Schlecht, noch in der nachfolgenden praxisorientierten Forschung (Dom Mocquereau, P. Wagner) standen liturgische Gebräuche im Vordergrund musikwissenschaftlicher Betrachtung der mittelalterlichen Monodie. Erst die historisch und quellenkundlich orientierte Chorforschung (J. Handschin, B. Stäblein, J. Smits van Waesberghe, M. Huglo u.a.) stellte in Verbindung mit liturgiewissenschaftlichen Arbeiten einen neuen Ansatzpunkt her. Baileys Buch versucht auf dieser Basis vom Besonderen (dem Ritus von Salisbury) zum Allgemeinen vorzustoßen: die ausführlich rubrizierten Sarum-Quellen (S. 4-11 sind jene vom Autor verwendeten zusammengestellt) laden dazu ein. Der Verfasser geht gründlich auf Form und Gelegenheit der Prozessionen ein ohne die liturgiewissenschaftlichen Erkenntnisse zu vernachlässigen (Kapitel II). Im dritten Kapitel veröffentlicht er nicht weniger als 35 Prozessionsgesänge, die bis heute nur vereinzelt zugänglich waren.

Im zweiten Teil weitet Bailey sein Thema auf die kontinentale Praxis aus; das Quellenverzeichnis nennt notgedrungen nur eine Auswahl der dem Verfasser zugänglichen Quellen (106 Handschriften), die immerhin ein solides Arbeitsmaterial hergibt. Diese Basis wird in nächster Zeit durch M. Huglos RISM-Band wesentlich erweitert werden, da dort über 600 Quellen zur Darstellung gelangen. Wie schon Handschin gefordert hat, wären vor allem die *Libri Ordinarii*, von denen eine große Zahl in Editionen vorliegen, vermehrt beizuziehen. Wertvoll ist im Kapitel IX eine tabellarische Übersicht für die zentralen Rogations-Antiphonen, deren Texte und vor allem Melodien im Anschluß besprochen sind. Baileys kenntnisreiche Analysen weisen Melodiegemeinschaften nach und vergleichen die Prozessionsantiphonen mit jenen der Mess- und Offiziums-gesänge.

Geht man, wie dies der Verfasser tut, von den Prozessionen einer, wenn auch einflußreichen, Kathedrale (hier Salisbury) aus, so ist es verständlich, daß diesen die kontinentale Praxis gegenüber gestellt wird. Es zeigt sich aber überall, daß die liturgischen Gebräuche und Gesänge von Diözese zu Diözese, von Erzbistum zu Erzbistum recht erhebliche Unterschiede aufweisen. Damit ist methodisch die Gegenüberstellung England – Kontinent problematisch.

Es bleibt dabei das ungeschmälerete Verdienst Baileys, die Gesänge erst einmal publiziert und zugleich auch gründlich besprochen zu haben. Zusammen mit M. Huglos Quellenband sind nun die Voraussetzungen gegeben, die Prozessionen der mittelalterlichen Kirche in ihrer Eigenart zu erkennen; daß dies auch für die Geschichte der mehrstimmigen Musik von Bedeutung ist, sei nur nebenbei erwähnt. Terence Baileys auch in der Aufmachung ansprechendes Buch wird dabei wertvolle Dienste leisten.

Jürg Stenzl, Freiburg (Schweiz)

CHARLES NALDEN: *Fugal Answer*. London: Auckland University Press und Oxford University Press 1970. XIV und 192 S.

Fugal Answer von Charles Nalden, einem Musiktheoretiker der Auckland University, ist eine kritische, manchmal polemische Auseinandersetzung mit den Regeln, die in englischen Lehrbüchern, vor allem dem vielgerühmten von Ebenezer Prout, für die Beantwortung von Fugenthemen gegeben worden sind. Den Unterschied zwischen einer Festsetzung von Normen für eine Schulübung einerseits und einer wissenschaftlichen Beschreibung der musikgeschichtlichen Wirklichkeit andererseits – also zwischen der Fuge als Exerzitium und als Kunstwerk – läßt Nalden nicht gelten, und so fällt es ihm, da er über eine umfassende Kenntnis der musikalischen Überlieferung verfügt, nicht schwer, eine Reihe von Regeln oder deren Begründungen durch Beispiele aus der kompositorischen Praxis Bachs, Buxtehudes oder Purcells zu widerlegen. (Da das Buch demnach einen wissenschaftlichen Anspruch stellt und sich nicht bei einem pädagogischen bescheidet, ist die Vernachlässigung der neueren deutschsprachigen Literatur kaum zu rechtfertigen.)

In dem Streit, ob die tonale Beantwortung im 18. Jahrhundert ein Relikt der Modalität oder aber im 16. ein Zeichen (oder eine Antizipation) von Tonalität gewesen sei, entscheidet sich Nalden (5, 15, 44) für die harmonisch-tonale Interpretation. Wahrscheinlicher ist es allerdings, daß das Verfahren seine Bedeutung wechselte: Bei Palestrina erscheint es als Mittel der Modusdarstellung und bei Bach steht die „tonale“

Beantwortung nicht selten schief zur realen Tonalität des Tonsatzes. Die Praxis Palestrinas ist von Nalden (79 ff., 98) partiell mißverstanden worden (vgl. AfMw XXI, 1964, 51 ff.).

In der Barockzeit herrschte nach Nalden (22) das Prinzip, daß die tonale Beantwortung von Fugenthemen die Norm bildete, die man zu erfüllen trachtete, während die reale Beantwortung lediglich als Ausnahme zugelassen war, die begründet sein mußte. Und es ist die Hauptthese des Buches, daß reale Beantwortungen – als „Lizenzen“ verstanden – im allgemeinen harmonisch motiviert gewesen seien (und nicht, wie manche Theoretiker behaupteten, in der Scheu vor melodischen Verzerrungen des Themas).

Naldens immer wiederkehrendes Argumentationsschema (59 ff., 82 ff.) ist allerdings insofern fragwürdig, als es in einem Zirkelschluß besteht, von dem man schwerlich behaupten kann, daß er ein legitimer hermeneutischer Zirkel sei. Um zu erklären, warum eine Beantwortung real und nicht – nach der Regel – tonal ist, zeigt Nalden, daß eine tonale Beantwortung in eine harmonisch mißliche Situation geführt hätte. Er setzt also den bestehenden Tonsatz, in den eine tonale Beantwortung nicht passen würde, als unveränderliche Gegebenheit voraus, ohne zu bedenken, daß es dem Komponisten offenstand, die übrigen Stimmen entsprechend einzurichten, wenn er das Thema tonal beantworten wollte.

Die Lehrbuchregel, daß ein Tonikadreitklang des Dux durch einen Dominantdreitklang des Comes beantwortet werden müsse, stimmt, wie Nalden zeigt (46 ff., 65 ff.), mit der musikalischen Realität nicht genügend überein. Eine Quartbeantwortung entsteht nach Nalden (98 ff.) dadurch, daß ein Thema, das mit dem Quintton der Skala beginnt, tonal mit dem Grundton beantwortet wird und daß dann ein „Ruck“ in die Quintbeantwortung entweder den melodischen Umriss oder das tonale Gleichgewicht stören würde. (Die Analysen unter dem Gesichtspunkt der harmonischen Balance gehören zu den glücklichsten des Buches.)

Einleuchtend ist Naldens strikte Unterscheidung zwischen „*mutation*“ (Wechsel zwischen Quint- und Quartbeantwortung) und „*modulation*“: Die harmonische Relation des Comes zum Dux (dominantisch

oder subdominantisch) braucht mit der intervallischen (Quint- oder Quartabstand) nicht übereinzustimmen; ein Comes im Quartabstand kann dominantisch harmonisiert sein.

Die Klassifikation modulierender Themen (113 ff.) unter dem Gesichtspunkt, ob sie „*teilbar*“ oder „*unteilbar*“ sind oder sich durch „*prominently placed tonic and dominant notes*“ auszeichnen, ist logisch anfechtbar. In den Kapiteln über modulierende und chromatische Themen und über das Verfahren, große Sekunden oder Terzen des Dux im Comes mit kleinen zu vertauschen (oder umgekehrt), unterscheidet sich Nalden von den Lehrbuchautoren, die zu seltsam abstrakten Erörterungen über tonale Implikationen von Fugenthemen tendieren, durch konsequente Berücksichtigung des konkreten Tonsatzes. Carl Dahlhaus, Berlin

RUDOLF KLINKHAMMER: Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform. Regensburg: Bosse 1971. VI u. 206 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXV.)

In seiner Dissertation unternimmt Rudolf Klinkhammer den Versuch, „*die Entwicklung der langsamen Einleitung in ihren Beziehungen zum Sonatensatz und ihrer Funktion innerhalb der zyklischen Sonatenform*“ darzustellen. Einer knappen Skizzierung des Traditionszusammenhangs läßt er je ein Kapitel über die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart, Beethoven und bei den Romantikern folgen. In den Kapiteln über Haydn und Mozart behandelt Klinkhammer zunächst die Harmonik und die „*Tektonik*“ unabhängig vom folgenden Satz. Ein weiterer Abschnitt dient dann der Erörterung der „*thematischen Funktion*“ (Haydn) bzw. „*formaler und motivischer Korrespondenzen*“ (Mozart). Klinkhammer kommt zu dem Schluß, daß Haydns Einleitungskonzeption sich „*zunehmend auf das Hauptthema des folgenden Sonatensatzes*“ konzentriert, während Mozart eher „*Verbindungen zu den verschiedenen Teilbereichen des Sonatensatzes . . . , vornehmlich zu solchen mit Überleitungsfunktion*“ zu knüpfen sucht (93). Im Beethoven-Kapitel greift Klinkhammer zu einer Gliederung nach funktio-

nen Gesichtspunkten – wohl in der Einsicht, daß es „die“ langsame Einleitung Beethovens nicht gibt. (Ob es sie bei Haydn und Mozart gibt, erscheint freilich kaum weniger zweifelhaft.) Er unterscheidet bei Beethoven vier funktionale Charakteristika der langsamen Einleitung: 1. Ansteuerung des Hauptthemas als „*materiales Ziel*“ (z.B. op. 9,1), 2. ihre Funktion als „*Teil des zyklisch-thematischen Einheitsprozesses*“ (op. 21; 81a), sowie 3. „*als Kontrastmittel innerhalb des Sonatensatzes*“ (op. 70,2; 84) und schließlich 4. ihre „*thematische Verselbständigung*“ (op. 127; 130). Im letzten Kapitel (Romantik) treten folgende Gesichtspunkte hinzu: 1. „*Der Einfluß des Liedhaften auf die Gestaltung der langsamen Einleitung*“, 2. „*ihre Integration in den Formungsprozeß des Sonatensatzes*“ (Wiederaufnahme im Satzverlauf) und 3. „*ihre Bedeutung als Einheitsfaktor des Zyklus*“ (Wiederaufnahme in späteren Sätzen).

Klinkhammer sieht den Schwerpunkt seiner Arbeit „*in dem Nachweis, daß die langsame Einleitung seit ihrem Frühstadium in der beginnenden Klassik allmählich über ihre Funktion als allgemeine musikalische Satzeröffnung hinauswächst und stufenweise zu einem integrierten Bestandteil eines Werkes aufsteigt.*“ Eine neue Erkenntnis ist das nicht. Andererseits bestehen, gerade zu Beethovens Introduktionen, im einzelnen sehr unterschiedliche Auffassungen, die durch eine in die Tiefe dringende Untersuchung ihrer Klärung nähergebracht werden könnten. Wie die einschlägige Literatur von Marx bis Riemann, von Halm bis Misch, Kropfinger und Gülke zeigt, gehört das Formverständnis mancher Einleitungen Beethovens zu den schwierigsten und zugleich interessantesten Problemen im Umkreis der Sonatenform. Wenn die vorliegende Arbeit zur Erhellung dieser Fragen nur wenig beiträgt, so liegt dies primär an ihrer einseitigen, fast ausschließlichen Orientierung an dem, was man meist als „*Substanzgemeinschaft*“ bezeichnet. (Klinkhammer nennt es „*materiale Bindung*“.) Die Konstatierung und Systematisierung solcher Beziehungen zwischen Einleitung und folgendem Satz bzw. Zyklus nimmt breiten Raum ein, und wer diesem Teilproblem der Introduktionsfrage nachgehen möchte, wird hier manche nützlichen Hinweise und auch gute Beobachtungen (etwa zu Haydns Sinfo-

nie Nr. 87) finden. Dagegen wird er nach einer vollständigen Analyse oder gar Interpretation einer einzigen langsamen Einleitung vergeblich suchen. Die kursorische Erörterung eines Teilaspekts an über hundert Werken wird jedoch einem so anspruchsvollen Thema nicht gerecht. Die nicht minder wichtigen Fragen des Rhythmus, des Ausdruckscharakters und Spannungsverlaufs, der Instrumentation und der Querverbindungen zur Oper werden kaum gestreift, der gesellschaftliche, ästhetische, selbst der biographische Hintergrund bleibt so gut wie unberücksichtigt. Zu der elementaren Frage, ob eine langsame Einleitung vor oder nach dem ihr folgenden Satz entstanden ist, hat Klinkhammer nichts eigenes zu sagen. Hier wäre anhand von Beethovens Skizzen manches zu eruieren gewesen. Doch der Name Nottebohm fehlt im Literaturverzeichnis; von anderen Skizzenpublikationen nicht zu reden.

Gewisse Formulierungen bestärken den Eindruck, daß der Verfasser unter Form etwas sehr äußerliches versteht: Er spricht bei Beethoven von der „*Bedeutung der langsamen Einleitung für die materiale Füllung der Sonatensatzform*“ (130); vom ersten Satz des Quartetts op. 130 sagt er, Beethoven bediene sich der zweiten Schicht des Themas „*für die inhaltliche Füllung von Exposition und Reprise*“ (133). Sprachliche Eigenheiten wie der ständige adjektivische Gebrauch von „*material*“ verlangen vom Leser rasche Abhärtung. Auf Sprachschöpfungen wie „*dreithematisch*“ (165) und „*Dreithematischkeit*“ (150, 151, 153) ist er dennoch nicht gefaßt. Das Literaturverzeichnis bietet unter anderen Überraschungen die, daß es zwar W.S. Newmans Aufsatz über Albinoni und Vivaldi, nicht aber *The Sonata in the Classic Era* enthält.

Im Anhang findet sich eine tabellarische Zusammenstellung von Werken mit langsamer Einleitung zum ersten oder letzten Satz.

Peter Cahn, Frankfurt a.M.

WOLFGANG KRUEGER: *Das Nachtstück. Ein Beitrag zur Entwicklung des einsitzigen Pianofortestückes im 19. Jahrhundert.* München: Katzschler 1971. 209 S. (Schriften zur Musik. Band 9.)

Diese, wenigstens in Deutschland erste Darstellung gehört zu den vorerst nicht

zahlreichen Sonderarbeiten zu dem umgreifenden Komplex Charakterstück. Im ersten der drei symmetrisch eingeteilten Kapitel werden, historisch einfühlend und gliedernd, die „*termini für musikalische Nachtstücke bis zum 20. Jahrhundert und deren Bedeutungen*“ dargestellt. Der zweite Abschnitt interpretiert „*Die Nacht seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in Dichtung und Malerei*“, vor allem in der Romantik, der ja das Nachtstück im herkömmlichen Sinne angehört. Schon bei Sappho (Ausg. M. Treu, 1954) spielt die Nacht, so in S. 46, 60 und 73 (dies mit dem bekannten „*Ego de mona kateudo*“) eine Rolle; in der deutschen Romantik käme noch Mörike als vielleicht genialster Lyriker in Betracht. Seltsam berührt, daß die großen Maler von Nachtbildern – so auch Tintoretto und besonders Magnasco – in der damaligen Musik kaum eine Entsprechung finden. Die Entwicklung dieses „*einsätzigen Pianofortestückes*“ als Nachfolger oder Konkurrent von Suite und Sonate wird durch die Stadien Handstück, Lied ohne Worte (und auch Etüde) und durch die Leistungen von Meistern wie Reichard, Tomášek, Voříšek und Schubert umrissen, auch der „*Stellenwert*“ innerhalb der Salon- und Hausmusik anschaulich vorgestellt. Als Hauptcharakteristikum des ersten Meisters des Nocturnes, Fields, dessen 16 Stücke eine sorgsame Einzelwürdigung erfahren, wird die Verfeinerung der Ornamentik und Weiterentwicklung der kantablen Melodik erkannt. Natürlich nimmt die noch eingehendere Durchleuchtung (nicht nur Beschreibung) der 19 Arbeiten Chopins einen breiten Raum ein (40 S.). Das Nocturne ist in seinen Händen nun zu einem höchst Persönlichen, schlechtweg Vollendeten geworden. So durch die bis zu Wagnervorklängen hinaufreichende Harmonik und suggestive Agogik, das changierende Ornament (vgl. schon Field S. 68), die verschwiegene Satzkunst (vgl. S. 100, op. 27 I die heraustretende Baßstimme im dritten und neunten Achtel und das fast lückenlos durchgehaltene *Cis*), melodische Variationsbreite (die den Walzern und Mazurken fehlt), und den Einbau verwandter Elemente wie Barcarole und Marzurka (trotz rhythmischer Verwandlung in op. 62 I); vor allem durch den vorherrschenden Mittelteil, der stets ein anderes Gesicht, wenn auch verhüllt (op. 27 II) zeigt. Von den beiden Religiosi zitiert op.

15 III, Takt 9-12: „*Et resurrexit tertia hora*“. Kurz: „*Chopin vertritt alle Nacht-auffassungen, wie sie in Dichtung und Malerei in zeitlicher Aufeinanderfolge aufgetreten sind.*“ (115) Schumanns Einzelwerk die *Nachtstücke* op. 23, denen auch in op. 99 die *Albumblätter* 2 und 4 und die spitzwegische *Abendmusik* (im Mittelteil an *Grillen* op. 12 erinnernd) anzuschließen wären, am Programm nicht unbeteiligt (S. 120), sind trotz festgestellter Gemeinsamkeiten (123) der Gegensatz zu Chopin, der ja für Schumanns Kunst kein Verständnis hatte. Es stehen sich, *cum grano salis*, gegenüber: Salon- und Hausmusik; Ruhe und Unrast; Klang und Verlauf; Bekenntnis und Erlebnis; Einzelstück und Zyklus. Von den Nachfolgern gehören als nächste zu Schumann: Kirchner, G. Flügel und im wesentlichen A. Jensen, dessen *Idyllen* op. 43 von der Morgendämmerung über die Abendnähe zur „*Nacht*“ führen, und dessen Hochzeitsmusik op. 44 im „*Notturmo*“ auch Chopinschen und Lisztschen Einschlag vernehmlich machen. Unter die Gefolgsmänner Chopins zählen u.a. Bertini, Thalberg, Henselt und Fauré (13 Werke). Eine vermittelnde bzw. selbständige Haltung mit literarischer Bezugnahme nimmt vor allen Liszt ein. Es konnte nicht ausbleiben, daß die dem oberflächlichen Blick einformig erscheinende Haltung mancher Chopinscher Nocturnes, ihre elegante Virtuosität und – zuerst nicht als solche bewußt gewordene – melodische „*Süßigkeit*“ (S. 93 und 105) einem Schwarm von Nachahmern ins Blut stieg und das beziehungslos gewordene Schema einer erwerbsmäßigen Salonmusik, oft trivialster Artung, auslieferte.

Das Fazit: Die Gestalt des Nachtstücks ist an keine Form gebunden, charakteristische Merkmale wechseln, changieren, widersprechen sich auch. Der Inhalt gibt aber – wie Krüger abschließend, und nicht um ein „*Tant de bruit*“ zu bemänteln, sagt – dem Interpreten wie dem Hörer „*Gelegenheit, das eigene Empfinden gemäß zu deuten*“ (163). Von diesem Recht hat der Verfasser nur Gebrauch gemacht, wo die Auslegung sich auf genau geortete musikalische Vorgänge berufen konnte. Viele, meist zeitgenössische Zitate fördern das Verständnis, ebenso die glücklich gewählten Notenbeispiele, die sieben Bildbeigaben und die Literaturübersicht (88 Nummern). Das diploma-

tisch genaue Auswahlverzeichnis (193 Nummern) hält sich streng an den Begriff Nachtstück. Stücke wie Griegs *Nächtlicher Ritt* op. 73, gar der zweite Satz von Brahms *f*-moll Sonate op. 5 wurden ausgeschlossen; ebenso die „*Nuits blanches (restless nights)*“ op. 84 von St. Heller.

Das eindrucksvoll ausgestattete Buch wird Spielern wie Hörern von Nutzen sein.

Reinhold Sietz†, Köln

KLAUS HALLER: *Partituranordnung und musikalischer Satz. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1970. 320 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 18.)*

Die Münchner Dissertation von Klaus Haller, ein Prunkstück wissenschaftlichen Fleißes, ist um die These zentriert, daß die Anordnung der Instrumente in der Partitur ursprünglich keine nichtssagende Konvention war, sondern vor 1800 mit dem musikalischen Satz eng zusammenhing und dessen Struktur anschaulich machte. Editions-technische Konsequenzen werden angedeutet (55 f.), ohne daß die Probleme bis in die Details, in denen der Teufel steckt, verfolgt würden.

Haller unterscheidet – nach Fétis – drei Arten der Partituranordnung: eine „*deutsche*“ (mit Pauken und Trompeten an der Spitze), eine „*italienische*“ (mit Violinen und Bratschen an oberster Stelle) und eine „*französische*“ (aus der die heutige „*Normalpartitur*“ hervorgegangen ist). In der Literatur seit Rousseau werden die Anordnungen unter dem Gesichtspunkt der „*Übersichtlichkeit*“ betrachtet und beurteilt (16 ff.): Das deutsche Verfahren stellt die Hauptstimmen – die der Streicher – nebeneinander; das italienische hebt die Violinen durch deren Position an der Spitze der Akkolade hervor; das französische geht von der Gruppierung in Blas- (später geteilt in Holz- und Blechblasinstrumente) und Streichinstrumente aus. Das Kriterium der „*Übersichtlichkeit*“ genügt jedoch nach Hallers Überzeugung nicht, um die Partituranordnungen zu verstehen; die psychologische Argumentation muß durch eine historische ergänzt werden (was eine Sache „*ist*“, begreift man, sobald man erkennt, wie sie es „*geworden ist*“). Um 1800 waren die Parti-

turanordnungen „*bereits erstarrt*“ (33) – die Behauptung ist allerdings eine Übertreibung –, und um sie als sinnvoll zu erkennen, muß man sich ihren ursprünglichen Zusammenhang mit satztechnischen Typen vergegenwärtigen.

Haller beschreibt die Praxis des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, über die er eine geradezu erdrückende Masse von Material zusammengetragen hat, unter den Stichworten „*Vokale und instrumentale Stimmen*“ (39 ff.), „*Die mehrhörige Anordnung*“ (95 ff.) und „*Die Ensemble-Anordnung*“ (159 ff.). Die Notation der frühen Monodie auf zwei Systemen rühmt er, mit forciertem Historikerpathos, als „*Synthese*“ des „*genuin Instrumentalen*“ mit dem „*genuin Vokalen*“ (42 f.). Die Behauptung, eine Tabulatur sei „*anschaulich*“, eine Partitur dagegen „*abstrakt*“ (44), ist fragwürdig; anschaulich sind beide Notationsformen: die eine macht die Aktion, die andere das Resultat kenntlich.

In einem ausführlichen Exkurs (56 ff.) zeigt Haller, gestützt auf umfassende Quellenkenntnisse, daß der Terminus „*Partitur*“ sich ursprünglich nicht, wie Kinkeldey meinte, auf das Taktstrich-Einzeichnen in eine Einzelstimme, sondern immer schon auf die Takteinteilung zusammen mit dem Übereinanderstellen der Stimmen bezog. Die als „*Partitura*“ bezeichneten Orgelbässe, scheinbar Belege für Kinkeldeys Auffassung, stehen erstens nicht am Anfang der Entwicklung und können zweitens als Abkürzungen eigentlicher Partituren verstanden werden (79).

In dem Kapitel *Die mehrhörige Anordnung* beschreibt Haller in Einzelanalysen, die fast immer aufschlußreich sind, manchmal allerdings ein wenig pedantisch anmuten, Korrelationen zwischen Satzstruktur und Partituranordnung. Wesentlich für die Begründung der Hauptthese des Buches sind die Erörterungen über den „*Trompeten-Pauken-Chor*“ (116 ff.), denn das Verfahren, Trompeten und Pauken gleichsam von außen – als heraldische Instrumente – mit Signalmotiven in einen Tonsatz hereinragen zu lassen, von dem sie sich schroff abheben (120, 125, 135), bildet eine der Voraussetzungen für die „*deutsche*“ Partituranordnung: Die Position an der Spitze der Akkolade drückt Distanz und Rang aus.

Die „*Ensemble-Anordnung*“, bei der

sämtliche Instrumente gleichsam „einen einzigen Chor“ bilden (161), beruht auf dem Prinzip, die Instrumente nach den Schlüsseln, in denen sie notiert sind, untereinanderzustellen. Das Verfahren bedarf kaum eines Kommentars, und Haller analysiert primär die Abweichungen vom Schema: die Erweiterungen durch „Hinzufügen“ an der Spitze der Partitur (167 ff.) oder durch „Einschieben“ in der Mitte der Akkolade (196 ff.). Im einen Fall handelt es sich um thematische und darum hervorgehobene, im anderen um füllende Stimmen. Allerdings sind die Beispiele für das „Einschieben“, wie Haller selbst erkennt (197), manchmal doppelt interpretierbar.

Der Konnex der „deutschen“ Methode mit der „mehrhörigen Anordnung“ ist ebenso unverkennbar (223 ff.) wie die Abhängigkeit des „italienischen“ Verfahrens vom „Ensemble-Prinzip“ (237 ff.). Die „französische“ Methode läßt sich bis zur Pariser Gluck-Schule zurückverfolgen (250): einen Zusammenhang mit bestimmten Satzstrukturen zeigt Haller allerdings nicht. Seine Darstellung endet dort, wo, um mit Riemann zu sprechen, die „Orchestrierung“ – die mit Gruppen operiert – in „Instrumentation“ – die individualisierend verfährt und darum eine „neutrale“, nicht an einen satztechnischen Typus gebundene Partituranordnung voraussetzt – übergeht.

Carl Dahlhaus, Berlin

LUDWIG CZACZKES: *Bachs Chromatische Fantasie und Fuge. Form und Aufbau. Die Arpeggienausführung.* Wien: Österr. Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1971. 94 S.

Man kann von einem Vorwort erwarten, daß dort die Absichten des Autors und die Methoden, die er verwenden will, genannt und begründet werden. Ist diese Erwartung erfüllt, wenn als Arbeitsziele „die bisher völlig unberücksichtigt gebliebenen motivischen Beziehungen der Fantasie zur Fuge“ sowie „Form- und Aufbaubesprechung“ der Fuge angegeben werden, ohne daß hier oder in späteren Teilen des Buches verdeutlicht oder zumindest reflektiert wird, was mit „Form“ und „Aufbau“ gemeint und wofür das Auffinden motivischer Beziehungen von Bedeutung sein kann? Der Leser bekommt

in dem Buch lediglich eine große Menge von angeblich motivischen Beziehungen vorgeführt – über die von Johann Nepomuk David übernommene Methode zu ihrer Auffindung vgl. die entsprechenden Rezensionen *Mf* VII, 231; X, 587; XII, 480; XVII, 320 – sowie die Abschlüßerkennntnis, daß die drei Durchführungen und Zwischenspiele der Fuge jeweils in ihrer Ausdehnung fast genau dem Verhältnis 2 : 1 entsprechen: „Welche Ökonomie, welche Ausgeglichenheit der Anlage!“ (94) Kaum aber werden dem Leser die Ziele deutlich, die mit diesem Verfahren verfolgt werden. Suchen wir sie! (Dem möglichen Vorwurf, ich drückte mich um eine genaue Würdigung von Czaczkes Raffinessen, begegne ich mit Verweis auf *NZfM* 1972, Heft 8, S. 481 f.)

Eine Äußerung über die Absichten gibt es allerdings auf der Schlußseite (94): „Es zeigt sich aber, daß die Fuge keinesfalls ihre Augen demutsvoll zu einer 'sehr überlegenen Fantasie' zu erheben braucht, wie Busoni meint. Vorausgesetzt, daß man ihre raffinierte Anlage kennt [– nämlich dreimal das Längenverhältnis 2 : 1, s. o.] – und dann bewundern muß. Das war der Zweck der Arbeit“, und: „Der hohe musikalische Wert beider Stücke ist über jeden Zweifel erhaben.“

Diese Äußerungen sollen hier nicht zum Anlaß für ein abermaliges großes Wehklagen über die besinnungslose Anbetung der „Meister“ – wie Czaczkes auch immer von Bach sagt – und ihrer Werke genommen werden. Der Fehler ist bekannt und nur zu beheben, wenn die Mittel und Beweggründe klargemacht und bekämpft werden, die diese Haltung bedingen und stützen. Die bisherigen Zitate haben schon einiges geklärt: Ein dreifaches Teilverhältnis von etwa 2 : 1, das nicht so offensichtlich ist, daß es schon jeder gesehen hätte, wird durch Zuschlagen und Austauschen von Takten entdeckt. Es gilt fortan als „Raffinement“ und zwingt zur „Bewunderung“ („bewundern muß“). Als ebenso raffiniert gilt die Entdeckung, daß – frei nach J.N. David – „Fantasie und Fuge Sprößlinge eines Gedankens“ seien (94), nämlich des Fugenthemas.

Wenn sich diese Feststellungen in Übereinstimmung mit den Realitäten befänden, würde das bedeuten, 1) daß die Tatsache einfacher Zahlenverhältnisse, die auf bestimmten Gebieten der Naturgesetzlichkeit wie bei den Obertönen oder Intervallen

vielleicht manchen zum Erstaunen bringen kann, hier aber auf eine unangemessene Ebene übertragen wird, wo sie nur primitiv wirkt, dennoch als Beweis von Bachs naturhaft-einfacher Größe gelten soll, eine Methode der Monumentalisierung Bachs, die noch hinter Forkel zurückfällt, zumal wenn man bedenkt, 2) daß in diesen angenommenen, neu entdeckten einfachen Zahlenverhältnissen des „Aufbaus“ ebenso wie in den dem Stück abgepreßten motivischen Übereinstimmungen eine Verehrung des Geheimes und des Versteckten liegt, die die Bewunderung des Lesers wohl eher auf Czaczkes, den Entdecker, als auf Bach, den angeblichen Baumeister der ägyptischen Pyramidengeheimnisse, lenken soll; schließlich, 3) daß Bachs Mittel zur Vereinheitlichung von Satzzyklen sich auf äußerliche Motivkoppelungen beschränken sollen, wie etwa bei einfalllosen Beethovenepigonon zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Wenn die Entdeckungen aber nur selten mit den Tatsachen übereinstimmen, was bei Anwendung der Methode J.N. Davids unvermeidlich ist, dann ergibt sich das Bild einer Analyse, die nicht daran interessiert ist, sich – bei aller unvermeidlichen und notwendigen Voreingenommenheit – von der Betrachtung der Strukturen leiten zu lassen, sondern die findet, was sie finden will, sich also selbst überflüssig macht. In diesem Fall geht die Analyse von einer Auffassung Bachs aus, in der sich kryptische Verkünstelung und blockhaft-klare Natur-einfachheit zu einem zwar unrealistischen, für die „bewunderns“werte Fernrückung des Komponisten aber nützlichen Amalgam verbinden, und in der hauptsächlich der „über jeden Zweifel erhabene Wert“ des Stückes bewiesen werden soll. Die plötzliche Schwenkung auf die Wert- (nicht einmal Qualitäts-)ebene deckt den verschwiegenen Ansatzpunkt der Analyse auf, getreu Czaczkes Bemerkung aus dem Vorwort: das Wort des „Erzromantikers und Vollblutmusikanten Robert Schumann . . . : 'Wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden'" (was m.E. so viel heißt wie: Wenn du die Arbeitsmethode durchschaust, kommst du auch hinter die Absichten), müsse „besser lauten: 'Wenn dir der Geist ganz klar ist, wird dir die Form klar werden.'" Damit ist die Analyse jeglicher An-

forderung erlebbarer und auf andere Gebiete übertragbarer Methode enthoben. Der Analytiker befindet sich allein mit dem Meister in Klausur. Überprüfbarkeit ist nicht mehr möglich und nötig. Dies gilt, auch wenn Czaczkes gleich darauf, nun ganz unverständlich, schreibt: „Denn nur die intensivste geistige Beschäftigung mit dem Kunstwerk, dessen genaues Studium, kann uns diesem näher bringen und schließlich zu dessen vollem Verständnis führen.“ Ich meine, daß die Kenntnis der Trouvailles Czaczkes' das Verständnis erschwert und hemmt und leicht – unter dem Deckmantel wissenschaftlicher Akribie – zu einer Form von Unterordnung und Abhängigkeit anleitet, die jeglicher Begründung enträt.

Peter Schleuning, Freiburg i.Br.

SIEGFRIED GOSLICH: Musik im Rundfunk. Tutzing: Hans Schneider 1971. 272 S.

Überblickt man das Schrifttum über die Musik im Rundfunk, so fällt die große Fülle verstreuter Zeitschriftenartikel auf, während zusammenfassende Bücher grundlegenden Charakters seit den Arbeiten von A. Szendrei (Leipzig 1931), S. Scheffler (Berlin 1933) und W. Berten (Düsseldorf 1951) nicht mehr erschienen sind. Zwar verdienen die soziologischen Publikationen von Th.W. Adorno und A. Silbermann noch ausdrücklicher Erwähnung, ein Ersatz für ein umfassendes Kompendium über die Musik im Rundfunk können und wollen sie jedoch nicht sein. Spezialabhandlungen gibt es in Hülle und Fülle, was ein Blick in die vom Verfasser seinem Buch beigegebene, zuverlässige und erstaunlich vollständige Bibliographie lehrt. Um so mehr ist eine Arbeit zu begrüßen, die einen vom Standpunkt des erfahrenen Rundfunkpraktikers und des vielseitigen Musikwissenschaftlers ausgearbeiteten Beitrag zur Geschichte der Musik in Hörfunk und Fernsehen darstellt. Dem Vorwort ist zu entnehmen, daß der Verfasser beabsichtigte, „das durch Hörfunk und Fernsehen übertragene vielfältige Musikgut, die Probleme der Hörgewöhnung und Programmgestaltung, die für sie grundlegenden akustischen und psychologischen Tatsachen und musikpädagogischen Erkenntnisse, die Beziehungen zu den Nachbarmedien Schallplatte und Tonfilm und die historischen Vorstufen“ zu umreißen.

Aus dem beabsichtigten Umriss ist eine umfangreiche Darstellung geworden, die den Leser von akustischen Grundfragen über den Rundfunk als Mittler und als Initiator bis zur Neuen Musik und ihren Hörproblemen führt, um schließlich in einen Ausblick auf die Musik in den audio-visuellen Medien zu münden. Der komprimiert dargestellte Exkurs zu speziellen Fragen der Akustik ist wissenschaftlich beachtenswert durch eine exakte Darlegung der Theorien über Entstehung, Wahrnehmung und Wandlung des Schalls. Ausführlich geht der Verfasser auf die Theorie von E. Schumann ein, der 1929 mit seiner Berliner Habilitationsschrift *Die Physik der Klangfarben* die noch heute verbreitete Helmholtzsche „Relativtheorie“ widerlegen konnte. Die Kapitel *Stimme und Mikrophon* sowie *Hörverhalten und Programmplanung* sind Musterbeispiele für eine mit reicher musikwissenschaftlicher Sachkenntnis gebotene Darlegung spezieller Probleme des Hörfunks. Dankbar wird nicht nur die Wissenschaft für die Worte sein, die ein Rundfunkpraktiker gegen die ständige Berieselung des unbesonnenen Hörers durch Klänge findet. Hinweise auf die Selbstkontrolle des Hörers beim Musikgenuß, auf seinen „Empfangsstil“, sind eingebettet in vielfältige Ausführungen zur Soziologie, die von der Programmplanung bis zur Bedeutung der Funkzeitschrift reichen.

Ein ausführliches Kapitel ist der Bedeutung des Rundfunks für die Musikerziehung gewidmet. Mit seinen wohl durchdachten und durch umfassende Erfahrungen gestützten Vorschlägen bietet der Verfasser der Lehrerschaft konkrete Möglichkeiten, den Schulkindern eine Schulfunksendung so ertragreich wie nur möglich nahe zu bringen. Der wohl dosierte Einsatz von Schallplatte und Fernsehen im Unterricht wird unter Heranziehung eines sorgfältig ausgewählten Quellenapparates geschickt propagiert. Historische Exkurse sind den pädagogischen Bemühungen von H. Mersmann, G. Schünemann, F. Trautwein u.a. Pionieren der Musik im Rundfunk gewidmet. Ein Ausblick auf Seminare für Rundfunk und Fernsehen sowie auf Internationale Musikwettbewerbe ergänzt diesen wichtigen Abschnitt.

Ausführlich beschreibt der Verfasser die Funktionen der einzelnen Musikgattungen in Hörfunk und Fernsehen. Geistliche Musik, Volksmusik, Konzert und Oper, Unterhal-

tungs- und Tanzmusik sind mit ausführlichen Darstellungen bedacht, denen jeweils ein historischer Abriss über die musikgeschichtliche Entwicklung vorangeht. Wer sich über *Radiophonische Gebrauchsmusik* oder über die Bedeutung der *Elektronischen, konkreten und Tonband-Musik* informieren will, erfährt in den einschlägigen Kapiteln bemerkenswerte Details. Zu den geschichtlich interessantesten Mitteilungen gehören die Kapitel über *Hörspielmusik* und *Funkoper*, deren Eigenart vom Verfasser konzentriert analysiert wird. *Filmmusik* und *Musik im Fernsehen* haben dem Rundfunk Möglichkeiten eröffnet, die erst heute voll ausgeschöpft werden können. Um so begrüßenswerter erscheint es, die bisherige Entwicklung und die schwerwiegende Problematik der „Musik auf dem Bildschirm“ aufzuzeigen.

Eine übersichtlich ausgearbeitete Zeittafel und eine umfangreiche Bibliographie beschließen zusammen mit einem kleinen Bildteil das vom Verlag gediegen ausgestattete Buch, in welchem der Verfasser Lesbarkeit und Gewandtheit der Darstellung mit wissenschaftlicher Gründlichkeit zu verbinden versteht. Forschung und Rundfunkpraxis können aus der Publikation großen Nutzen ziehen. Richard Schaal, München

RICHARD HEUBERGER: Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1872 bis 1897, erstmals vollständig hrsg. von Kurt HOFMANN. Tutzing: Hans Schneider 1971. 182 S.

Der Herausgeber dieser Erinnerungen hat sich ein großes Verdienst mit der Veröffentlichung erworben; ihre Existenz war lange bekannt, sie sind die umfangreichsten der Brahmsliteratur, und viele Lebensbeschreiber haben, besonders nach Kalbeck, sie eingesehen. Nur einige Stellen, die man bisher aus Rücksicht auf Lebende unterdrückt hätte, können jetzt erscheinen. Während die Jahre 1867-1884 nur 17 Seiten umfassen, entschloß sich Heuberger ab 1885, seine Zusammenkünfte, Gespräche u.a., die auch viele Zeitgenossen einschließen, in regelmäßigen, als authentisch geltende Notizen niederzulegen. Man darf wohl sagen, daß trotz der vielen, auch hier zu findenden Anekdoten, aus denen nach flüchtigem Ein-

blick dieses Buch vorwiegend zu bestehen scheint, hier mancherlei Neues, auch für die damalige Zeit Grundlegendes zu finden ist. Man sollte auch die Anhänge, die Brahms als Pianisten und auf Landpartien, sowie eine Biographie Heubergers bringen, nicht übersehen. Weniger in den 23 beigegebenen Briefen, die trotzdem die Prägnanz und einen trockenen, manchmal versteckten Humor erkennen lassen, die ihn, wie die vielen anderen Editionen unter die persönlichsten Schreiber unter den Musikern stellen, sondern seine, wenn auch nicht immer begründeten Anschauungen über die Autorität der Konservatorien (S. 85), über das „lernen der Musik“: „Weder Schumann noch Wagner noch ich (auch Bruckner, S. 108 und 94) haben etwas Ordentliches gelernt“; über wahre Unsterblichkeit (83). Dann über Takt: „Eine taktmetrisch schiefe Einfügung muß sich immer durch den Baß erklären“ (14); sein Mißtrauen gegen die Gesamtausgaben oder das Auswendigdirigieren. Etwas anderes ist es mit den Werturteilen, auch über Verstorbene, so die Klassiker (vgl. 98). Brahms, der bestimmt nie eine Gelegenheit suchte, um mit seinen Meinungen herausfordernd hervorzutreten, tat es, wenn es nötig war, oft schlagfertig und wie nebenher formuliert; er wird gefühlt haben, daß man in Freundeskreisen wohl ahnte, wie er es gemeint hatte. Liest man die unverhohlene, immer sachlich begründete Stellungnahme zu Wagner, wie er sie z.B. in dem bekannten Brief an Widmann niedergelegt hat, betrachtet man die nie sich ändernde Abneigung gegen die Komponisten Liszt und Bruckner, so staunt man, wie er als wahrhaft Orientierter und unverblümter Bekenner, nie als Parteimann spricht. Die Weigerung von Brahms, eine Adresse für Bruckner zu unterschreiben, weil sie „zu schlecht verfaßt und zu schäbig ausgestattet sei“, zeugt dafür, daß Brahms sehr wohl merkte, daß Bruckner „doch ein Kerl sei, der's verflucht ernst meint“ (72), und daß er auch dem ihm immer fremd bleibenden Meister gegenüber seine noble Gesinnung nicht verleugnete. — Es lohnt sich, die z.T. noch heute diskutablen Urteile über Zeitgenossen aufmerksam zu lesen, so die über D'Albert und Busoni (aber vgl. E. Dent, *Busoni*, 1933, mit einer wenig bekannten Photographie), Humperdinck, die Lind, Anton Rubinstein, auch Joachim und Hanslick!

Wer Brahms und seine Zeit wirklich und wirksam kennenlernen will, der sollte sich nicht nur in dem sehr korrekten und aufschlußreichen Namenregister umsehen: Er sollte das ganze, auch drucktechnisch übersichtlich gestaltete Buch, mit seinen vielen, sachkennnerischen Anmerkungen lesen. Und er wird die Schlußworte Heubergers sich zu eigen machen: „Brahms war kein einseitiger, ablehnender, borstiger Mann, sondern einer, der stets bereit war, das Gute nicht nur zu erkennen, sondern auch zu fördern. Er war von jener echten Bescheidenheit und tiefen Seelengüte, die er hinter einer künstlich gemachten rauhen Außenseite sorgfältig, fast schamhaft verbarg. Seine Worte wollen mit dem Herzen und nicht nur mit den Ohren aufgenommen sein!“ Reinhold Sietz†, Köln

ALMA MAHLER: *Erinnerungen an Gustav Mahler*. GUSTAV MAHLER: *Briefe an Alma Mahler*. Hrsg. von Donald MITCHELL. Frankfurt/Main und Berlin: Ullstein GmbH. 1971. 392 S.

Die Würdigung dieser Neuausgabe verlangt einige bibliographische Vorbemerkungen. 1940 erschien im Verlag Allert de Lange, Amsterdam, Alma Mahlers Buch *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe* (im folgenden mit *EB* bezeichnet). Dieses Buch enthielt eine Vorrede datiert mit „Sommer 1939“ und gliederte sich in zwei Teile: a) Alma Mahlers Erinnerungen und b) Briefe von Mahler und Briefe an Mahler.

1946 erschien im Verlag John Murray, London, die englische Übersetzung eines Teiles von *EB* unter dem Titel *Gustav Mahler. Memories and Letters* (im folgenden als *ML 1* bezeichnet). Dem englischen Mahler-Forscher Donald Mitchell ist eine gründliche Überarbeitung und Erweiterung von *ML 1* zu danken, die mit einer bedeutsamen Einführung, Anmerkungen, biographischen Hinweisen und Register versehen 1968 im Verlag John Murray, London, erschien (*ML 2*). Diese englische Ausgabe erfaßt den Inhalt von *EB* nahezu vollständig, wenngleich einige Texte aus *EB* fehlen (z.B. ein Brief des Vaters von Willem Mengelberg an Mahler und ein Brief Mahlers an die Wiener Philharmoniker). Insgesamt stellt jedoch *ML 2* die bisher solideste Grundlage der Mahler-Forschung dar, denn sie profitiert von den

umfassenden Arbeiten des Herausgebers Donald Mitchell, der durch seine Schrift *Gustav Mahler. The Early Years*, London 1958, als Kenner auf diesem Gebiet ausgewiesen ist. Eine amerikanische Ausgabe von *ML 2*, die im Jahre 1969 vom Verlag The Viking Press, New York, publiziert wurde (*ML 3*) ergänzt die Introduction der englischen Ausgabe durch eine zehn Druckseiten umfassende, für die Forschung bedeutsame zusätzliche „*Note for the American Edition*“ aus der Feder von Donald Mitchell. Sowohl *ML 2* wie *ML 3* verändern die Reihenfolge der aus *EB* übernommenen Briefe unter Beachtung auf die bisher verbürgte Chronologie.

Der Text der vorliegenden deutschen Ausgabe ist weniger vollständig als der von *EB*, welcher auch 1949 als unveränderter Nachdruck im Verlag Bermann-Fischer, Wien, erschienen ist. Hier wird nicht nur auf alle an Mahler gerichteten Briefe verzichtet (z.B. von Cosima Wagner, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Arnold Schönberg u.a.), sondern auch auf Alma Mahlers Vorrede von 1939.

In der Reihung der Briefe wiederum folgt die neue Ausgabe der in *ML 2* und *ML 3* vorgezeichneten Methode, freilich ohne den Leser darauf aufmerksam zu machen. Erfreulicherweise ist Donald Mitchells Introduction zu *ML 2* (als Einleitung) und seine Notiz zu *ML 3* (als Nachwort) gekürzt übernommen. Dieses Nachwort befaßt sich mit dem erst 1969 zugänglich gewordenen *Waldmärchen*, welches ursprünglich den ersten Teil der frühen Kantate *Das klagende Lied* bildete.

Die neue deutsche Ausgabe eliminiert nicht nur die an Mahler gerichteten Briefe aus *EB*, sondern auch die meisten der für das Verständnis des Lesers notwendigen, für die Forschung unentbehrlichen Anmerkungen Donald Mitchells zu *ML 2* und *ML 3*. Bei den Anmerkungen, die aus *EB* und *ML 2* übernommen wurden, wird nicht deutlich und durchgehend zwischen jenen Anmerkungen unterschieden, die von Alma Mahler stammen, und jenen, die von Donald Mitchell herrühren. In einem Fall (S. 273) wurde Mitchells Erläuterung sogar falsch angebracht und aus einem Mißverständnis von Mitchell eine Unrichtigkeit gemacht: die beiden „Steinbachs“, von welchen Mahler spricht, sind die Dirigenten Fritz und

Emil Steinbach; der Ort Steinbach am Attersee kann keinesfalls gemeint sein.

Es ist bedauerlich, daß diese Ausgabe weniger an Text bietet als *EB* und in bezug auf wissenschaftliche Sorgfalt weit hinter der englischen und amerikanischen Ausgabe zurückbleibt. Man darf vermuten, daß der als Herausgeber auch der deutschen Ausgabe genannte Donald Mitchell auf die Gestalt der Publikation wenig Einfluß genommen hat. Im Übrigen ließe sich sogar aus Mitchells kleinen Mißgriffen manches lernen. So etwa, wenn er in *ML 2* das von Alma Mahler genannte Datum der Heirat von Gustav und Alma Mahler (9. März 1902) als gesichert bezeichnet, obgleich das Trauungsregister der Pfarre Karl Borromäus in Wien es anders zu melden weiß: 9. Feber 1902 (in „österreichischer“ Schreibweise).

Die Mahler-Forschung bedürfte dringend einer einwandfrei kommentierten Ausgabe dieser Texte und Briefe in deutscher Sprache. Bei aller Anerkennung der vorbildlichen Arbeit Donald Mitchells, die in seinen englischen Publikationen ihren Niederschlag findet, muß doch gesagt sein, daß so manche sachliche und chronologische Klarstellung jenen Forschern leichter fallen wird, die im kontinentaleuropäischen und vor allem im deutschsprachigen Kulturbereich sich mit Leichtigkeit bewegen.

Manche Passagen in den Briefen Mahlers wurden bisher zu sehr *à la lettre* genommen und enthüllen erst bei näherem Studium an Ort und Stelle (z.B. in Paris, in Helsinki oder Leningrad) ihren kultur- oder musikhistorischen Sinn. Mahlers Bemerkungen über das Verhältnis des finnischen Jugendstils zur Wiener Secession ließen sich von hier aus verstehen. Der Hinweis auf das Mahler-Porträt, das Akseli Gallen geschaffen hat („*Als Bild herrlich und dabei sehr ähnlich*“ schreibt Mahler 1907 aus Petersburg), hätte längst die Aufmerksamkeit auf das nach wie vor erhaltene und höchst eindrucksvolle Bild lenken müssen. Die sorgsame Konfrontation der Dokumente des amerikanischen und russischen Musiklebens jener Zeit mit den Erinnerungen von Alma Mahler und den Briefen Gustav Mahlers ergäbe zuletzt ein exakteres, tieferes Bild vom Leben und Schaffen dieses Komponisten, Dirigenten und Regisseurs. Einiges davon hat der Verfasser dieser Zeilen – gefördert nicht zuletzt durch die Arbeiten von Donald

Mitchell – in seinem Buch *Gustav Mahler. Der Zeitgenosse der Zukunft* (Verlag Molden, Wien 1969) anzudeuten versucht. Die in jüngster Zeit einsetzende Hinwendung zu Mahler, die u.a. auch Publikationen in tschechischer, ungarischer und russischer Sprache ausgelöst hat, macht jedoch das Bedürfnis nach einer kritischen Ausgabe der Dokumente über Mahlers Leben und Schaffen immer fühlbarer. Eine derartige Sammlung wird in Zusammenarbeit mit der Internationalen Mahler Gesellschaft gegenwärtig vorbereitet. Sie wird eingeständenermaßen von den wichtigen Beiträgen profitieren, die Donald Mitchell in seinen englischen Publikationen geleistet hat. Mit der vorliegenden deutschen Publikation hat der Verlag der Sache, die Mitchell vertritt, einen schlechten Dienst erwiesen. Kurt Blaukopf, Wien

W.A. MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien, Band 8. Vorgelegt von Friedrich SCHNAPP und László SOMFAI. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 1971. XVIII und 125 S.

Die Editionsleitung der NMA legt mit dem Band 8 der Serie IV/11 Mozarts „Linzer“ und „Prager“ Symphonie vor (KV 425, 1783; KV 504, 1786). KV 425 ist von Friedrich Schnapp, KV 504 von László Somfai betreut worden. Das Vorwort gibt eine umsichtige Darstellung der Entstehungsgeschichte, soweit sie sich anhand des bekannten Materials rekonstruieren läßt. Neue Gesichtspunkte tauchen dabei nicht auf. Probleme bietet freilich die eigentliche Aufgabe, d.h. die Edition eines einheitlichen, exakten und von Apokryphen freien „Urtextes“. Das liegt daran, daß die Hrsg. sich ausschließlich auf sekundäre Quellen stützen müssen, da die Autographe – läßt man die Skizzen zu KV 504 außer acht – verschollen sind: das von KV 425 seit je, das von KV 504 seit Kriegsende. Auch Photokopien (zu KV 504) fehlen. Dieser mißliche Umstand, der umfangreiche Recherchen auslöste, führte zur Entdeckung einer Reihe zeitgenössischer Kopien, über die KV6 noch nichts zu berichten weiß. All diese Quellen sind – je nach Qualität – mit Großbuchstaben aufgeschlüsselt und für die Edition in sorgfältiger Synopse ausgewertet worden. (Der noch ausstehende Kri-

tische Bericht wird zu der hier gebotenen Textgestalt im einzelnen Rechenschaft geben.)

Es bleibt eine Frage, die nicht erst dieser Band der NMA nahelegt: Hat sich die Editionsleitung mit der Kritik von Hans Engel anlässlich seiner Rezension der NMA IV/11,3 – vgl. *Mf XIV/1961*, S. 115 f. –, die erneut das Thema *Keil, Strich und Punkt bei Mozart* und seine Konsequenzen für die Aufführungspraxis reflektiert, auseinandergesetzt? Die Berechtigung dieser Kritik bestätigt indirekt der Hrsg. von KV 504, wenn er schreibt (S. XII): „Die Unterscheidung zwischen *Staccato-Strich* und *-Punkt* folgt den Erkenntnissen und Erfahrungen der jüngeren Mozart-Forschung, muß aber auf jeden Fall hypothetisch bleiben, da *Quelle A*“ – die Eulenburg-Edition von Theodor Kroyer, die noch das Autograph auswerten konnte – „nur Punkte setzt, die übrigen Quellen aber inkonsequent verfahren.“ Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

FRANCIS PILKINGTON: Complete Works for Solo Lute. Edited and transcribed by Brian JEFFERY. London: Oxford University Press [1970]. VI, 30 S. Übertragung, 13 S. Faks. (Music for the lute. 3.)

Nachdem bisher nur einige Einzelstücke des englischen Lautinisten Francis Pilkington im Druck erschienen sind, brachte David Lumsden jetzt in der Reihe „Music for the Lute“ eine Gesamtausgabe der erhaltenen Stücke für Laute solo, des ohnehin nicht sehr umfangreichen Schaffens dieses Meisters in der Übertragung von Brian Jeffery heraus. Die vorliegende Ausgabe enthält Galliarden (meist mit personenbezogenen Zusätzen, z. B. *Mrs. Oldfield's Galliard*), Pavanen, eine davon mit Begleitung einer Gambe, und eine Curranta; insgesamt 15 Stücke, wobei gesagt sei, daß das Werk Pilkington's mit Sicherheit umfangreicher war, aber nur diese geringe Anzahl erhalten geblieben ist.

Den Stücken ist ein ausführliches Vorwort von B. Jeffery vorangestellt, in dem der Bearbeiter eine kurze Biographie gibt und anschließend ausführlich auf die Stücke eingeht; auf die Umstände ihrer Entstehung, Datierung (die Lautenstücke sind Frühwerke des Meisters), Besonderheiten des Satzes und lautinistische Besonderheiten, wie die Ver-

wendung eines 7. Chores. In einem besonderen Abschnitt werden dann die in den Titeln enthaltenen Widmungen untersucht.

Das sehr sorgfältig geschriebene Vorwort ist reich mit Fußnoten ausgestattet, die Literaturangaben und Quellenhinweise enthalten. Lobenswerterweise hat man der Ausgabe auch noch ein Faksimile des Originals in Form eines Beihefts dazugegeben. Der Musikteil selbst ist notiert in zwei Systemen und erweckt eher den Eindruck einer Übertragung für ein Tasteninstrument, als einer Übertragung für Laute; allerdings läßt sich die Stimmführung so besser verdeutlichen. Da die Stimmführung aber nur ein Vorschlag vom Bearbeiter sein kann, ist diese Art Notation für die Praxis wenig vorteilhaft. Man sollte zumindest, wenn schon in zwei Systemen notiert wird, in einem 3. System eine Tabulatur mitnotieren, zumal auch das Faksimile nicht immer gut lesbar ist. Um einen formalen Überblick zu erleichtern, sind die Stücke durch Buchstaben gegliedert. Die Übertragung scheint sorgfältig, auch in bezug auf die Verzierungen, die am Schluß der Ausgabe verständlich erklärt werden. Nur hinsichtlich der Stimmführung wären Bedenken geltend zu machen (z. B. 1 Pavana, Takt 21). Ab und zu findet man in den Mittelstimmen einige kleingedruckte Noten ergänzt. Der Herausgeber weist am Schluß ausdrücklich in einer „*Editorial Note*“ darauf hin, daß es sich nur um seinen Vorschlag handle und geht ferner kurz auf das Übertragungsverhältnis ein. Was die Ausführung betrifft, so hat Jeffery seine Übertragung an manchen Stellen mit Saitenangaben bzw. Chorangaben (①/② etc.) erweitert. Außerdem sind die Noten im Rhythmus nur so lange notiert, wie sie wirklich ausgehalten werden können. Folglich häufen sich die Pausen, auch da, wo man lieber übergebundene Noten sehen würde. Schließlich werden in einer tabellarischen Aufstellung der Stücke (Notes on the Pieces) die Quellen angegeben und auf mögliche Unklarheiten bzw. Unleserlichkeiten in der Tabulatur hingewiesen. Ferner werden Stellen, bei denen der Bearbeiter nach dem Analogieprinzip Noten ergänzt hat oder wo er offensichtliche Fehler der Tabulatur in seiner Übertragung richtiggestellt hat, vermerkt.

Alles in allem eine mit großer Sorgfalt gemachte Ausgabe, die allerdings mehr dem Theoretiker als dem Praktiker nutzen wird!
Wolfgang Lendle, Saarbrücken

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 5. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Berlin: Verlag Merseburger 1971. 225 S.

ERNST APFEL: Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie. Begriff, Wesen und Entwicklung vom Ensemble – zum Orchestersatz. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1972. 127 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 56.)

KLAUS-ERNST BEHNE: Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. 1972. 183 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. VII.)

BERICHT über die musikwissenschaftlichen Arbeiten in der Deutschen Demokratischen Republik 1970. Hrsg. vom Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler. Berlin: Verlag Neue Musik (1971). 165 S.

EDITH BORROFF: Music in Europe and the United States. A History. Englewood Cliffs/New Jersey: Prentice-Hall, Inc. (1971). XVI, 752 S., 13 Taf.

BERTRAND HARRIS BRONSON: The Traditional Tunes of the Child Ballads. With Their Texts, according to the Extant Records of Great Britain and America. Vol. IV: Ballads 245 to 299. With Addenda to Volumes I-IV. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1972. XVI, 576 S.

The Eighteenth Century. A Current Bibliography for 1970. General Editor: Curt A. ZIMANSKY. Iowa City: The University of Iowa 1971. S. 321-531. (Philological Quarterly. Vol. L. Nr. 3. Juli 1971.)

CARL DAHLHAUS: Richard Wagners Musikdramen. Velber: Friedrich Verlag 1971. 163 S.

DIETZ DEGEN: Zur Geschichte der Blockflöte in den Germanischen Ländern. Reprint. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. 206 S., 16 Taf. (Nachdruck der Ausgabe Kassel 1937.)

ULRICH DIBELIUS: Mozart-Aspekte. Kassel: Bärenreiter Verlag und München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1972. 156 S.

ERICH DOFLEIN. Festschrift zum 70. Geburtstag (7. August 1970). Hrsg. im Auftrage des Senats der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau von Lars Ulrich ABRAHAM. Mainz: B. Schott's Söhne (1972). 131 S.

NORBERT DUFOURCQ: Le Livre de L'Orgue Français 1589-1789. Tome II: Le Buffet. Étude architecturale et décorative du meuble. Paris: A. et J. Picard 1969. 309 S., CCLXXII Taf., V Karten (La Vie Musicale en France sous Les Rois Bourbons. 14.)

NORBERT DUFOURCQ: Le Livre de l'Orgue Français 1589-1789. Tome I: Les Sources. Documents inédits sur l'Orgue français. Paris: Editions A. et J. Picard 1971. 700 S., XLV Taf. (La Vie Musicale en France sous Les Rois Bourbons. 18.)

ANTONÍN DVOŘÁK: Messe in D op. 86. Partitur. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten. [Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER.] Praha-Bratislava: Editio Supraphon 1970. XII, 133, [11] S. (Gesamtausgabe der Werke Antonín Dvořáks. II, 8.)

ANTONÍN DVOŘÁK: Messe in D op. 86. Orgelversion. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten. [Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER.] Praha-Bratislava: Editio Supraphon 1970. X, 83, [13] S. (Gesamtausgabe der Werke Antonín Dvořáks. II, 7.)

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1972. 61 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. XII.)

KARL HEINRICH EHRENFORTH: Verstehen und Auslegen. Die hermeneutischen Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation der Musik. Frankfurt a. M. (1971). 55 S. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung).

HANS EPPSTEIN: Heinrich Schütz. Stockholm: Nordiska Musikförlaget (1971). 158 S., 8 Taf.

Des Bonner Bäckermeisters Gottfried Fischer Aufzeichnungen über Beethovens Jugend. Hrsg. von Joseph SCHMIDT-GÖRG. Bonn: Beethovenhaus und München-Duisburg: G. Henle Verlag 1971. 96 S., 1 Abb. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. VI.)

FRANZGEORG V. GLASENAPP: Varia/Rara/Curiosa. Bildnachweise einer Auswahl von Musikdarstellungen aus dem Mittelalter. Spielleute und Gaukler, musizierende Tiere, musizierende Fabelwesen, musizierende Teufel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1971. 100 S. [68 Abb.] (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg, ohne Bandzählung.)

HELMUT HELL: Die Neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. N. Porpora – L. Vinci – G. B. Pergolesi – L. Leo – N. Jommelli. Tutzing: Hans Schneider 1971. 623 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 19.)

WILLY HESS: Beethoven-Studien. Bonn: Beethovenhaus und München-Duisburg: G. Henle Verlag 1972. 285 S., 2 Taf. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. VII.)

ANTON HOLZNER: Drei Kanzonen für Orgel. Erstausgabe, hrsg. von Siegfried GMEINWIESER. Wilhelmshaven-Amsterdam-Locarno: Heinrichshofen (1971). 12 S. (Sacri Conventus, ohne Bandzählung.)

JAHRBUCH des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. 1970. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Verlag Merseburger (1971). 156 S., 2 Taf.

JAHRBUCH für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. Sechzehnter Jahrgang. 1971. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1971). 275 S., 7 Taf.

Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 4. 1969. 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 ELŠČEK, Erich STOCKMANN und Ivan MACÁK. Bratislava: Slovenské národné múzeum 1970. 85 S.

Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 5. 1970. 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 ELŠČEK, Erich STOCKMANN und Ivan MACÁK. Bratislava: Slovenské národné múzeum 1971. 118 S.

EBERHARD KRAUS: Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften. Textzeichnungen Alois Schaller. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1972). 302 S. (davon 96 Taf.)

HANS KREITLER and SCHULAMITH KREITLER: Psychology of the Arts. Durham: Duke University Press 1972. XIV, 514 S., 17 Taf.

H. C. ROBBINS LANDON: Haydn. London: Faber and Faber (1972). 107 S., 8 Taf. (The great Composers, ohne Bandzählung.)

MATTHEW LOCKE: Chamber Music. I. Transcribed and edited by Michael TILMOUTH. London: Stainer and Bell LTD 1971. XXIV, 146 S. (Musica Britannica. XXXI.)

MATTHEW LOCKE: Chamber Music. II. Transcribed and edited by Michael TILMOUTH. London: Stainer and Bell LTD 1972. XXII, 109 S. (Musica Britannica. XXXII.)

ARLAN STONE MARTIN: Vivaldi Violin Concertos. A Handbook. Metuchen N. Y.: The Scarecrow Press Inc. 1972. XII, 278 S.

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Vol. XXV, 1971. Armen CARAPETYAN Editor, Gilbert REANEY Assistant Editor. Rom: American Institute of Musicology (1971). 251 S., 2 Taf.

Rheinische Musiker. 7. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Dietrich KÄMPER. Köln: Arno Volk-Verlag 1972. (8), 139 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 97.)

Musikgeschichte in Bildern. Band IV: Musik der Neuzeit. Lieferung 2: Heinrich W. SCHWAB: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1971). 228, (2) S.

BRUNO NETTL – BELA FOLTRIN jr.: Daramad of Chahargah: A Study in the Performance Practice of Persian Music. Detroit: Information Coordinators Inc. (1972). 84 S. (Detroit Monographs in Musicology. 2.)

MEINOLF NEUHÄUSER, in Zusammenarbeit mit CHRISTEL JENTGES; Musikalische Früherziehung – Theorie und Praxis. Anregungen zur Gestaltung einer musikpädagogischen Arbeit mit Kindern im Vorschulalter. Frankfurt a. M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1971). V, 264 S.

JOEL NEWMAN and FRITZ RIKKO: A Thematic Index to the works of Salomon Rossi. Hackensack, N. Y.: Joseph Boonin, Inc. (1972). XIV, 143 S. (Music Indexes and Bibliographies. 6.)

CHRISTOPH SCHWABE: Musiktherapie bei Neurosen und funktionellen Störungen. Zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag 1972. 216 S.

ARNOLD SALOP: Studies on the History of Musical Style. With a Foreword by John W. GRUBBS. Detroit: Wayne State University Press 1971. 345 S.

SAMMELBÄNDE zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik. Band II. Hrsg. von Heinz Alfred BROCKHAUS und Konrad NIEMANN. Berlin: Verlag Neue Musik 1971. 293 S.

JOŽE SIVEC: Opera v Stanovskem Gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861. Ljubljana: Slovenska Matica 1971. 237 S. (Razprave in Eseji. 15.) (Zusammenfassung in deutscher Sprache: Die Oper im Ständischen Theater zu Ljubljana von 1790 bis 1861, S. 217-236.)

Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Hrsg. von Helga DE LA MOTTE-HABER. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann (1972). 295, XXII S. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. 18.)

FRANCE VERNILLAT – JACQUES CHARPENTREAU: La Chanson Française. Paris: Presses Universitaires de France 1971. 127 S. („Que sais-je?“ No. 1453.)

J[AN] H[UGO] VOŘÍŠEK: Ausgewählte Klavierwerke. Nach einer Eigenschrift und den Erstausgaben hrsg. von Dana ZAHN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1971). 76 S.

KARL H. WÖRNER: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. Fünfte, durchgesehene und erweiterte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1972). 598 S.

ERNA WOLL, ARNO TENNE, HEINZ HÖHNEN: Einführung in das Notenhören. Ein Buchprogramm. Frankfurt a. M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1971). 185 S.

HANNSDIETER WOHLFARTH: Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik. Bern und München: Francke Verlag (1971). 261 S., 9 Taf. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 4.)

DIETER ZIMMERSCHIED: Beat-Background-Beethoven. Material für ein Curriculum. Frankfurt a. M.-Berlin-München: Verlag Moritz Diesterweg (1971). (Schriftenreihe zur Musikpädagogik, ohne Bandzählung.)

MAX ZULAUF: Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert. Hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Sektion Bern, Solothurn und Westschweiz. Zu ihrem fünfzigjährigen Bestehen. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1972). 83 S., 10 Taf.

Mitteilungen

Die Gesellschaft für Musikforschung hielt vom 26. bis 29. September 1973 in Bochum ihre Jahrestagung ab. In diesem Zusammenhang hielt Heinz BECKER einen Vortrag über *Grundfragen der Opernforschung*. Außerdem wurde ein wissenschaftliches Colloquium über *Die deutsche Oper um 1900* sowie ein öffentliches Colloquium der Fachgruppe Lehrende an Universitäten über *Musikwissenschaft und Gesamthochschule* durchgeführt. Ein Kammerkonzert des Musikischen Zentrums der Ruhr-Universität und ein Konzert des Universitätschores bildeten das Rahmenprogramm.

Auf der Tagesordnung der am 29. September 1973 durchgeführten Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung standen die Berichte des Präsidenten, des Schatzmeisters sowie diejenigen über die Tätigkeit der Fachgruppen. Weiterhin wurde die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen erläutert. Auf Antrag des Beirates, der sich in einer Sitzung am 27. September 1973 von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, wurde dem Vorstand für das Geschäftsjahr 1972 Entlastung erteilt. Nach dem Bericht des Schatzmeisters beträgt die Mitgliederzahl in der Bundesrepublik und im Ausland derzeit 1281.

Die Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet vom 23. bis 27. September 1974 in Berlin einen Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß. Im Rahmen dieses Kongresses wird die nächste Mitgliederversammlung am 25. September 1974 abgehalten.

Professor Dr. Adam ADRIO, Schlüchtern, ist am 18. September 1973 im Alter von 72 Jahren verstorben. Die Musikforschung wird in Kürze einen Nachruf bringen.

Pfarrer Christoph SCHUBART, Graz, ist am 2. Oktober 1973 im Alter von 82 Jahren verstorben.

Dr. Reinhold SIETZ, Köln, ist am 13. Oktober 1973 im Alter von 78 Jahren verstorben. Die Musikforschung wird in Kürze einen Nachruf bringen.

Professor Dr. Michael Alt, Dortmund, ist am 20. Dezember 1973 im Alter von 68 Jahren gestorben.

Am 2. Oktober 1973 feierte Professor Dr. Dénes BARTHA, Budapest, seinen 65. Geburtstag.

Am 10. Oktober 1973 feierte Professor Dr. Willi APEL, Bloomington/Indiana, seinen 80. Geburtstag.

Am 15. Oktober 1973 feierte Professor Macario Santiago KASTNER, Lissabon, seinen 65. Geburtstag.

Am 19. Oktober 1973 feierte Frau Professor Dr. Zofia LISSA, Warszawa (Warschau), ihren 65. Geburtstag.

Am 26. Oktober 1973 feierte Dr. Georg KARSTÄDT, Lübeck, seinen 70. Geburtstag.

Am 4. November 1973 feierte Professor Dr. Ernst LAAFF, Mainz, seinen 70. Geburtstag.

Am 16. Dezember 1973 feierte Professor Dr. Heinrich HUSMANN, Göttingen, seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Dr. Jan RACEK, Brno, wurde am 3. Mai 1973 in Wien der Gottfried-Herder-Preis der Hamburger Stiftung F.V.S. verliehen.

Professor D. Dr. h. c. Friedrich SMEND, Berlin, wurde am 10. Oktober 1973 die Ernst-Reuter-Plakette in Silber verliehen.

Am 20. Oktober 1973 feierte der Henle-Verlag, München-Duisburg, sein 25-jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß wurde außer einer Broschüre von Günter Henle *25 Jahre G. Henle Verlag 1948 bis 1973* eine Faksimile-

Ausgabe des von Günter Henle aufgefundenen Autographs der Klaviersonate h-moll von Franz Liszt im Sechsfarben-Druck vorgelegt. In einer Pressebesprechung am 15. Oktober 1973 in Duisburg berichteten Dr. Henle und sein Mitarbeiter über Geschichte und Gegenwart sowie über künftige Vorhaben des Verlages.

Der Bärenreiter-Verlag, Kassel, feierte am 1. November 1973 sein 50-jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß fand im Großen Haus des Staatstheaters Kassel ein Festakt statt, bei dem Heinz FRIEDRICH, München, den Festvortrag mit dem Thema *Musik und Humanität* hielt. Als Festaufführung gab das Staatstheater Kassel die erste Aufführung der Oper *Idomeneo* nach der „Neuen Mozart-Ausgabe“ in deutscher Sprache. Der Verlag legte zu diesem Jubiläum eine *Bärenreiter-Chronik 1923 bis 1973* vor. In einer Pressebesprechung berichteten Dr. Karl Vötterle und seine Mitarbeiter über Geschichte und Gegenwart sowie über künftige Vorhaben des Verlages.

Professor Dr. Franz FÖDERMAYR, Wien, wurde mit Beginn des Wintersemesters 1973/74 zum ordentlichen Professor für Vergleichende Musikwissenschaft und Mitvorstand des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Wien ernannt.

Dr. Gernot GRUBER, Wien, hat sich im Frühsommer 1973 an der Universität Wien habilitiert und die Lehrbefugnis für das Fach Musikwissenschaft erhalten. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Lodovico Zacconi als Musiktheoretiker*.

Dr. Walter PASS, Wien, hat sich im Frühsommer 1973 an der Universität Wien habilitiert und die Lehrbefugnis für das Fach Musikwissenschaft erhalten. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Musik und Musiker am Hofe Maximilians II.*

Frau Dr. Ursula GÜNTHER, chargée de recherche beim C.N.R.S. Paris, lehrt ab Oktober 1973 an der Université Libre de Bruxelles. Sie ist von ihren Verpflichtungen als Privatdozentin der Göttinger Universität beurlaubt worden.

Professor Dr. Walter SALMEN, Kiel, liest vertretungsweise während des Wintersemesters 1973/74 an der Universität Innsbruck. Zum Frühjahr 1974 ist er als visiting professor an das Graduate Centre der New York City University eingeladen worden.

Am 10. Oktober 1973 fand in Wien die Gründungsversammlung der „Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft“ statt. Dabei wurden Professor Dr. Erich SCHENK, Wien, zum Präsidenten und die Professoren Dr. Gerhard CROLL, Salzburg, und Dr. Othmar WESSELY, Wien, zu Vizepräsidenten gewählt. Die Funktion des Generalsekretärs übernahm Dr. Theophil ANTONICEK, Wien, diejenige des Schatzmeisters Professor Dr. Rudolf FLOTZINGER, Graz. Die Gesellschaft wendet sich vor allem an die österreichischen Musikwissenschaftler und an die in der ganzen Welt tätigen Absolventen der musikwissenschaftlichen Institute Österreichs. Ein umfangreiches wissenschaftliches Programm für die Zukunft liegt bereits vor. Als erster Schritt ist die Veröffentlichung einer periodischen Zeitschrift geplant.

Die Viola-Forschungsgesellschaft, Kassel, veranstaltete vom 31. August bis 2. September 1973 in Ulm/Wiblingen einen Kongreß und hielt ihre Generalversammlung ab. Dabei

wurden Professor Dr. Wolfgang SAWODNY, Oberelchingen bei Ulm, zum Präsidenten, Walter LEBERMANN, Bad Homburg, zum Vizepräsidenten, und Dietrich BAUER, Kassel, zum Generalsekretär und Schatzmeister gewählt.

Vom 3. bis 6. Juli 1974 findet in Bordeaux der 4. Internationale Saxophon-Kongreß statt. Er steht unter dem Thema: *Das Saxophon und seine Anwendung – als Soloinstrument – in der Kammermusik – im Orchester.*

Die Universität Hamburg und die Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst haben in Zusammenarbeit mit der Hamburgischen Staatsoper zum Wintersemester 1973/74 einen Studiengang „Musiktheater-Regie“ eingerichtet.

Aus Rationalisierungsgründen muß der Verlag künftig darauf verzichten, Einbanddecken zu liefern. Wir bitten darum, keine Bestellungen, auch nicht für den Jahrgang 1973 der MUSIKFORSCHUNG, aufzugeben.

Diesem Heft liegt die Jahresrechnung 1974 für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung bei, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben. Der Schatzmeister bittet höflich um baldige Überweisung.