MUZIKOLOŠKI ZBORNIK

MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1981

ZVEZEK - VOLUME XVII/1

Urejuje uredniški odbor — Prepared by the Editorial Board

Urednik — Editor: Andrej Rijavec

Uredništvo — Editorial Address: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Yugoslavia

Izdal — Published by: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete
Izdajo zbornika je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije

VSEBINA — CONTENTS

UVODNA BESEDA

Zakon časa, vsaj formalno, na žalost neizprosno emeritira vsakogar. Tudi tistega, ki je še v polnem ustvarjalnem naponu. Tako »zaokroženo« obletnico praznuje letos dolgoletni urednik Muzikološkega zbornika in njegov ustanovitelj, univerzitetni profesor dr. Dragotin Cvetko. Uredništvo mu je sicer hotelo ob tej priložnosti nakloniti samostojen zbornik, a se je moralo zavoljo omejenih finančnih sredstev zadovoljiti z možnostmi v okviru rednega izhajanja. V slavnosten namen je povabilo k sodelovanju profesorjeve učence in vrsto njegovih ožjih, domačih in tujih, znanstvenih prijateljev. Odziv je bil številen; takšen, da ga zaradi pravkar omenjenih vzrokov ni bilo mogoče v celoti realizirati v dosedanji tradicionalni tiskani obliki. Tako izidejo v tem zvezku samo prispevki muzikologov, ki delujejo v nejugoslovanskih univerzitetnih središčih. Na vrhu imaginarne »tabulae gratulatoriae« se jim z najboljšimi željami izrecno pridružujeta še Dénes Bartha in Karl Geiringer, pa še marsikateri njun neimenovani, a povabljeni kolega. Pridružujejo se jim seveda tudi vsi tisti jugoslovanski muzikologi, ki so sicer pravočasno poslali svoje sestavke, a bodo le-ti — kar poslej velja tudi za nadaljnje izhajanje Muzikološkega zbornika — morali biti realizirani v skromnejši, čeprav sodobnejši in v znanstvenem svetu že uveljavljeni izdajateljski tehniki in sicer, kot zvezek XVII/2; po abecedi: Janez Höfler, Monika Kartin-Duh, Ivan Klemenčič, Koraljka Kos, Zija Kučukalić, Zmaga Kumer, Primož Kuret, Nadežda Mosusova, Roksanda Pejović, Danica Petrović, Danilo Pokorn, Andrej Rijavec, Jože Sivec, Ivo Supičić in Manica Špendal.

Urednik odhaja, zbornik ostaja — kar je vedno bila človeško modra želja Dragotina Cvetka. Bodi mu hvala, ta in napovedani zvezek zbornika pa spominski obolus njegovim znanstvenim prizadevanjem.

Poleti 1981 *Uredniški odbor*

FOREWORD

For most university teachers, even those still full of creative elan, the Professor Emeritus, unfortunately, appears to be the inexorable exodus. Such a "rounded-off anniversary" is approaching the editor of long standing and the founder of the Musicological Annual, Professor Dr. Dragotin Cvetko this year. On this occasion, the Editorial Board intended to present him with an independent Festschrift. However, because of financial reasons the Board was obliged to content itself with the possibilities within the regular series. In order to mark its festive intentions it invited the Professor's students as well as a number of his close, Yugoslav and foreign, professional colleagues to participate. The response was gratifying, but — because of aforementioned reasons — it was not possible to offer the complete material in the hitherto traditionally printed form. Accordingly, this volume comprises only contributions of musicologists active in non-Yugoslav university centres, to which an imaginary "tabula gratulatoria" with explicit greetings from Dénes Bartha and Karl Geiringer as well as from many an unnamed, though invited Professor's colleague should be added. The former are of course joined by all those Yugoslav musicologists, who contributed their papers in due time, the publication of which however — and this fact will affect all further issues of the Musicological Annual — will have to be realized in a more modest, although at the same time more contemporary and in the academic world already prevailing form, as Volume XVII/2; in alphabetical order: Janez Höfler, Monika Kartin-Duh, Ivan Klemenčič, Koraljka Kos, Zija Kučukalić, Zmaga Kumer, Primož Kuret, Nadežda Mosusova, Roksanda Pejović, Danica Petrović, Danilo Pokorn, Andrej Rijavec, Jože Sivec, Ivo Supičić and Manica Špendal.

The Editor is leaving, the Annual is continuing. Which has always been a humanely wise wish of Dragotin Cvetko, an undertaking that commands respect and gratitude. The present and the announced Volume are thus intended to be a memorial obolus to his unfailing scholarly persuits.

Summer 1981 *Editorial Board*

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 778.62

ÜBER NEUE HANDSCHRIFTLICH ÜBERLIEFERTE LAUTENTABULATUREN

Wolfgang Boetticher (Göttingen)

Das Korpus der handschriftlich überlieferten Tabulaturen für Zupfinstrumente (Laute, Gitarre und deren Abkömmlinge, auch vereinzelt zum Gebrauch von Streichinstrumenten) ist jüngst in einem Katalog, 726 Objekte in 204 Bibliotheken erfassend, beschrieben worden,[1] wobei ältere Versuche einer geschlossenen Darstellung, zuletzt vom Verfasser,[2] ganz erheblich erweitert werden konnten. War damit eine Musterung des Gesamtvorrats durchgeführt, so verbleibt doch als wichtigstes Desiderat der Forschung eine »inhaltliche Bestimmung« dieses Repertoires, das zunächst nur in einer äußeren Deskription, allerdings bereits mit vielen Hinweisen auf die Schreiber und die Provenienz der Handschrift, zur Darstellung gekommen ist. Über diese dringend erforderliche Katalogisierung sämtlicher Objekte nach den dort verzeichneten Satztiteln und Komponisten- bzw. Intavolatornamen hat der Verfasser an anderem Ort[3] Überlegungen angestellt: immerhin handelt es sich um einen Totalvorrat von 22.000 Sätzen, die zu ca. 70 % anonym verzeichnet sind. Satztitel fehlen bei ca. 40 %. Eine Konkordanzbestimmung, auch eine Identifikation der Vokalvorlage einschließend, ist bei dem augenblicklichen Stand der Forschung nur bei eng zusammengehörigen Handschriftengruppen möglich und wird auch bereits in vielen

[1] Verfasser, *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), Reihe B, vol. VII, München 1978, 374 Seiten.

[2] Verfasser in: MGG, Artikel *Laute,* VIII (1960), S. 356 ff. und Artikel *Gitarre,* V (1956), S. 108 ff. Vorangegangen war eine Übersicht der Quellen im Register seiner Habilitationsschrift *Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts,* Berlin 1943, S. 320—395, das französisch übersetzt Paris 1956 erschien (*Bibliographie des sources de la musique pour luth,* ed. C. N. R. S., S. 1—69).

[3] Verfasser, *Zur inhaltlichen Bestimmung des für Laute intavolierten Handschriftenbestands,* in: Acta musicologica LI (1979), fasc. II, S. 193—203, ferner derselbe in: Festschrift K. G. Fellerer zum 70. Geburtstag, Köln 1973, S. 50 ff. (*Über Stand und Aufgaben der Erforschung der Tabulaturen für Zupf- und Streichinstrumente).*

Ansätzen geboten.[4] Ferner liegen ergänzend dankenswerte Monographien zu einzelnen Tanz- und Liedtypen vor, die sich auf bestimmte Handschriftengruppen der Tabulaturart beziehen.[5] Eine totale Inventarisierung aller Incipits in einem thematischen Katalog bleibt bei der Materialfülle undurchführbar und wäre auch lexikographisch wenig sinnvoll. Stattdessen ist ein abgekürztes, approximatives Verfahren die einzige gangbare Lösung, um dieses Repertoire, das in hoher Dispersion in 24 Ländern vorliegt, zu eröffnen und in seiner Gesamtheit vor Augen zu halten. Der Verfasser hat ein solches *»dépouillement sommaire«* genauer begründet.[6] Er wird ein derartiges Titelverzeichnis der Sätze und der Nomina der Komponisten, also ein Totalregister der beiden wichtigsten und unverzichtbaren Daten einer Handschrift, in Kürze vorlegen.[7] Damit werden besonders die selteneren Satztypen und die nur vereinzelt auftretenden Nomina in Erfahrung gebracht. Die Dringlichkeit eines solchen dépouillement sommaire ist doppelt evident, wenn man bedenkt, daß über das parallele Handschriftenkorpus der Orgeltabulaturen noch nicht annähernd ein Überblick geboten ist.

Erscheint mithin die inhaltliche Bestimmung in Bälde gesichert, so bleibt das Auge des Forschers weiter auf jene Objekte gerichtet, die bisher nur unzureichend bekannt oder gänzlich verborgen geblieben sind. Da keine Bibliographie ans Ende kommt, hat der Verfasser 1979 einen ersten Nachtragsbericht vorgelegt,[8] dem jüngst noch eine weitere Untersuchung gefolgt ist, die sich der ältesten Überlieferung (vor 1530) und ihren — z. T. unbekannten — Quellen zuwendet.[9] In dem vorliegenden Beitrag für den Jubilar, dem der Verfasser die nähere Kenntnis der Lautentabulatur von Škofja Loka verdankt,[10] soll nun

---

[4] zum Beispiel: J. Ward, *The lute books of Trinity College Dublin,* in: The Lute Society Journal IX, London 1967, S. 17 ff. und X, London 1968, S. 15 ff.

[5] zum Beispiel: W. Kirkendale, *L'Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca,* Florenz 1972; J. Ward, *The 'Dolful Domps',* in: Journal of the American Musicological Society IV (1951), S. 111 f.

[6] Acta Musicologica a. a. O., vorausgegangen waren im Prinzip gleichlaufende Erwägungen von J. Jacquot in: *Le luth et sa musique, vers une organisation internationale des recherches,* ibid. XXX (1958), S. 89 ff.

[7] in der Reihe: *Quellenkataloge der Musikgeschichte,* Wilhelmshaven. Dort ist auch ein Generalregister geführt, das — alle Schreibvarianten einschließend — sämtliche Angaben der »äußeren Deskription« (RISM B VII) erfaßt. Für RISM B VII hat jüngst in dankenswerter Weise Chr. Meyer-Strasbourg ein *»Register der Tabulaturgattungen und Namen«,* München s. a. (1979) nachgeliefert (S. 3—12), das eine erste Orientierung gewährt.

[8] in: Acta musicologica, a. a O,. S. 198 ff.

[9] Verfasser, *Zum Problem der ältesten handschriftlich überlieferten Lautentabulaturen,* in: Ars Musica, Musica Scientia, Festschrift H. Hüschen, Köln 1980, S. 61—65.

[10] RISM a. a. O., S. 322, vgl. bereits D. Cvetko, *Zgodovina glasbe na Slovenskem I,* Ljubljana 1958, S. 268 und J. Mantuani. *Pasijonska procesija v Loki,* Ljubljana 1917 (sowie in: Carniola VII, 3 und VIII, 1-2, Ljubljana 1916, 1917).

eine erste Zusammenschau aller seit RISM VII hinzugewonnenen Objekte geboten werden, verbunden mit einer vorläufigen inhaltlichen Deskription. Bemerkt sei, daß bis jetzt es in keinem Fall gelungen ist, von den seit 1945 als »verschollen« in RISM bezeichneten Hss. (namentlich ehemals Berlin, Sorau, Danzig, Königsberg) etwas zurückzugewinnen: hier ist dasjenige, was der Verfasser noch aus seinen Aufzeichnungen 1936—1944 bewahrt hat, das einzige Zeugnis, sofern nicht glücklicherweise ältere Berichte erreichbar sind.[11]

Als neu seien hier — geordnet nach Ländern — die folgenden Handschriften aufgewiesen: Zunächst in der Bundesrepublik Deutschland ein im Privatbesitz befindlicher Kodex der »Domänen-Kanzlei des Fürsten Löwenstein-Wertheim-Rosenberg/Fürstenberg« in Wertheim am Main, Ms. Nr. 6, mit der sehr frühen Datierung *»1525«* bei einem Satz. Das Konvolut hält als Nomina *Josquin, Isaac, Philomusus, Paul Hofhaimer* und — möglicherweise der Schreiber — *Adolf Blinhamer* (auch: *AB*) fest. Hier ist ein gewichtiges Glied der frühen deutschen, wahrscheinlich Nürnberger Lautenpraxis gewonnen, das die Ebene um 1525 ergänzt, die jüngst auch in Wien einen Zugang mit einem Heftchen des Studenten *Jacob Thuerner* erfahren hat.[12] Gemeinsam mit dem sog. *»Königsteiner Liederbuch«*, einer noch primitiven einstimmigen Aufzeichnung,[13] ist damit die untere Grenze deutscher Lautentabulatur ganz neu gezogen worden. Wenig später informiert über weitere 7 deutsche Liedsätze (neben einigen französischen, lateinischen, englischen und italienischen Sätzen) die *»1556«* datierte Tabulatur des *Matthias Greck*, die sich in der Privatsammlung Schermar, lange im Nordturm des Ulmer Münsters aufbewahrt, erhalten hat.[14] Hier ist — wie an Konkordanzen zu erkennen — ein Repertoire in Nachbarschaft H. Gerles und H. Newsidlers geboten; von beiden Lautenisten sind dort aus dem Nachlaß des Marcus (bzw. Antonius) Schermar auch Tabulaturdrucke erhalten. — Auch die jüngere Spielpraxis wurde mit Funden in der BRD bereichert, ergänzend RISM. Nur im Umriß[15] sei angezeigt ein merkwürdig verborgen gebliebener Kodex am Wirkungsort des Ver-

---

[11] zum Beispiel O. Gombosi, *Eine deutsche Lautentabulatur*, in: Ungarische Jahrbücher III, Berlin 1923, S. 401 ff. (die verlorenen Berliner Bestände betreffend). Zahlreiche verschollene Objekte hat der Verfasser noch in seiner Habilitationschrift (Berlin 1943) mit Notenbeispielen festgehalten.

[12] Der Verfasser ermittelte 1964 die — bei Mantuani nicht näher bezeichnete — Handschrift in Wien, Österr. National-Bibliothek, Handschriftenabteilung, Ms. 9704 und führt sie bereits in RISM, S. 358. Neuerdings auch Flotzinger in: *Musik Alter Meister* XXVII, Graz 1971, S. V ff.

[13] Berlin-West, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Ms. germ.qu. 715, vgl. RISM, S. 17 f., die wohl älteste Aufzeichnung in deutscher Lautentabulatur (möglicherweise auch für Streichinstrument). Merkwürdigerweise sind die musikalischen Beigaben der seit langem der Germanistik vertrauten Handschrift bis jüngst übersehen worden.

[14] Jüngst überführt nach Ulm, Stadtbibliothek, Ms. 131 b.

[15] es sei auf ergänzende Angaben in Acta musicologica, a. a. O. verwiesen: S. 199 ff.

fassers, in Göttingen,[16] um 1740 (mit *Logy* bzw. *Comte, Meley, Heins., Weise* bzw. *Weiß*), eine Gruppe von fünf ebenfalls in französischer Lautentabulatur aufgezeichneten Hss. in Freising[17] um 1790—1800, ferner eine Hs. aus dem Nachlaß des Grafen von Toerring-Jettenbach in München[18] um 1755—1765, endlich weitere Objekte der genannten Ulmer Sammlung,[19] die aber wesentlich jünger als das Ms. Greck sind. In Stuttgart[20] enthält ein handschriftlicher Anhang an den Druck des J. F. B. C. *Majer,* Museum Musicum (Schwäb. Hall 1732) eine italienische Tabulatur für Cyther, um 1641, die neben deutschen Liedsätzen einen wichtigen Traktat zur »*Applicatio*« und den »*Manieren*« etc. aufweist. Während in der Deutschen Demokratischen Republik nur ein kleiner Fund in Dresden[21] aus der ehemaligen Privatsammlung des sächsischen Königs nachzutragen ist (1 Blatt für Gallichon, zu der in RISM, S. 88 bis 92 beschriebenen Gruppe gehörig), ist der Zuwachs an neuen Quellen in Österreich erheblich. Jüngst ist aus dem Nachlaß der Familie des Grafen Harrach zu Wien[22] ein umfänglicher brauner Lederband mit 65 beschriebenen Bll. aufgetaucht, mit Sätzen von *Lauffensteiner, Riechtaller* (Hirschthaler), *Meuhel* (Meusel) und *Melay* und einem *tombeau* auf den Tod des Kaisers Joseph I. (1710), mit vielen Suitensätzen, auch *piano-forte*-Effekten, um 1755—1760. Zwei kleine Faszikel am gleichen Ort[23] treten hinzu: Mss. 10.065/127 (1 Doppelblatt) um 1720 und XIV 3102/Sch (2 Blätter), beide für Mandora. Eine sehr fragmentarische Tabulatur hat sich in Melk[24] angefunden, es sind Reste eines früher viel größeren Bestands, Ensemble-Sätze mit einer intavolierten Stimme und defekten übrigen Stimmen *en musique.*

---

[16] Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitäts-Bibliothek, Handschriftenabteilung, Ms. 8° Philos. 84 k.

[17] Freising, Dombibliothek. Bis 1970 aufbewahrt in Weyarn (Bayern), Musikarchiv des Augustinerchorherrenstifts. Mss. Wey 662, 663, 664, 682 und 692. Im wesentlichen ist dieses Repertoire verbunden mit *Joseph Michael Zinck* (1759—1829). Es dürfte sich um eine der spätesten Tabulaturengruppe schlechthin handeln.

[18] Jüngst München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Acquisitions-Nummer G. 74/352.

[19] Ulm, Stadtbibliothek, Mss., 133 a, 132, 132 b, 133 b, 239, alle um 1620—1630, Datierungen 1626, mit überwiegend französischem Repertoire, doch sind auch *S. Scheidt* und *V. Haußmann* genannt. Primär für Mandora.

[20] Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Signatur R. 18. Maj. 1. Es ist das Handexemplar Majers, sehr wahrscheinlich stammen auch die Eintragungen von ihm.

[21] Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. 3065/V/3, alte Signatur: CII a, jüngere Signatur: 29/V/1.

[22] Im Depositum Harrach in Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv des Österr. Staatsarchivs. Ich verdanke den Hinweis Herrn Dr. Biba von der Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. Jüngst auch ein verdienstlicher Index von J. Klima (*Wiener Lautenarchiv* Nr. 9, 1976). Wichtige Teile der Harrach-Sammlung befinden sich in New York (RISM, S. 237 f.).

[23] Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde.

[24] Melk, Benediktinerstift, Ms. VI, 1840, Nr. 1; Ms. VI, 1987, Nr. 7; Ms. VI, 1836, Nr. 28. Jüngst vgl. J. Klima, *Wiener Lautenarchiv* Nr. 19, 1978.

Auch in dem sonst vorzüglich überschaubaren Tabulaturenbestand von Kremsmünster[25] sind noch solche Reste zu erwarten. Zwei bedeutende Funde treten aber hinzu, die in RISM ebenfalls fehlen: zunächst in Linz, aber an einem dort nicht vermuteten Ort,[26] ehemals Archiv Aurolzmünster, Ms. 465. Hier ist wieder eine späte Quelle verfügbar, mit italienischen und lateinischen Liedsätzen, Motettenumschriften. Genannt sind *H. L. Hasler, A.* und *G. Gabrieli, L. Marenzio, Cl. Merulo, H. Vecchi,* neben *J. Berentius, W. Dachstein, G. Eremita, B. Gesius, K. Herbert, P. Speratus,* ferner 9 Duos eines *Giusoffo Biffi* (über deren Provenienz, vgl. zu *Biffi* Eitner, Quellenlexikon II, S. 40, noch eine Bestimmung ansteht). Schreiber war ein (wohl aus Nürnberg zugereister) *Michael Eysert,* der umfassende Bildung und Repertoirekenntnis (auch englischer Vorlagen) verrät, immerhin sehen wir ca. 250 Sätze auf 95 Blättern. Ein ungewöhnlicher Fund ergab sich jüngst in der Privatbibliothek des Grafen von Goess in Schloß Ebenthal bei Klagenfurt (Kärnten). Der Verfasser hatte bei mehrtägigem Aufenthalt Gelegenheit, den Gesamtbestand in Autopsie (also nicht nur über Mikrofilmierung) zu erforschen, nach den dankenswerten Hinweisen von Prof. Federhofer, der als ehemaliger Grazer Musikwissenschaftler als erster auf diese Funde aufmerksam machte, und nach dem Vorgange der Bemühungen von Dr. J. Klima-Wien und Dr. D. A. Smith (USA) in den letzten Jahren. Es handelt sich um 13 Volumina aus dem Nachlaß des Johann Peter v. Goess (1667—1716), der als Knabe von Holland nach Österreich kam, und in nächster Generation von Maria Anna v. Thürheim und Jacobina v. Thürheim, in weiterer Generation von Maximiliana v. Goess und deren Lautenlehrer, einem Anton Joseph Hueber (um 1740). Die meisten Tabulaturen (überwiegend für Laute, einige für Viola, Theorbe) sind jedoch älter und zeigen ein sehr interessantes, noch nicht verwertetes Repertoire französischer Provenienz (du Faut, Vieux Gaultier, Gaultier, du But, de Fresneau, Bouquet, Mercure, Hotman, Mouton, Dupré, Pinel), englischer Provenienz (William Lawes, John Jenkins, Charles Coleman, Steffkins, W. Young, Ives, Quilekorn, Poll), ferner die im deutschen Sprachbereich mehrmals in Tabulaturen belegten Herbich, Conte de Logy, Franz Ginter, Pater Swironi, Wolff, Bartolomi, St. Luc, Reusner, Betkoffsky, Angelo Michielo. Im ganzen sind es über 850 Sätze, die zu ca. 40 % bezeichnet und mit Komponistennamen versehen sind. Mithin eine erhebliche Bereicherung des bisher bekannten Repertoires 1660—1740, wobei die Einheitlichkeit der Überlieferung aus Besitz einer einzigen Familie schwerwiegt. Das Dépouillement wird der Verfasser im Rahmen der angekündigten Gesamtdarstellung der nunmehr ca. 785 Handschriften (»dépouillement sommaire«) in

---

[25] vgl. RISM, S. 155—161 und die dort genannte Literatur.

[26] Linz, Oberösterr. Landesarchiv. Der Verfasser hatte bereits in RISM, S. 171, eine andere Tabulatur in der Bundesstaatlichen Studienbibliothek nachgewiesen. Vgl. jüngst J. Klima, *Wiener Lautenarchiv* Nr. 18, 1977.

Kürze in Druck geben. Immerhin bedeuten die jüngsten Zugänge aus Österreich mit Ms. Linz (um 1600) und den späteren Mss. Ebenthal eine beträchtliche Vertiefung unserer Kenntnis. Es kann hier nur ein vorläufiger Bericht der intensiven Konkordanzstudien geboten werden, deren Resultat an anderem Ort (Anmerkung 7) systematisch vorgelegt wird, was eine wichtige Lücke schließen soll.

Nur am Rande seien Einzelobjekte, die ebendort zu ergänzen sind, aufgeführt. Und zwar in Budapest,[27] London,[28] Bologna,[29] Florenz,[30] Utrecht[31] und Brüssel.[32] Auch Modena,[33] sowohl im Archivio di stato als in der Estensischen Sammlung bereits nachgewiesen (RISM, S. 209—213), ergänzt sich mit 4 weiteren Handschriften. Kleinere Funde in Polen[34] seien nur gestreift, um vollständig zu berichten. Ein entscheidender Fund aber kam dem Verfasser nach einer kürzlichen Studien- und Vortragsreise in Japan hier zum ersten Male in die Hände:[35] das seit langem gesuchte »*Livre de luth*« aus der ehemaligen Sammlung Dr. W. H. Cummings-London, die auch für Orgeltabulaturen bekanntlich höchsten Wert besitzt. Das Ms. (alte Signatur 91), mit Exlibris *WHC* (Nr. 247) enthält auf Fol. 1—2, 3v—6r, 7—10, 11v—17, 18v—20, 30v—31 (31 Bll. im ganzen) französische Lau-

---

[27] Budapest, Ungarische Akademie der Wissenschaften, Handschriftenabteilung, Ms. K. 53/II (um 1564), ferner ebendort, Nationalbibliothek Széchényi, eine Einzeichnung in den Druck M. Waissel, *Tabulatura,* Frankfurt/O. 1573, Sammlung Bártfa (Bartfeld), um 1585.

[28] London, Lambeth Palace, Ms. 1041 (1620—1640).

[29] Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 596. H. H. 2. 4 (um 1500), eine wohl früheste Aufzeichnung in italienischer Lautentabulatur.

[30] Florenz, Bibl. Nat. Centr. Mss. Magl. VII, 618; VII, 1222 bis (beide 1640—1660), VII, 894 (1633—1640). Zu übrigen Mss. an diesem Fundort vgl. RISM, S. 107—117.

[31] Utrecht, Universitätsbibliothek Hs. Anhang in Druck Phalèse. Ferner in Utrecht-Zeist, Bibl. der Herrenhuter-Gemeine, eine Hs.

[32] Brüssel, Bibl. du Conservatoire Royal, Ms. 24.135. Weitere Mss. an diesem Fundort vgl. RISM, S. 53—57.

[33] Modena, Bibl. Estense, Mss. Mus. E. 323, F. 1528, G. 239, G. 289/2.

[34] Wrocław (ehem. Breslau), Bibl. Uniwersytecka, hs. Anhang an den Druck S. Kargel, *Lautenbuch*..., Straßburg 1586. Signatur: Muz. 50075. Um 1590, 1 deutscher Liedsatz. Ferner Warszawa, Bibl. Narodowa, ehem. Bibl. Załuski, Ms. Mus. 2088, eine Gitarrentabulatur um 1765 mit ca. 40 Sätzen verschiedener (auch französischer) Provenienz. Jüngst liegt ein vortrefflicher Bericht über die Lautentabulatur der Bibliothek H. Łopacinskiego in Lublin (VR Polen) Signatur 1985 von Zofia Stęszewska vor: in Muzyka, Kwartalnik Póswięcony, historii i teorii muzyki, Warschau (Polska Akademia Nauk) XXV, Nr. 3, 1980 S. 85—114.

[35] Der Verfasser dankt Frau Kollegin Professor *Noriko Takano* von dem Music Research Institute des Kunitachi College of Music in Tokyo und gleichermaßen Herrn Kollegen Professor *Ko Tanimura* von der Universität Osaka, Faculty of Letters, Abteilung Musikwissenschaft, für liebenswürdige Unterstützung bei der Erforschung der jetzt in Tokyo, 7-6-41, Akasaka-cho, Minato-ku, befindlichen Nanki Music Library. Im übrigen sei auf den kursorischen Katalog (Tokyo 1970, S. 9) verwiesen. Das Objekt hat jetzt die Signatur: N-4-42.

tentabulatur (auch für Theorbe, z. T. bis Ziffer *»13«* Baßsaiten führend). Neben Anweisungen (*»how to play the lute by eights in its own tuning«),* auch Übertragungen von Generalbaßakkorden haben die (mindestens 3) Schreiber, offenbar Engländer,[36] einheimische und italienische Liedersätze (auch begleitend) festgehalten, ferner aus französischen Quellen z. B.: *»Old Gautiers Nightingall«* neben 2 Sätzen *»Menuett«*. Daß auch eine italienische Vorlage bekannt war, besagt die Notiz: *»set vpon the lute By C. Morellj«*. Für Didaktik des Lautespiels zeugen Übungsstücke: *»8 times, after This Leaf is played begin the first Line eleven times«*. Auch eine *»Toccata«* dient dem Übungszweck. Das Ms. entstand Ende des 17. Jahrhunderts (Wasserzeichen: Doppeladler). Die Odyssee der Nanki-Bibliothek, 1935 in Besitz von Kyubei Ohki gelangt, führte über verschiedene externe Aufbewahrungsorte (wo leider auch Verluste eintraten) und hat schon das Interesse von Thurston Dart und seinem Cambridger Schüler Hugh McLean 1960 erregt, Januar 1967 bemühte sich J. H. Davies, Musikbibliothekar des BBC in London, erneut um eine Bestandsaufnahme dieser kostbaren Kollektion. Unser Objekt scheint Cummings von einem französischen Antiquar erworben zu haben (Ausschnitt aus einem Versteigerungskatalog eingeklebt). Eine exakte Würdigung mit Konkordanz wird der Verfasser an anderem Ort (vgl. Anm. 7) vorlegen, verbunden mit der äußeren Deskription. Gegenüber RISM, S. 331 bedarf es bei einer anderen japanischen Handschrift eines Nachtrags: Das dort verzeichnete Ms. *»ohne Signatur (I)«* ist jetzt als Ms. Mus. 211 in der Musashino Academy of Music (= Ongaku Daigaku), Tokyo, geführt. Das Objekt, bisher nur unzulänglich bekannt,[37] war dem Verfasser für RISM nicht in Autopsie erreichbar gewesen. Nunmehr ergab eine Prüfung, daß hier ein wichtiger Zugang zur französischen Theorbenpraxis (14 chörig) geboten ist. Namentlich Robert de Visée (hier: *Vizee)* erscheint in diesem Repertoire.[38] Der französische Schreiber[39] hat wichtige Spielanweisungen, auch spezielle Variationentechniken *(double, en redouble, autrement)* demonstriert und damit die spärliche Theorbenliteratur bereichert. Auch hier darf auf die interne Würdigung im Rahmen des erwähnten dépouillement sommaire verwiesen werden. Mit diesem Neuzugang von 57 Objekten, immerhin 6 % des RISM-Bestands, ist im

---

[36] allerdings mit schwankender Orthographie, z. B. *tuning* und *tooning;* man bevorzugt beim Umblättern das italienische *torna.*

[37] *Versteigerungs-Katalog* H. Schneider Nr. 76, Tutzing 1955, S. 40 f. (als Nr. 343) mit 1 Faksimile S. 91. Der auftretende Musikername *»otoman«* verweist nicht, wie hier vermutet, auf einen »türkischen« Lautenisten, es ist der französische Gambist *Hotman (Hottemann)* gemeint, der in verschiedenen intavolierten Quellen belegt ist.

[38] Unter den handschriftlichen Quellen zu ergänzen im Artikel *Visée,* MGG XIII (1966), S. 1832 (F. Lesure).

[39] Merkwürdig verderbt der berühmte Titel *Lin mortele (= L'Immortelle),* der aber auch danach in korrekter Rechtschreibung erscheint (Gaultier).

Zeitraum von drei Jahren der Überblick nicht unerheblich erweitert worden, wobei eine breite Streuung von sehr frühen, mittleren und sehr späten Handschriften die Kenntnis des Repertoires vertieft.

POVZETEK

Avtor, ki je izdelal »Opisni katalog tabulatur za lutnjo in kitaro v rokopisu« (Beschreibender Katalog der Lauten- und Gitarrentabulaturen in Manuskript«, RISM, Reihe B, Volumen VII, 1979), razpravlja o možnosti in nujnosti, da se izvede vsebinska opredelitev repertoarja okrog 22.000 skladb. Izhajajoč iz svojih zadnjih razlag v Acta musicologica (1979) daje napotke, kako bi se dalo celoten inventar imen skladateljev in oznak skladb sistematično leksikografsko prikazati po »skrajšanem« postopku. Takšen dépouillement sommaire, izdelan ob sodelovanju francoskih raziskovalcev, naj bi v kratkem omogočil poznavalcu dostop do repertoarja, ki ga je bilo doslej mogoče preučevati le v ozkih odsekih. Razen tega opisuje avtor nove najdbe rokopisov z omenjenim načinom zapisovanja, ki jih mora dodati po izidu njegovega kataloga. Vsega skupaj je naknadno še kar 50 primerov, pri čemer izstopa eno najdišče z nič manj kot 13 tabulaturami (približno 850 skladb). Neodvisno od omenjenega dépouillementa najavlja avtor še suplement za RISM in podaja pregled njegove vsebine.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 78.01:930.1

ÜBERLEGUNGEN ZUR GESCHICHTE DER MUSIKHISTORIOGRAPHIE

Heinz Alfred Brockhaus (Berlin)

Die Musikgeschichte ist eine Fachdisziplin im komplexen Sinne des Wortes, sie faßt die Ergebnisse vieler Teildisziplinen zusammen, von der Musikethnologie über die Musikästhetik, Musiksoziologie, über die Instrumentenkunde bis zur Notations- und Quellenkunde, zur Stilkritik und Analyse, die sich in methodischen Grundsätzen unterscheiden, im historischen oder systematischen Konzept verschieden sind, ihren Gegenstand aber stets dem einen großen, totalen Sachverhalt entnehmen, der Geschichte der Musikkulturen. Sie wird von der Musikgeschichte untersucht und umfaßt eine ihrem Wesen nach unendliche Totalität. So wie wir Geschichte heute begreifen, ist auch die Musikgeschichte nach ihren beiden Richtungen, nach Vergangenheit und Gegenwart hin offen, und es ist nicht möglich, bei der Analyse des Musikalischen, wie wir es im engeren Sinne verstehen, eine für alle Zeiten der Geschichte grundsätzlich gültige, konstant wirksame Bestimmung und Begrenzung der Fakten, der Voraussetzungen, Einflüsse, Kausalbeziehungen etc. zu definieren. Die Problematik des Nicht-Endlichen sondern Historischen gilt somit für die Zeit-Dimension und für die dialektische Determination musikalischer Sachverhalte im geschichtlichen Totalzusammenhang.

Schon diese knappen Hinweise veranschaulichen, daß Musikgeschichtsschreibung mehr verlangt, als nur Fakten zu erfassen und zu benennen. Die Aufgaben der Musikgeschichtsschreibung umschließen komplizierte philosophische Probleme, denn schon die Fragen »Was ist Musikgeschichte?« oder »Wie schreibt man eine Musikgeschichte?« sind philosophisch determinierte Fragen und verlangen entsprechend begründete Antworten, die meist viele weitere Fragen nach sich ziehen.

In der internationalen Praxis der Musikwissenschaft ist die Theorie der Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung ein Arbeitsgebiet, das durchaus umstritten und von vielen Fragezeichen der Skepsis umgeben erscheint, das aber gerade deshalb der gezielten und konzentrier-

ten Bearbeitung bedarf. Viele Ansätze sind vorhanden, sie verlangen nach Fortsetzung, Zusammenfassung und planmäßiger Untersuchung. Mit den Problemen der musikhistorischen Begriffsbildung haben sich Musikhistoriker vielerorts auseinandergesetzt, sei es mit dem Begriff Renaissance, dem Begriff Barock, der Klassik oder der Neuen Musik. Alle Musikgeschichtsschreibung erweist sich als angewandte Theorie, der Generationentheorie, der Jahrhundert- oder Zyklentheorie, der Evolutionstheorie und anderer, auch dann, wenn die theoretisch-konzeptionellen Probleme von den Autoren nicht ausdrücklich erörtert werden. Letztlich muß man wohl einen Schritt weiter gehen, um die volle Tragweite des Begriffs Theorie zu erfassen, wenn beispielsweise die Auffassung von der Abendland-Hegemonie, dem 'Eurozentrismus' oder von einer polyzentrischen Musikgeschichtsschreibung ins Auge gefaßt werden. Über alle diese Aspekte hinaus erweist sich die Geschichte der Musikhistoriographie als eine wesentliche Dimension einer jeden Theorie der Musikgeschichte.

Im Sinne einer Wissenschaftsdisziplin gibt es Musikgeschichte erst seit dem ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert. Als ein Nachdenken über musikgeschichtliche Sachverhalte, vielleicht auch im spekulativen Denken, hat es sie seit den Zeiten der altorientalischen Klassengesellschaft, in einzelnen Ansätzen sogar seit dem ausgehenden Neolithikum gegeben, als man begann, sich die Herkunft der Musik, die Erfinder der musikalischen Formen, der Instrumente oder Funktionen im religiösen Gewand vorzustellen. So ist die Mythologie der Frühgeschichte ein Ausgangspunkt musikgeschichtlichen Denkens, sie geht über in die Genealogie der orientalischen und antiken Klassengesellschaften und fließt von da aus weiter in die Vorstellungen des Hellenismus und der Patristik über die Herkunft und Funktion der Musik. Alles das, von uralten Sagen und Mythen über den musikschaffenden Göttervater Odin oder Zeus, über die Musen und Apoll, über die erfinderischen Kräfte des Orpheus oder Marsyas, bis hin zu den Anfängen geschichtlichen Denkens bei Herodot oder Thukydides, bei Plutarch, Livius oder Tacitus, in den Schriften der Kirchenväter von Augustinus über Boethius bis zu Cassiodor hatte noch keinen wissenschaftlichen Aussagecharakter, ist aber für die Forschungen der Gegenwart oft von großem Wert, weil es Quellenmaterial über die Vorstellungen der Menschen von der Herkunft des Musikalischen anbietet. Im gesamten Mittelalter ist musikwissenschaftliches Denken theologisch bestimmt, Aussagen zur Herkunft und zum Werdegang der Musik entweder rein pädagogisch konzipiert oder sie haben religiös-apologetische Bedeutung, tragen mit bei zum scholastischen Finalitätsdenken, das jedwede Erscheinungsform des Lebens, auch die Künste als Magd der Theologie und als Element zur Bestätigung der religiösen Dogmatik begreift. Erst in den kritisch konflikthaften Zeiten des 13. und 14. Jahrhunderts treten Autoren von Musiktraktaten auf, man denke an den Anonymus IV oder an Johannes de Grocheo, die sehr wohl kri-

tische Positionen einnehmen, um eine Darstellung realer musikgeschichtlicher Sachverhalte bemüht sind, ohne allerdings eine Vorstellung von der Geschichte, von der Musikgeschichte und ihren inneren Gesetzmäßigkeiten zu haben. Bis zur Epochenwende vom Mittelalter zur Renaissance gibt es keine wissenschaftliche Musikgeschichtsauffassung, wohl aber sehr viel schriftliches Material, das den Vorstellungen jener Zeit über die Herkunft und Funktion der Musik Ausdruck verleiht. Trotz der sehr deutlichen Gegenwartsbezogenheit der nachfolgenden Epoche, der Renaissance, des Humanismus und der protestantischen Bewegungen, tritt in den Schriften der Renaissance-Theoretiker oder auch Luthers zum ersten Male Geschichtsbewußtsein, eine Geschichtsdimension in Erscheinung, mindestens in dem Sinne, daß man sich auf eine weiter zurückliegende Epoche, die Antike, bezieht und die unmittelbar vorausgehende, das Mittelalter, ablehnt. Nichtsdestotrotz ist beiden, dem Renaissance-Denken und der Selbstdarstellung des Reformators das gleiche Finalitätsdenken eigen, das schon in der mittelalterlichen und antiken Theorie hervortrat, die Ansicht, daß es Sinn der gesamten vorausgehenden Geschichte gewesen sei, die eigenen großen Zeiten, die allen anderen überlegen sind, heraufzuführen und möglich zu machen. Aus der Vereinigung des späten Renaissance-Denkens und des frühen Rationalismus erwachsen neue Anstöße zur Ausweitung des historischen Denkens. Sie äußern sich nun, bis gegen Ende der Aufklärung, in einer Verknüpfung chronistischer und enzyklopädischer Konzeptionen, die zunächst einmal bemüht sind, das vorhandene Wissen zu ordnen und zu systematisieren. So entstehen Schriften von Sethus Calvisius und Michael Praetorius, von Sebastien de Brossard, Pierre Bonnet und Pierre Bourdelot, kulminierend in den Beiträgen der Großen Enzyklopädie der französischen Aufklärer um 1750, die alle auf den Grundgedanken hinauslaufen, das gesammelte Wissen der Menschen um die Musik, also auch das historische Wissen aufzuschreiben und kritisch zu sichten. Das letztere war selbstverständlich zeitbedingt, also wiederum apologetisch, aber der chronistisch-enzyklopädische Aspekt dieses Arbeitens sicherte der Musikgeschichtsschreibung Materialkenntnisse, die heute äußerst wertvoll sind. Charakterististische Beispiele hierfür sind auch das Musik-lexikon von Johann Gottfried Walther, das Musikalische Wörterbuch von Brossard, das Tonkünstlerlexikon von Ernst Ludwig Gerber, die Allgemeine Theorie der Schönen Künste von Johann Georg Sulzer und noch das Handwörterbuch der Musik des Heinrich Christoph Koch, obwohl in diesem bereits der Umbruch in eine neue Zeit erkennbar wird. Aus dem Rationalismus, aus der Emanzipation des Bürgertums in der Feudalgesellschaft dieser Zeit erwächst die Aufklärung, beide — Aufklärung und bürgerliche Emanzipation — beschleunigen den Prozeß der Nationenbildung. Alle drei Ansätze haben zur Folge, daß das geschichtliche Denken eine neue Qualität erreicht; so artikulieren sich innerhalb der rationalistisch aufklärerischen Denkweise die wesent-

lichen Anfänge der wissenschaftlichen Musikgeschichtsschreibung. Sie beginnt als chronistische Arbeit, das heißt die Historiker sammeln und ordnen historisches Material in einer Chronographie, beschreiben das Material auch, erschließen jedoch die inneren Gesetzmäßigkeiten nach einem mechanisch in die Geschichte hineingedachten Denksystem, dem rationalistischen Fortschrittsbegriff. Diese rationalistische Vorstellung vom Fortschreiten in der Geschichte ist eine mechanische, weil sie generell annimmt, jeder Fortschritt sei als ein geradliniger Aufstieg vom Niederen zum Höheren anzusehen. Elemente dieser Vorstellung finden sich bei Wolfgang Caspar Printz, der 1690 seine »Historische Beschreibung der Edlen Sing- und Klingkunst« herausbringt, bei Pierre Bonnet-Bourdelot, der 1715 eine Abhandlung über die Geschichte der Musik und ihrer Affekte veröffentlicht, bei dem Italiener Giovanni Battista Martini, der in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits eine hervorragende dreibändige Storia della Musica erscheinen läßt, schließlich neben einigen anderen in den Musikgeschichten der beiden berühmten Engländer, der fünfbändigen Musikgeschichte von John Hawkins von 1776 und vor allem in der 1776 bis 1789 folgenden Musikgeschichte von Charles Burney. Das Wesen dieser fundamentalen musikgeschichtlichen Darstellungen beruht auf einer universalen Dimension, der Zusammenfassung des gesamten vorliegenden, bekannten Materials, erweitert durch selbständige Forschungsarbeiten in Archiven und Bibliotheken, Reisen in die verschiedenen Länder und Zentren der Musikkultur und die Erarbeitung erster Werturteile. So haben die ältesten Musikhistoriker im eigentlichen Sinne des Wortes die erste Etappe der modernen Musikhistoriographie geprägt, an sie haben sich nahezu alle Musikhistoriker des frühen 19. Jahrhunderts angeschlossen.

Daß auch die zur damaligen Zeit einsetzende Musikkritik zur Herausbildung des historischen Verständnisses musikalischer Sachverhalte beigetragen habe, bestätigen vor allem die Arbeiten von Johann Mattheson, der in die Erörterungen seiner »Critica Musica«, des »Vollkommenen Capellmeisters« und der »Ehrenpforte« musikgeschichtliche Wertungen einbezog, die jedoch auch hier stets gegenwartsbedingt und äußerst rechthaberisch sind.

In einem vierten Bereich erwächst musikgeschichtliches Denken aus dem pädagogischen Ansatz. Im Kontext aufklärerischer Bestrebungen des 18. Jahrhunderts entstehen in vielen Ländern Europas Lehrbücher, auch auf dem Gebiete der Musik. Repräsentanten dieser Arbeitsrichtung sind Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart und Johann Adam Hiller.[1] Sie haben ihren Schulwerken, die an sich dem korrekten Spiel, der Interpretation, der Ausdrucksästhe-

[1] Quantz, J. J., Versuch einer Anweisung die Flûte traversière zu spielen, 1752; Bach, C. Ph. E., Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753, 1762; Mozart, L., Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756; Hiller, J. A., Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange, 1774.

tik, den einschlägigen Kompositionen zugewandt sind, auch historiche Hinweise zur Geschichte des Instruments (beziehungsweise des Gesangs) und seiner Musik beigefügt. So haben sie schon damals die Konzeption für frühe Ansätze der Gattungsgeschichten geschaffen. Ungeachtet so wichtiger Beiträge spielt gerade zu dieser Zeit die Musik, oder richtiger die Musikwissenschaft an den Universitäten entweder gar keine oder nur eine klägliche Rolle; wenn überhaupt, dann war sie in akustische Vorlesungen der Physiker eingeordnet, gelegentlich erschien sie noch bei den Mathematikern. Die Ausbildung in diesem Fach erschöpfte sich in 12-16 Lektionen, die man in vier bis sechs Wochen erledigen konnte. Es war der Leipziger Wissenschaftsorganisator und Jurist Lorenz Mizler, der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur neue Ansätze für die Organisation der Musikwissenschaft verfolgte, sondern auch die Wiedererrichtung von musikalischen Lehrstühlen forderte und voranzutreiben versuchte. Er selbst veranstaltete nach langer Pause in Leipzig erstmals wieder Lehrveranstaltungen dieser Art und vertrat den Standpunkt, »daß die Vernunft, die über alles herrschet, auch in der Musik herrschen müsse«.[2] Auch hier ist also rationalistisches Denken die Triebfeder für neue Ansätze der Musikwissenschaft. Verwirklicht wurden solche Ansätze im 17. Jahrhundert in England, wo die Universitäten Oxford und Cambridge Lehrstühle für Musik erhielten — allerdings im Sinne der älteren Tradition. Im 18. Jahrhundert spitzte sich die Diskussion um eine Wiedererrichtung der Musikwissenschaft — anfangs durchaus im Sinne der alten ars musica — vor allem an den deutschen Universitäten zu. Johann Mattheson forderte 1739 eine Professur für Musikwissenschaft, ein Fach, das allen anderen Universitätsdisziplinen gleichgestellt sei. 1758 beklagte Johann Adlung, daß es an deutschen Universitäten keine Lehrstühle gäbe, wie sie England bereits besitze.[3] 1772 wird Johann Nikolaus Forkel Universitätsorganist in Göttingen, er veranstaltet bald darauf privatim Lehrveranstaltungen zur Melodie- und Harmonielehre. Forkel war es, der den Anregungen des Göttinger Historikerkreises, den Ideen Herders, des Rationalismus und der Aufklärung folgend eine erste Geschichte der Musik zu schreiben versuchte. Sie erschien 1788 und 1801 und ist an sich ohne Herders Philosophie und Geschichtsauffassung nicht zu begreifen. In den geschichtswissenschaftlichen und philosophischen Arbeiten Johann Gottfried Herders kündigt sich der Übergang zur Epoche eines neuen historischen Denkens an. Mit fundamentalen Schriften wie den »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menscheit«, den »Briefen zur Beförderung der Humanität« und anderen hat er auch der Musikgeschichtsschreibung die entscheidenden Postulate einer historisch realistischen Methode vermittelt. Diese sind für die Beurteilung seiner wissenschaftsgeschichtlichen Position entscheidend, auch dann,

[2] Mizler, L., zitiert nach MGG IX, Sp. 388.
[3] Adlung, J., zitiert nach MGG XIII, Sp. 1093 ff.

wenn man gegen die Parallelisierung natürlicher und gesellschaftlicher Fortschrittsgesetze den Einwand erheben mag, sie sei noch direkt aus den Normen des rationalistischen Denkens abgeleitet. Herders Idee jedoch, die Geschichte als eine fortschreitende Entwicklung zur Humanität zu begreifen, zeigt, daß auch die mechanistischen Auffassungen des Rationalismus den Zugang zu einer so programmatischen These ermöglichten. Forkels »Allgemeine Geschichte der Musik« war eine erste musikalische Universalgeschichte in Deutschland, sie blieb zwar Fragment, zeigte sich aber in ihrem historiographischen Konzept als Versuch, die musikgeschichtliche Darstellung mit der Kulturgeschichte und der allgemeinen Geschichte insgesamt zu verknüpfen.

Neben Forkel, der in Göttingen wirkte, gab es bereits ab 1826 eine außerordentliche Professor für Musik an der Universität Bonn, die jedoch nicht zu einer kontinuierlichen Entwicklung führen konnte. Der tatsächlich effektive Ansatz für die Herausbildung der Musikwissenschaft, der Musikgeschichte als Universitätsdisziplin im modernen Sinne des Wortes, wurde an der Berliner Universität geleistet, und dafür gab es eine Reihe von Gründen und unterschiedliche Voraussetzungen mit zum Teil problematischen Konsequenzen.

Wichtig ist jedenfalls, daß sich die Musikwissenschaft der Berliner Universität um 1829/1830 nicht aus einem völligen Neuansatz entwickelte, sozusagen aus einem Vakuum, sondern eher als die Kulmination eines weiträumigen Prozesses, der sich in besonders intensiven Anstößen und Vorbildern im Zeitalter der Aufklärung und der bürgerlichen Nationenbildung vollzog.

Die gesellschaftliche Situation in Preußen, in Berlin insbesondere, war eine politisch konservative, in der sich neue gesellschaftliche Ideen nur unter Mühen entfalten konnten. Während der Regierungszeit Friedrich Wilhelm III. (1797 bis 1840) setzten sich aber auch die einer großen Vergangenheit zugewandten Denkrichtungen fort, wie sie bereits vor der Jahrhundertwende dominiert hatten. Kennzeichnend für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in Berlin war, daß die großen Repräsentanten der zweiten Berliner Liederschule, Johann Abraham Peter Schulz und Friedrich Reichardt, aber auch Karl Friedrich Zelter während der nachfolgenden Jahre, oft gegen höfisch feudale Despotie ankämpfen mußten. Gerade diese Komponisten waren der Aufklärung, den Ideen der französischen Revolution, den Anschauungen des Freimaurertums jener Zeit zugewandt. Typisch für Schulz ist, daß er nicht nur als ein hervoragender Repräsentant demokratisch künstlerischer Bestrebungen anzusehen ist, man denke an seine »Lieder im Volkston«, sondern auch als der konsequente Verfechter der Bauernbefreiung und weitgefächerter Reformen des Bildungs-, vor allem des musikalischen Bildungswesens. Unter dem Druck der höfisch konservativen Partei um die Prinzessin Amalie in Berlin mußte er 1787 ins Exil nach Kopenhagen gehen. Dort erarbeitete er weitere Materialien zu einer Schulreform; dazu gehört die im Jahre 1790 abge-

faßte Konzeption »Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes...«

Trotz der schwierigen Position in Berlin unterhielt Johann Abraham Schulz enge Kontakte zu jenen Kreisen, die sich in Preußen um Bildungsreformen und eine Entfaltung des Musiklebens bemühten. Seine Ideen hat im wesentlichen Karl Friedrich Zelter fortgesetzt und weiterentwickelt, den man mit guten Recht den Vater der preußischen Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nennen darf. Er war überzeugter Anhänger der französischen Revolutionsideen, nach der Besetzung Berlins durch die Franzosen wurde er von den Bürgern in das Comité administratif gewählt, er war es, der durch eine Reihe von Memoranden immer wieder zur Entfaltung des Musiklebens, zur Einrichtung musikalischer Lehranstalten und zur Verbesserung des musikalischen Bildungssystems in umfassenden Sinne aufrief. Zelter war der erste Musiker, dem im Jahre 1830 der Doktorgrad ehrenhalber von der Universität Berlin verliehen wurde. Zu seinen persönlichen Schülern zählten nicht nur Musiker wie Felix Mendelssohn, Otto Nicolai, Carl Loewe und Eduard Grell, sondern auch der spätere Musikdirektor Bernhard Klein und der erste Professor für Musik an der Universität, Adolf Bernhard Marx. Zelter war es, der in seinen Denkschriften die Umwandlung der traditionellen handwerklich zünftig organisierten musikalischen Bildung in ein staatlich unterhaltenes System musikalischbildender Institutionen forderte, er propagierte die Einrichtung von Professuren für die allgemeine Musiklehre, wie sie dann auch verwirklicht wurde. Zelters Ansatz, an der Berliner Universität eine Professur für Musik einzurichten, war also in erster Linie kulturpolitisch und bildungspolitisch motiviert, und diesen Denkansatz brachte er auch in seine Gespräche mit Goethe, mit Mendelssohn, mit Wilhelm von Humboldt ein. So waren es die großen Traditionen der deutschen Musikkultur und die anderer Länder, deren Wiedererweckung und aktive Pflege er im Sinne seines Konzepts der Volksbildung propagierte. In diesen Bestrebungen traf er sich mit Felix Mendelssohn, der aus vielen Gesprächen im Kreise seiner Familie und im Freundeskreis der Eltern die Ideen des klassischen Humanismus, der Aufklärung, der Perfektibilität des Menschen und einer aktiven Entfaltung aller Schätze der Musikkultur mitbrachte. Zum Freundeskreis der Familie Mendelssohn gehörten Persönlichkeiten wie Schleiermacher, die Schlegels, Wilhelm von Humboldt, Hegel, August Boeckh, der Historiker Gustav Droysen, Heinrich Heine, Adolf Bernhard Marx, aber auch der Heidelberger Justus Thibaut, der über seine Vorstellungen berichtete, historische Konzerte einzuführen. Als Mendelssohn, der Sänger und Schauspieler Eduard Devrient und Karl Friedrich Zelter 1829 die Wiederaufführung der Matthäus-Passion Bachs durchsetzten, waren verschiedene Ansätze im Spiele: die Erhaltung großer Traditionen, ein großes Konzept der Volksbildung, die Perfektibilität jedes einzelnem Menschen, die Pflege, Aufführungs-

praxis und auch Restauration alter Musik. Daß es sich hierbei um einen potentiellen Widerspruch handelte, war noch nicht erkennbar. Zunächst war es wahrscheinlich so, daß die Wideraufführung der Matthäus-Passion und das große, damit verbundene Erlebnis den letzten und entscheidenden Anstoß gab, an der Berliner Universität eine Professur für Musik einzurichten. Lehrveranstaltungen zur allgemeinen Musiklehre, also eher musikalisch-praktische Bildungsmöglichkeiten, wurden in Berlin schon etliche Jahre zuvor angeboten, eingeordnet in nützliche und angenehme Übungen, vor allem der Tanz-, Reit- und Fechtkunst. Bernhard Klein veranstaltete solche musikalisch-praktischen Übungen bis zum Jahre 1832. In den Diskussionen der Jahre 1828/29 gab Karl Friedrich Zelter zunächst die Anregung, den jungen Felix Mendelssohn als ersten Professor der Musik an die Berliner Universität zu berufen. Dieser lehnte jedoch ab, und deshalb entschied man sich für Zelters Schüler Adolf Bernhard Marx, dessen Berufung 1829 ausgesprochen wurde. Analysiert man sein Wirken in den Jahren 1831 bis 1866, dann zeigt sich, in wie hohem Maß sein Denken Anstöße des rationalistischen Konzepts, romantische Ideen und Elemente der Hegelschen Dialektik in einer widerspruchsvollen Mischung zu vereinigen trachtete. Während seines gesamten Wirkens an der Berliner Universität las er Kompositionslehre und folgte damit ältesten Vorstellungen von der Funktion der Musikwissenschaft an der Universität, wie sie auch in England bereits verwirklicht waren und übrigens bis heute beibehalten wurden. Darüber hinaus trat Marx als Musikhistoriker hervor, der gegenüber mehr dilettantisch-autodidaktisch wirkenden Musikhistorikern wie Winterfeld oder Kiesewetter eine solide praktische musikalische Bildung besaß. Seine Biographien Beethovens und Glucks bezeugen eine Vermischungstendenz unterschiedlicher historiographisch konzeptioneller Ansätze, wie sie für eine Übergangsperiode typisch sind.

Überblickt man das Gesamtbild der musikgeschichtlichen Wirksamkeiten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so fällt die Vorrangstellung antiquarisch-archivalischer und philologischer Arbeitsweisen ins Auge. Was man zunächst einmal versuchte war, Schätze alter Musik so vollständig wie möglich zu sammeln, zu ordnen und einer textkritischen Sichtung zu unterziehen. Für den Musikhistoriker gab es zu dieser Zeit noch die Möglichkeit, das zu bearbeitende Material an einem bestimmten Ort seines Wirkens zu sammeln, und das waren dann auch quasi staatliche oder doch öffentliche Bibliotheken und Archive, oft genug aber repräsentative Privatsammlungen. Was sich zusammenfügte, waren Autographe, viele Abschriften, die die Sammler selbst anfertigten, theoretische Schriften, Bildmaterial und dann auch Instrumente. Relativ früh begannen einige Sammler mit dem Zusammentragen von Volksliedern. Dieser Ansatz, der in der Geschichte der Musikhistoriographie als die antiquarisch-archivalische Methode anzusehen ist, hat dann nicht nur die Quellensammlung und

Quellenerschließung, sondern auch die Musikgeschichtsschreibung geprägt. Die Ansätze wurden in mehreren Ländern gleichzeitig vollzogen. So traten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Pioniere dieser Tätigkeit mehrere Musikwissenschaftler hervor, als einer der ersten offenkundig Joseph von Sonnleithner in Wien, der dort als einer der Gründer der Gesellschaft der Musikfreunde deren Archiv und Bibliothek aufbaute und mit viel Mühe und Fleiß Material zusammentrug, in einem bestimmten Falle die Bestände bereits bis zu Quellen des 9. Jahrhunderts ausdehnte, indem er ein neumiertes Antiphonar aus St. Gallen entdeckte. Sonnleithner war so einer der frühesten Repräsentanten der antiquarisch-archivalischen Methode. Ihm folgte, ungefähr eine Generation später, als wichtigster Repräsentant in Frankreich und Belgien François Joseph Fétis, der durch sein Wirken in Paris und Brüssel die Materialsammlung erstmals mit biographisch-bibliographischen Studien verknüpfte. Aufgrund seines Wirkens an Musiklehranstalten dachte Fétis in erster Linie musikalisch-praktisch und begann mit der Planung groß angelegter Editionen. Ebenfalls in Frankreich wirken zu dieser Zeit Edmond de Coussemaker und François-Auguste Gevaert, in Berlin wenig später Robert Eitner, Franz Commer, ihnen folgend Siegfried Dehn, und in Wien schließlich Ludwig Köchel. Ihr Wirken diente bereits der Quellenerschließung, einem Arbeitsvorgang, der gleichermaßen die charakteristischen Projekte der Musikgeschichtsforschung im 19. Jahrhundert, die Denkmäler der Tonkunst, sodann Biographien und auch die ersten Musikgeschichtsdarstellungen der neueren Zeit hervorbringt.

POVZETEK

Raziskovanje glasbene preteklosti se kot posebna stroka ukvarja s celotnim kompleksom kontekstov in tako glasbeno zgodovinopisje ne vprašuje le po dejstvih ampak tudi po smislu in metodah muzikalne historiografije. Zato naj bi bila teorija glasbene zgodovine bolj v obzorju internacionalne muzikologije. Eno njenih izhodišč je zgodovina glasbenega zgodovinopisja. V smislu znanstvene discipline se to začenja šele konec 18. in na začetku 19. stoletja, kot razmišljanje o glasbenih stvareh pa se kažejo njegovi začetki že v najstarejših mitih, v staroorientalski genealogiji ter v spisih poznega helenizma in starih cerkvenih očetov.

Do obdobja racionalizma in prosvetljenstva je glasbeno zgodovinsko mišljenje večinoma apologetskega značaja in je vključeno v religiozna in socialna vprašanja. V kronističnih in enciklopedičnih spisih racionalizma in prosvetljenstva pa se začno postavljati glasbenozgodovinska vprašanja v znanstvenem smislu. K temu je bistveno prispevalo Herderjevo zgodovinsko mišljenje. Tako so nazadnje prav porajajoče se meščanske ideje o oblikovanju narodov in glasbeni omiki ljudstva kakor tudi predstave o obnavljanju in oživljanju stare glasbe pripeljale na začetku 19. stoletja do nastanka univerzitetnih kateder za glasbeno zgodovino in do razvoja glasbene zgodovine kot znanstvene discipline.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 785.7"19"

KAMERNA MUZIKA U DVADESETOM STOLJEĆU — KULTURNA I KOMPOZICIJSKA KRIZA JEDNOG ŽANRA*

Bojan Bujić (Oxford)

All softly playing,
With head to the music bent,
And fingers straying
Upon an instrument.[1]
(James Joyce: *Chamber Music* I)

Slika koju Joyce dočarava u prvoj pjesmi iz ciklusa *Chamber Music* je slika rječne obale gdje je zrak, kao u Shakespeareovoj »Oluji«, prožet zvucima muzike. Uzeta za sebe, posljednja strofa predstavlja savršen opis intimne atmosfere kamernog muziciranja, predanosti izvođača njihovoj zajedničkoj zadaći, dok zanemaruju svoju okolinu i samo jedan s drugim komuniciraju putem muzike. Okolina u kojoj ta vrsta muzike poprima život opisana je već samim nazivom žanra i dugo je već dovođena u vezu sa buržoaskim društvom i buržoaskim domom. Žanr je, međutim, stariji nego buržoasko društvo devetnaestog stoljeća, s kojim se obično dovodi u vezu. Treba se samo sjetiti brojnih slika koje pokazuju udobne interijere holandskih kuća iz sedamnaestog stoljeća: djevojka, slikana ponekad s leđa, svira violončelo ili bas-violu; čembalo i viola kao muzička mrtva priroda, koje će sada svaki čas primiti u ruke ljudi što upravo ulaze u sobu: atmosfera pokazuje iščekivanje i svečanu, značenjem ispunjenu tišinu. A kada muzika prekine tu tišinu, njeni zvuci neće se razleći izvan prostora pokazanog na slici, dapače, tišina i svečanost ovih slika toliko je moćna da ih je moguće razumjeti ne kao ilustraciju stvarne nego moguće muzike — muzike koja zvuči u duši kompozitora ili izvođača kao idealna mogućnost prije nego što je sputaju ograničenja nametnuta notacijom i izvođenjem. Moguće je, da-

* Ovo je nešto proširena verzija teksta pročitanog na muzikološkom kolokviju održanom u okviru 18. festivala »Komorna glasba 20. stoletja« u Radencima u septembru 1980.

[1] »Svi sviraju tiho, glave prignute muzici, a prsti im prebiru po instrumentu.«

kle, gledati takve slike ne samo u njihovom sociološkom, nego i ontološkom i estetskom svjetlu. Njihovo buržoasko značenje je bez sumnje prisutno, ali one posjeduju i bezvremenski kvalitet, kojega posjeduje i jedan drugi dokument. Kao uzgredna ilustracija uz istoriju Berlinske filharmonije objavljena je prije nekoliko godina jedna fotografija Bronislava Hubermana, Ignaza Friedmanna i Pabla Casalsa kako sviraju klavirski trio.[2] Scena i ovdje pokazuje građansku kuću, ovaj put centralno-evropsku. Bez sumnje, fotografija datira iz ovog stoljeća iako svi detalji potječu iz devetnaestog: klavir, zidni dekor, teški stolnjak kojim je pokriven sto koji ima važnu ulogu jer dvojica gudača sjede za njim dok im dva napola otvorena sveska nota u tvrdom povezu služe kao improvizirani notni stalci. Trojica ljudi gledaju jedan u drugoga, koncentracija im je intenzivna, spremni su da počnu svirati. I opet isti osjećaj tišine, odsustva zvuka u paradoksalnoj suprotnosti sa likovnim dokazom kojeg slika nudi. Muzike tu još nema, iako egzistira u svjesti umjetnika.

Povezanost historijskih i ahistorijskih dokaza koji se mogu izvući iz ovih nasumice izabranih primjera čini osnovu od koje se može krenuti dalje u razmatranje kamerne muzike kao posebnog žanra. Vrhunac žanra bio je u posljednjoj četvrti osamnaestog i tokom devetnaestog stoljeća pa pošto taj period koincidira sa naglim razvojem buržoaskog društva, kamerna muzika je u sociologiji muzike interpretirana kao najznačajniji muzički izraz tog društva. Ovaj pristup uzeo je T. W. Adorno i ne bi bilo teško zamisliti ga kako pomiče vremensku granicu tako da obuhvati i englesku *consort* muziku sedamnaestog stoljeća.[3] Ta je muzika, konačno, stvarni muzički korelat holandskih slika i spretno se uklapa u »buržoasku« teoriju jer englesko i holandsko društvo sedamnaestog stoljeća predstavljaju najnapredniji stadij društvenog razvoja u Evropi onog vremena.[4] Ipak ne bi bilo mudro insistirati na sociološkom kriteriju da bi se odredilo šta je kamerna muzika. Historija muzike puna je graničnih slučajeva i tipova muzike koji umanjuju važnost jednostavnog sociološkog kriterija u korist pristupa koji polazi od strukture djela a potom uzima u obzir društvenu važnost. Promatrajući historiju talijanskog madrigala u šestnaestom stoljeću nije teško opaziti da u njegovoj glavnoj struji postoje dvije podvrste. U jednoj se veza između poezije i muzike, kako god vješto bila ostvarena, ne izdiže iznad izvjesnog stereotipa, dok su u drugoj formalni elementi petrarkističke poezije tako pažljivo preobraženi u principe na kojima počiva izgradnja muzičke forme, da je rezultat bila muzika velikog izražajnog intenziteta, s pažnjom za svaki konstruktivni detalj i intimna po svome karak-

---

[2] Oehlmann W., *Das Berliner Philharmonische Orchester,* Kassel 1974, 55.

[3] Adorno T. W., *Einleitung in die Musiksoziologie,* Frankurt a. Main 1962, pogl. 6, »Kammermusik«, *passim.*

[4] Zanimljivo je da je klasično djelo E. Meyera o engleskoj »consort« muzici *English Chamber Music,* London 1946, prevedeno na njemački pod nešto preciznijim naslovom: *Die Kammermusik Alt-Englands,* Leipzig 1958.

teru.[5] Društveno ta je muzika iznikla iz aristokratske i dvorske sredine sjeverne Italije i njena profinjenost se može povezati sa humanističkom brigom za detalj i strukturu. Kompozicijski ona je izrasla iz tehnike franko-flamanske polifonije čiji su, opet, korijeni u feudalnoj i crkvenoj kulturi 15. i 16. stoljeća. Vidjeti u ovim madrigalima samo jedan znak rastućeg uticaja građanske klase značilo bi da se mehanističkim tretiranjem sociološko tumačenje u historiji muzike dovodi do apsurda. Objašnjenje bliže istini je da su ovi madrigali ekvivalenti iz šestnaestog stoljeća Beethovenovim kvartetima ili kamerno-muzičkim djelima Schönbergovim: oni pokazuju kompozitorovu želju da istraži intimne tajne svoje umjetnosti, da od ekspresivnosti kao površinske geste napravi novi kvalitet koji izvire iz razumijevanja dubljih strukturnih nivoa. Ovo intenziviranje kompozicionih sredstava i procedure moglo bi se možda shvatiti kao permanentna tendencija u evropskoj muzici, prije nego odraz ovog ili onog društvenog stanja. Uzroci za ovo sadržani su već u prirodi muzičkog materijala i načinu polifonog mišljenja. Iz ovoga proizlazi da umjesto da su stvorili jedan žanr, društvene okolnosti devetnaestog stoljeća su jednostavno najmanje sputavale razvoj takvih tendencija i omogućile su da taj aspekt muzike pokaže svoje prisustvo jače i uvjerljivije nego u druga vremena. Historija kamerne muzike, pa prema tome i historija kamerne muzike u dvadesetom stoljeću može se opisati u smislu neprekidne borbe između kompozitorovog nastojanja da istraži svu tajnu svoje umjetnosti i pritiska društva na njega da proizvede muziku koja se može dobro upotrijebiti bilo otvarajući je širem krugu slušalaca, kao u simfonijskoj muzici, bilo koristeći je u teatru, kao u operi, ili vežući je uz namjere ideološke prirode, koje se od *Roman de Fauvel* koji potječe s početka četrnaestog stoljeća, protežu preko ceremonijalnih moteta Giovanni Gabrielija do revolucionarnih pjesama.

U kamernoj muzici je, tako, sadržano pravo muzike da bude ona sama. Ovo je bez sumnje tačno u kontekstu devetnaestog stoljeća, kada je područje kamerne muzike ostalo kompozitorovo utočište u koje se mogao povući pred glavnom strujom koja je inače tražila od njega odziv na poziv društva ili umjetničke mode. Dokaz za to može se vidjeti u činjenici da se čak i Verdi okušao na području gudačkog kvarteta. Naravno da kamerna muzika nije ostala neosjetljiva za dominantnu estetsku orijentaciju tog vremena pa su i romantička tendencija da se muzika upotrijebi kao sredstvo intimnog ispovijedanja i da se miješa sa literarnim sadržajem ostavile svoj značajan trag. U području gudačkog kvarteta Beethoven je počeo s ovim intimnim tonom i svi kasniji naslovi kao »Iz mog života«, »Voces intimae« i »Intimna pisma« indirektno vuku od njega svoj korijen. Historijski je, tako, više nego oprav-

[5] Među kompozitorima i zbirkama koje se posebno ističu po superiornoj vezi između poetskih i muzikalnih komponenata treba svakako uvrstiti Willaertovu *Musica nova* (1559), de Roreove zbirke iz 1542 i 1548, te de Wertove treću, petu i desetu knjigu madrigala (1563, 1567 i 1591).

dano da Schönbergov sekstet *Verklärte Nacht* (1899) stoji na samom kraju romantičnog stoljeća. Literarna inspiracija djela bila bi rastužila Hanslicka sugerirajući da je i posljednji bastion »apsolutne muzike« pao u ruke suprotnom taboru. No ovo bi bio samo površan sud jer su čak i Schönbergovi kritičari, oni koji su se bunili protiv onog glasovitog »neklasificiranog akorda«,[6] pokazali da su bili u stanju da slušaju i čuju intimne detalje u skladu sa tradicijom ekspertnog poniranja u tkivo muzike, onako kako je to kamerna muzika devetnaestog stoljeća zahtijevala od svojih slušalaca. Schönbergovo vlastito svjedočenje o kompozicionom procesu u *Verklärte Nacht* pokazuje da je Dehmelov tekst bio samo podsticaj u pozadini — stvarni izazov ležao je u kompliciranim međusobnim odnosima pojedinih muzičkih motiva.[7] Priča o noći obasjanoj mjesečinom samo je vanjski plašt pod kojm se odvija stvarna priča — priča o razvoju samog tematskog materijala kompozicije. Možda poetska pozadina i nije bila ništa drugo nego mamac kojim bi se slušalac uvukao u muzičku argumentaciju koju bi bez toga preteško slijedio. U Kvartetu op. 7 (1905) ovaj mamac više ne postoji i ako želi da pronikne u muziku, slušalac se mora podvrgnuti njenom toku i logici, imajući pri tome na umu da mu je najbolje pomagalo njegovo poznavanje čitave simfonijske i kamerne literature devetnaestog stoljeća. Kao i *Verklärte Nacht,* ali sa još većim intenzitetom, Kvartet se odvija u jednom dahu uključujući u svoj neprekinuti tok svo iskustvo simfonijske tradicije. Termin »simfonijske« ovdje je na mjestu jer su romantičari upravo u simfoniji usavršili planiranje velikog razvojnog luka, počinjući možda od dugačke Schubertove »Velike« C-dur simfonije čija duljina stoji u obrnutoj srazmjeri prema koncentriranom tematskom materijalu na kojem je djelo bazirano. Za Schönberga, čija se kompozitorska karijera sastojala od logičnih koraka a ne od izljeva pobune, koje mu često pripisuju neki njegovi napola informirani kritičari, Kvartet op. 7 morao je biti tačka od koje su dalje vodile dvije staze: jedna prema Prvoj kamernoj simfoniji op. 9 (1906) a druga prema Drugome kvartetu op. 10 (1907). Ako je simfonija mogla uticati na kvartet i suprotno je isto tako moguće i Prva kamerna simfonija tako najavljuje tendenciju prema reduciranju simfonijskog izvođačkog aparata koja se pokazala i kod kompozitora tako raznorodnih kao što su Sibelius, Honegger i Webern. Drugi gudački kvartet je u isto vrijeme i reafirmacija vremenskog raspona i podjele na stavke u skladu sa tradicijom, i proširivanje dometa kvarteta da bi se obuhvatio i drugi najvažniji produkt kamerne muzike devetnaestog stoljeća — *Lied.* Riječi Stefana Georgea *Ich fühle Luft von anderen Planeten* . . . upotrijebljene u posljednjem stavku mogu se shvatiti kao proročanska najava nadolazeće svježe struje atonalnosti, ali ni u posljednjem, niti u pretposljednjem stavku (*Litanei* S. Georgea) vokalna linija ne dominira tkivom kvarteta i sigurno ni u jednom času ne teži da postane dionica putem koje bi

[6] Schoenberg A., *Style and Idea,* London 1975, 131.
[7] Schoenberg A., *op. cit.,* 55.

bila napravljena kakva dramatična gesta. Sopran pjeva ne uz pratnju instrumenata nego sa instrumentima, ili još bolje, instrumentima. Da arpeggia druge violine pred kraj posljednjeg stavka podsjećaju na završne taktove *Verklärte Nacht* nije samo puka koincidencija: jedna razvojna stilska faza je ovim završena prije nego što suhi i prodorni zvuci *Pierrot Lunaire-a* op. 21 (1912) ne nagovijeste novu. *Pierrot Lunaire* može zgodno poslužiti kao primjer graničnog slučaja: kao i »Vojnikova priča« Stravinskog nekih šest godina kasnije, *Pierrot* upotrebljava mali instrumentalni ansambl. Narativna priroda obiju djela, njihov dramatski sadržaj i vanjske geste su izvorno teatarske i ne mogu se lako smjestiti u granice kamerne muzike. Treba ih zato vidjeti kao razvojne tačke u muzici dvadesetog stoljeća u kojima scenska muzika, zamorena pretjerivanjima post-wagnerijanske ere, nastoji da se barem približi uvjetima kamerne muzike koja stoji kao ideal i otok spasa. No ovo što je upravo rečeno vrijedi daleko više za *Pierrot Lunaire* nego za »Vojnikovu priču«: uvjeti za određivanje da li je jedno djelo kamerno ili ne, ne leže u vrsti ansambla nego u vrsti muzičkog materijala.

Linija historijskog razvoja izgleda da od Schönbergovog Drugog kvarteta vodi direktno do »Lirske svite« (1925-26) Albana Berga. Theodor Adorno je bio začuđujuće blizu istini kada je rekao da »njen tok podsjeća na 'latentnu operu' ili, drastičnije rečeno, na programnu muziku poput *Verklärte Nacht*«.[8] Sada kada je izašla na svjetlo dana složena simbolika Svite mogli bismo se pobojati da djelo nije ništa drugo do strastvena ispovijed.[9] Na sreću, programski sadržaj koji kulminira u do sada nepoznatom i nenaslućenom prisustvu Baudelaireovog soneta *De profundis* u njemačkom prijevodu Stefana Georgea u posljednjem stavku, posjeduje značaj koji je dublji od priznanja Bergove tajne ljubavi prema Hanni Fuchs-Robettin. Sentimentalna i anegdotska vrijednost ove nedavno otkrivene tajne je nesumnjivo u stanju da zainteresira pa tako postoji opasnost da se kritički opisi »Lirske svite« zaustave na ovom nivou. Posebni kamerno-muzički kvalitet seže dalje od ovoga, pa čak i dalje od Adornove primjedbe. Upravo onako kako u Schönbergovom Drugom kvartetu sopran ne pjeva publici kao istaknuta solistkinja nego se obraća članovima kvarteta kao peti član grupe, tako sopran u Bergovoj »Lirskoj sviti« mora da napravi svoju dionicu iz nota i fraza razasutih među dionicama članova kvarteta. Berg je, naravno, imao osobni razlog zbog kojeg nije odao postojanje Baudelaireovog teksta, ali je kroz to ostao vjeran i čitavoj tradiciji kamerne muzike: minimizirao je ekstrovertni, teatralni element kompozicije do te mjere da se solistička dionica soprana doslovno utopila u tkivo ansambla odričući se vlastitog identiteta. U svom opisu otkrića simboličnog sadržaja »Lirske svite« George Perle je pridao izvjesnu važnost pojmu gubitka identiteta, ali ga je, slijedeći Bergovo svjedočenje, vidio samo

---

[8] Adorno T. W.,*op. cit.*, 110.

[9] Perle G., *The Secret Programme of the Lyric Suite,* The Musical Times CXVIII/1977, 629, 709, 809.

na ličnom, psihološkom planu protagonista ove svojevrsne drame.[10] U kontekstu tradicije kamerne muzike u kojoj je svaka vanjska gesta namjerno izbjegnuta ovo nestajanje jedne solističke dionice pokazuje kompozitorovu želju da se iz oblasti stvarne muzike povuče u oblast moguće muzike. Baudelaireova poezija i muzika njome inspirisana je prisutna samo kao skrivena unutrašnja suština: svaki od članova kvarteta je u toku izvođenja proživljava a da toga ni sam nije svjestan.

Bartókovi kvarteti nam nude drugi primjer kompozitorovog povlačenja u oblast kamerne muzike kao svjesnog čina odricanja. O Bartókovoj muzici se obično govori kao o posebnoj manifestaciji nacionalizma u dvadesetom stoljeću i upravo zbog njegovog odstupanja od centralnoevropske tradicije Adorno, koji je izgleda imao za Bartóka slijepu tačku, je odbio da ga uključi među one koji su uobličili glavne konture evropske muzike u ovom stoljeću. Ali polazeći upravo od jedne misli Adornove moguće je objasniti uzroke i prirodu Bartókovog odricanja. Govoreći o Chopinovoj Fantaziji f-moll Adorno kaže: »Chopinovo djelo, koje datira iz njegovog kasnog perioda, možda je posljednje u kojem nacionalizam napada one koji tlače a da i sam ne slavi tlačenja. Sva kasnija nacionalistička muzika je zatrovana i društveno i estetski.«[11] Dobro je poznato da je Bartók prezirao tlačenje i njegov patriotizam je bio istinit ali je umio da pravi razliku između kreativnog patrotizma i onog koji pretjerava i nameće se.[12] Upravo zato mogao je da upotrebljava narodne elemente u muzici kao kompozicijski a ne kao ideološki materijal. Primjetno je u Bartókovom opusu nakon rane simfonijske poeme *Kossuth* (1903) odsustvo bilo kakvog naslova sa nacionalističkim prizvukom. (Kod Kodalyja, čija je stvaralačka ličnost manje snažna, takvi naslovi nisu rijetki: *Háry János, Budavári Te Deum, Psalmus hungaricus.)* Sukob različitih nacionalnih ideologija je bio jedan od činilaca koji su doveli do društvenih previranja u Centralnoj Evropi u vrijeme i neposredno nakon Prvog svjetskog rata i kao rezultat toga i sam Bartók je ostao geografski bez korijena dok mu je bučni nacionalizam što maše parolama ostao stran. Adornova okrutna ali u mnogome istinita osuda nacionalizma mogla bi biti revidirana tako da glasi da su poslije Chopina Bartókovi kvarteti prva djela u kojima nacionalizam prestaje biti ideološka tema. Umjesto da upotrebljava geste i parole, Bartók je pristupio kvazi-folklornom materijalu na analitički i stvaralački način, otkrivajući unutrašnje odnose i strukturne mogućnosti malih melodijskih ćelija. Muzika se utapa u sebe samu i napušta svaki pokazni, ilustrativni aspekt iako ostaje labavo vezana za folklorni stil. Tražiti i nalaziti u Bartókovim kvartetima prije svega znake nacionalnog stila znači pogrešno razumjeti njihovu suštinu i njihov muzički značaj. Njihov umjetnički i društveni značaj je upravo u njihovom odbijanju da

---

[10] Perle G., *op. cit.*, 713.
[11] Adorno T. W., *op. cit.*, 174.
[12] Bartók B., *Folk Song Research and Nationalism* u zbirci *Bela Bartók — Essays*, ur. Benjamin Suchoff, London 1976, 25.

za sebe prihvate određenu društvenu ulogu u kontekstu tradicije kojoj pripada njihov autor.

Bartókov posljednji kvartet (br. 6 iz 1939) nastao u samo predvečerje Drugog svjetskog rata zaključuje klasičnu fazu evropske kamerne muzike ovog stoljeća i na zanimljiv način ukazuje na jednu razvojnu struju koja će ojačati tek nakon rata. Klasični period završen je grozdom remek-djela: Bartókovi kvarteti od Trećeg (1927) nadalje pripadaju vremenu u kojem su nastala djela Hindemitha, Schönberga, Berga, Weberna i izvrsna djela čitave skupine manje poznatih autora. Webernova Simfonija op. 21 i Koncert op. 24 mogu poslužiti kao primjeri triumfa kamerne muzike nad simfonijskom muzikom. Upotreba delikatnih dinamičkih nivoa, tijesno preplitanje instrumentalnih linija, općenita introvertnost Webernove muzike, sve ove odlike potiču iz stila pisanja karakterističnog za kamernu muziku. Čini se kao da je u plamenu nenadmašnog majstorstva u Webernovim rukama kamerna muzika istrošila svu svoju energiju. Ono što slijedi u drugih četrdeset godina stoljeća izgleda samo kao niz blijedih odraza predratnog perioda.

Niko ne može poreći da su Messiaenov *Quatuor pour la fin du temps* ili kvarteti Brittena i Šostakoviča istaknuta djela a pobornici umjetnosti ovih kompozitora čak će ih nazvati remek-djelima. Remek-djela oni bi mogli biti jedino da nije predratni period pokazao bogatstvo muzičke misli koncentrisane u djelima iz dvadesetih i tridesetih godina. Već u Bartókovom Šestom kvartetu sa sjetnim solističkim frazama koje se nekoliko puta nanovo javljaju, naslućuje se retorički, pripovjedački sadržaj kojeg se kamerna muzika prve polovice stoljeća uglavnom klonila. Ovaj pripovjedački elemenat je pojačan u Brittenovim kvartetima i stalno prisutan u Šostakovičevim. Zbog ponešto konzervativnog stila ovih kompozitora njihova muzika je brže primana od šire publike ali ne znači da im je taj prijem osigurao i trajnu vrijednost i ne bi bilo iznenađujuće da sada, kada njihovi autori nisu više među živima, kvarteti postanu samo poštovana djela u njihovim nacionalnim kulturama. Ali, ako arbitri sovjetskog muzičkog života povjeruju u autentičnost Šostakovičevih memoara, nedavno objavljenih na Zapadu, možda će im i ta počast biti uskraćena.[13]

Pored muzike u tradicionalnom stilu, nastalo je u ovom periodu mnoštvo kompozicija za najrazličitije instrumentalne kombinacije koje odišu duhom »modernosti«, pa ipak posebni kamerno-muzički stil kao da je prestao da postoji. Mogli bismo doći u iskušenje da primijenimo teoriju o buržoaskom porijeklu kamerne muzike jer time rješenje postaje čisto i jasno, ali mi se čini da je slika nešto složenija.

Ako su kriteriji introvertnosti, odsustva retoričkih akcenata i izvanmuzičkog sadržaja i kompleksnost kompozicijskih sredstava važni uvjeti za kamernu muziku onda je, iz različitih razloga, tek ovaj posljednji prisutan u glavnoj struji evropske muzike u zadnjih tridesetak godina.

---

[13] *Testimony — the Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and edited by Solomon Volkov,* London 1979, 118.

Kada se nakon rata i nakon uklanjanja zabrane koju su na avangardnu umjetnost stavili nacisti mlađa generacija našla suočena sa iznenadnim otkrićem Druge bečke škole, studij tehnike postao je glavna zadaća. Proces studija podigao je čisto tehnični aspekt kompozicionog postupka na pedestal na kojem je ukinuta suptilna dijalektička veza između tehnike i izražajnog cilja. Zaboravljeno je bilo da pored čiste tehnike postoje i razne vrste upotrebe te tehnike. Schönberg je možda bio posljednji kompozitor koji je bio u stanju da prilagodi kompozicijsku tehniku i proces žanru i da razlikuje dvanaesttonski stil pogodan za simfonijsko djelo od stila pogodnog za gudački kvartet. Zaokupljenost tehnikom u godinama nakon Drugog svjetskog rata bila je tako jaka da je rezonovanje ove vrste bilo potpuno zanemareno. U klimi stalnog revidiranja estetske orijentacije i preispitivanja pripadnosti školama i strujama, kamerna muzika je često trpila jer je postajala oružje u borbi ili procesu reorijentacije. Tokom dvadesetih godina uspomene na Wagnerov muzičko-dramatski postupak i programska pretjerivanja Richarda Straussa koja su često graničila sa banalnošću bile su još svježe i kamerna muzika je logično mogla biti shvaćena kao alternativno rješenje i područje na kojem će čisto muzički postupci jače moći doći do izražaja. Ranih pedesetih godina već je sam tok vremena uklonio ovo wagnerijansko-straussovsko strašilo te su kompozitori, vođeni iskrenom radoznalošću, naslanjajući se uz to na ostvarenja Stravinskog, Schönberga i Brittena na području kamernog teatra, proširili područje teatarskog eksperimenta zakoračujući na područje do tada rezervisano za kamernu muziku. Time su joj ne toliko uskratili intimnost nego je lišili osjećaja nezavisnosti od vanjskog svijeta, često stvarajući situacije pune nedosljednosti i unutrašnjeg sukoba. Beriovi *Circles* (1960) su poučan primjer i mogu dobro pokazati kontradikcije i dileme u kojima se kompozitor može naći. Djelo nije izričito kamerno ali su u njemu jaki odjeci i transformacije kamernog stila. Tekst E. E. Cummingsa posjeduje onu karakterističnu hermetičnost koja se može naći u kamernim djelima a Beriov fonetski postupak s njim uklanja opasnost tradicionalnog ekspresivnog tretmana ali jednovremeno pojačava osjećaj neprestano ponovljenih gesta jer svaki siktaj, uzvik ili izričito artikulirani konsonant pjevačice poprimaju ekspresivnu funkciju. Kao da se radi o kakvoj okrutnoj parodiji Schönbergove ili Bergove integracije solo glasa sa instrumentalnim ansamblom, solistica u *Circles* stvara vezu između sebe i instrumentalista imitirajući ili uslovljavajući instrumentalne boje, ali u isto vrijeme ukida ovu vezu krećući se između instrumentalista i ponašajući se kao *prima donna* u kakvom dramatskom monologu. Na kraju, kamerno muzički stil je nagoviješten pretežno suzdržanim dinamičkim nivoom kojem opet proturiječi upotreba udaraljki koje u evropskoj muzičkoj kulturi tradicionalno ne povezujemo sa suzdržanom ili introspektivnom muzikom.

Parodističke i razorne tendencije prisutne su i u Stockhausenovom *Stimmung* (1968) u kojem se opet pojavljuju i neke osobine kamerne

muzike. Pjevači, koji sjede u krugu, podsjećaju na grupe pjevača madrigala iz šesnaestog stoljeća okupljenih oko jednog primjerka nota štampanih na takav način da se njime može služiti nekoliko osoba u isto vrijeme. Dinamički nivo je prigušen, koncentracija pjevača intenzivna u skladu sa tradicijom kamerne muzike. Muzički materijal, međutim, hotimično je napravljen jednostavnim: nekoliko tonskih visina što tvore akord beskrajno se ponavljaju a povezane su uz monotono pjevanje koje podsjeća na recitiranje indijskih »mantra«. Muzika je namjerno spuštena na ovaj primitivni nivo jer sama po sebi i nema vrijednosti — upotrijebljena je samo kao sredstvo da bi se proizvelo određeno stanje duha te tako u čitavom procesu igra podređenu ulogu. Šansa da ontološki po sebi egzistira, koja je muzici bila pružena u ranijem kamernom stilu, ovdje je potpuno ukinuta: scenario i vanjska, fizička pojava izvođača u činu izvedbe su jedine veze s prošlošću, ostatak je, muzički govoreći, prazan prostor. Braneći Stockhausena neko bi mogao reći da namjerno pojednostavljeni improvizacijski stil, bez obzira na sve pseudo-mistične asocijacije koje bi autor htio dočarati, predstavlja reakciju na pretjerano komplicirano tkivo totalne serijalizacije iz pedesetih i šezdesetih godina, ali taj je argumenat teško održati jer je mistični elemenat suviše čvrsto vezan uz djelo. Ne radi se o sukobu kompleksnosti i jednostavnosti, u pitanju je kompozitorovo odbijanje da prizna muzici pravo da nezavisno egzistira umjesto što je shvaćena samo kao prelazna faza na putu prema nečemu što leži izvan nje same.

Aleatorički stil iz posljednjih dvaju decenija također je ostavio svoj pečat na modernoj kamernoj muzici ali je oslobađanje od ograničenja naturenih totalnom serijalizacijom i ovdje donijelo svoje probleme. U čisto kompozicijskom smislu aleatorički stil nije donio ništa novo osim serije efekata, reducirajući kompleksnost međusobnih odnosa strukturnih slojeva na jedan, prednji i pojavni. U prvi mah moglo se u vrijeme pojačane popularnosti novog stila učiniti kao da aleatorika odlično odgovara upravo kamernoj muzici: nisu li upravo kamerni muzičari eksperti koji će kompozitorove instrukcije sprovesti u djelo sa većom kompetentnošću nego rutinom pritješnjeni orkestralni muzičari? Nije li intimni stil kamernog muziciranja pogodniji od bilo kojeg drugog da preuzme na sebe novi, kreativni način interpretacije? U zanosu oduševljenja ovakve misli mogle bi imati svoj smisao, ali pribrano razmišljanje otkriva i drugu stranu aleatoričke medalje. Ako su kamerni muzičari zaista eksperti, u što ne treba sumnjati, okrutno je i nepravedno sputavati ih serijom instrukcija sa strane, pogotovo jer one pod prividom kompleksnosti često skrivaju niz vrlo jednostavnih pa i naivnih rješenja. Kako iznad njihovog kreativnog nastojanja ipak suvereno stoji na programu i u partituri ime kompozitora imamo ovdje odličan primjer otuđenosti pod vidom slobode. Jazz muzičari su se davno oslobodili ove ovisnosti iako su ostali robovi klišea, a grupe poput Globokarove *Free Music Group* nastoje ovu nelogičnost ispraviti na području tzv. ozbiljne muzike. No kreativni rezultati takve vrste muziciranja

otvaraju opet novi krug problema čije razmatranje tvori posebnu novu temu.

U poplavi prosječnosti ili ishitrenih rješenja sasvim je prirodno da jako zabljesnu djela u kojima je moderna orijentacija pokazana putem strukture i značajnih detalja, umjesto površinskih teatarskih gesta. Uvodnih deset sekundi apsolutne tišine i pauze s koronama na kraju svakog stavka, te završnih deset sekundi označenih sa *silenzio assoluto* u Ligetijevom Drugom kvartetu (1968) nisu cageovski dadistički trik. Tišina ovdje ima ulogu okvira u odnosu na sliku, odjeljuje umjetničku realnost kvarteta od svakog drugog zvučanja koje ga okružuje. A zvuk kvarteta, koliko god originalan i neponovljiv, izvire iz same prirode materijala, iz gudačkih instrumenata i iz kombinacija u kojima se četiri člana kvarteta neminovno i logično moraju naći. Kvartet kao da podcrtava važnost zajedničkog muziciranja i autorove oznake u partituri su najrječitija ilustracija njegove zaokupljenosti idealom skupnog muziciranja: *Sehr präzis: 32-tel-Bewegung simultan in allen 4 Instrumenten.* (»Vrlo precizno: pokret tridesetdruginki simultan kod sva četiri instrumenta«) ili *Sehr gleichmässig und präzise, glatt: als wären die vier Instrumente ein einziges Instrument.* (»Vrlo ujednačeno i precizno, glatko: kao da su četiri instrumenta jedan jedini instrument.«)[14] Kvartet se tako po nekim značajnim karakteristikama čvrsto uklapa u stilske okvire kamerne muzike i kao i sva druga značajna djela nove i avangardne muzike pokazuje da kompozitor koji ima nešto značajno muzički novo da kaže ne mora po svaku cijenu dokazivati svoju modernost vanmuzičkim primjesama. Naime, uplitanje teatarskih, izvanmuzičkih primjesa postalo je gotovo jedini način za dokazivanje modernosti, pa se tako u posljednjih tridesetak godina razvio model recepcije nove muzike po kojem jedino djela sa izrazito dramatskom primjesom postaju identificirana s pojmom »novoga«, dok ona što ostaju dosljedna kamernoj tendenciji čisto muzikalnog životare u predvorju slave, a slava im nesumnjivo pripada: ne samo Drugom kvartetu Ligetijevom nego i djelima Elliotta Cartera i Miltona Babbitta. U opusu prvog od dvojice Amerikanaca primjećuje se fino prožimanje kamernog stila elementima solističke i koncertantne orijentacije, bez padanja u klopku teatralnosti, dok kod Miltona Babbitta, možda jedinog od izričito kamernih kompozitora našeg vremena, čak i dramatski koncipirano djelo poput *Philomel* (1964) za glas i elektronske transformacije glasa, ostaje u biti unutar granica kamernog. Da je *Philomel* manje izvođena i manje poznata od tolikih djela Beriovih i Stockhausenovih je samo ponovni

---

[14] Ligeti G., *Streichquartet No. 2,* partitura Edition Schott 6639, str. 18 i 27. Kao potpuna suprotnost Ligetiju stoji Gudački kvartet W. Lutoslawskog iz 1964., u kojem autor insistira na potpunoj nezavisnosti sudionika: »Pretpostavlja se da ni jedan izvođač ne zna šta drugi rade, ili barem, on treba da izvodi svoju dionicu kao da ne čuje ništa osim onoga što sam svira... Svaki instrument svira nezavisno od ostalih.« Neodoljivo se kod čitanja ovakve upute nameće misao da je kvartet zapravo muzička slika društvene otuđenosti i usamljenosti.

slučaj karakteristične umjetničke nepravde kakve istorija muzike već odavno poznaje. »Kompleksnost« je grijeh koji pripisuju i Carteru i Babbittu gotovo kao da kamerna muzika prije njih nije bila kompleksna. Kompleksnost ne smije postati apsolutni kriterij niti se smije identificirati sa čisto tehničkim aspektom kompozicionog procesa. Muzički sadržaj prodrijeće do primaoca unatoč kompleksnosti ali ga neće biti ako se kompozicija sva iscrpi bilo u dramatskim gestama, bilo u slijeđenju čisto tehničkog momenta.

Ranije sam ustvrdio da je tendencija prema kompozicionoj kompleksnosti stalna osobina evropske muzičke tradicije — ona je direktni rezultat polifone prirode materijala s kojim kompozitori rade, a kamerna muzika kao žanr je bila najpogodnija da pokaže ovu tendenciju. Iz ovoga je rezultirala dvostruka društvena uloga kamerne muzike. Na jednoj strani, kamerna muzika namijenjena da akustički ispuni ograničen prostor (manju dvoranu čak i u vrijeme gigantskih koncertnih arena) dopire do publike poklonika i eksperata i izlaže se optužbi da je ekskluzivna. Na drugoj strani, potencijalna publika sačinjena od eksperata oslobađa kompozitora mnogih ograničenja koje mu nameću izvanmuzičke konvencije prisutnije u drugim žanrima. Upravo na području kamerne muzike on postiže svoju slobodu i kao kreator i kao ljudsko biće, dok ga ta sloboda, naravno, ne oslobađa vlastite odgovornosti kao stvaraoca. Nije nimalo čudno što su od Mozarta naovamo kompozicioni problemi bili često rješavani na području kamerne muzike a posljedice toga mogle su se osjetiti i izvan tog područja. Zato je i paradoksalno i tužno da u posljednjih dvadesetak godina upravo oni kompozitori koji su se kritički osvrtali na svoju ulogu u društvu izgleda nisu bili u stanju da opaze važnu razliku između kamerne muzike i nekih drugih žanrova. Koliko god hvale vrijedna bila njihova odlučnost da podvrgnu reviziji neke tradicionalne ideje u vezi sa stvaralačkom slobodom kompozitora i izvođača i njihov odnos prema publici, njihova želja da kamernu muziku načine »komunikativnijom« i pretvore je u nosioca određenih ideja, potkopala je istu onu slobodu koju su kao ljudska bića nastojali da brane. Stockhausenov *Stimmung* je isto toliko porobljavanje muzike jednom izvanmuzičkom idejom, koliko je jedan aleatorički kvartet akt diktatorske proizvoljnosti. Navedeni primjeri su možda ekstremni slučajevi, ali rječito ilustriraju pritiske kojima je kamerna muzika izložena. Možda će na neki jednostavni dijalektički način upravo ova opasnost od porobljavanja postati izvor snage, omogućujući žanru da preživi. Već i samo postojanje djela Babbittovih i Ligetijevih je dovoljno da ne budemo ostavljeni bez nade.

SUMMARY

In the sociology of music, chamber music as a genre is usually seen as a manifestation of the bourgeois musical culture and activity. This paper tries to argue that the specific character of chamber music, its intimate nature

and a certain indulgence in compositional complexity are the qualities which could be recognised outside the limits of the »bourgeois« nineteenth century. Chamber music with its insistence on the specifically musical elements of music avoids dramatic gestures and pictorialism which are to be seen to a greater extent in other genres. It provides the composer with an area in which he can renounce the outward, narrative style of music and devote himself to an exploration of the essence of his art. Tendencies towards compositional complexity, attitudes of the renunciation of the outward and dramatic gestures are traced through the first forty years of the twentieth century as an illustration of a continuing strong chamber music tradition. In the period after 1945 the increased influence of chamber theatre and an intense pursuit of the study of technique for technique's sake diminished the sense of self-sufficiency which characterised earlier chamber music and removed some of the valuable distinctions between the chamber and symphonic styles. Led by a desire to re-examine their social role, some composers tried to avoid the alleged exclusive and hermetic nature of chamber music by resorting to parody or the use of superficial dramatic gestures. With this they endangered the existence of a genre that traditionally provided composers with a chance to exercise their freedom as creators and human beings.

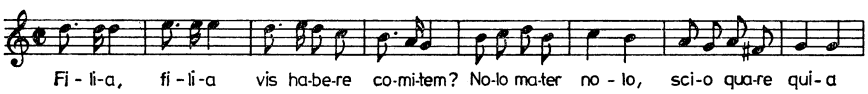
UDK 78.085.1"16"

ZWEI BERGAMASCAS VOM ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS

Jaroslav Bužga (Praha)

Der Name des seit dem 16. Jahrhundert bekannten Tanzes wird mit der norditalienischen Stadt Bergamo und auch mit »Bargue masque« verknüpft. Die in ganz Europa verbreitete tänzerische Melodie machte sich auch in verschiedenen Gattungen der Kunstmusik, sogar in »Goldberg-Variationen« von Johann Sebastian Bach geltend.[1]

Als ein satirisches Lied und als cantus firmus einer Messe erschienen Bergamascas Ende des 17. Jahrhunderts auch in den Böhmischen Ländern. Der am berühmten Prämonstratenser Stift am Strahov in Prag wirkende Pater Jiří Evermodus Košetický schrieb um 1690 eine Bergamasca in seinen umfangreichen sechs grosse Bände umfassenden handschriftlichen Sammelband benannt »Quotlibeti . . .« nieder.[2]



Ob Košetický den Text selbst verfasste ist unsicher. In seiner Handschrift befinden sich verschiedene tschechische, lateinische, deutsche kirchliche und weltliche, manche auch sozialkritische Liedertexte, mit eigenen Melodien, Sprüchen und Theaterstücken. Von der kirchlichen Zensur meisten untersagt und beschlaggenommen, zirkulierten

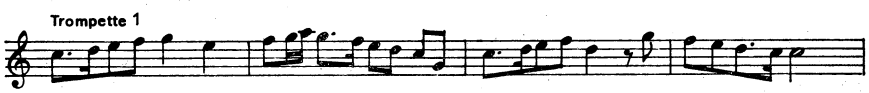
[1] Vergl. *Bergamasca,* MGG, 1, Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, Mainz 1967, Muzička enciklopedija 1, Zagreb 1971.

[2] J. E. Košetický *Quotlibeti . . .,* Prag Strahovská knihovna (Strahover Bibliothek) Band 4, Sign. D G II, 7. Der Text hat insgesammt zehn Strophen. Die Mutter fragt die Tochter weiter, ob sie einen Adeligen *(nobilem),* Arzt *(medicum),* Musiker *(musicum),* Soldaten *(militem),* Pfarrer *(Parochum),* Mönch *(monachium),* Schuster *(sutorem),* Bauer *(rusticum)* haben möchte. Die Tochter lehnt alle ab und bejaht nur einen Studenten *(studentem),* oder Wein *(vinum).* Für den freundlichen Hinweis, dass es eine Bergamasca-Melodie ist, ist der Verfasser mit Dank dem verewigten Bencze Szabolcsi verpflichtet.

sie heimlich unter der städtischen und ländlichen Bevölkerung. Ähnliche literarische Kompositionen und verschiedene Tanzmelodien erhielten sich auch in der Handschrift des Paters Christian Hirschmentzels aus dem Jahre 1692 in dem von Prag weit entfernten Zisterzienser Stift am Velehrad in Mähren.[3] Die damalige Pflege der weltlichen Literatur, Musik und des Theaters bezeugen auch einige Berichte. Im Jahre 1651 luden Prager Minoriten den theaterliebenden Erzbischof Kardinal Harrach in ihr Kloster ein. Heimlich wollten sie ihm selbst eine »welsche Komödie« (also comedia dell arte) vorführen. Vor allem durften es nicht die Jesuiten erfahren.[4]

Die Bergamasca in Košetickýs Sammelband gehört zu den wenigen erhaltenen Denkmälern in mündlichen Überlieferungen aufblühender musikalischer und literarischer Gattungen. Ihre Melodie ist im 5.—8. Takt fast gleich mit dem 3.—4. Takt der Melodie der Bergamasca aus »Vilotte del Fiore« (1569).[5] Wenn der punktierte Rhythmus und das schnelle Tempo (allabreve Takt) weggelassen werden, ist sie mit der ersten Hälfte der Bergamasca im quartären Takt aus »Vietoris Codex« (Slowakei um 1680)[6] beinahe identisch und kann als ihre Variante aufgefasst werden.

Eine andere Bergamasca verwendete in der »Missa sopra la bergamasca« der slowenische Komponist Janez Krstnik (Joannes Baptista) Dolar, dem der verehrte Jubilar mehrere Abhandlungen widmete.[7] Der charakteristische tänzerische punktierte Rhythmus macht sich auch in dieser um zwei Takte kürzeren Melodie geltend.[8] Volkommen wird der cantus firmus nur in den Trompeten-Stimmen im Kyrie, in den Gesangstimmen desselben Messe-Teiles schon verkürzt exponiert. Verhältnismässig wenig und grundsätzlich umgewandelt kommt er in Gloria, Credo (auf die Worte »resurrectionem expecto«), Benedictus (»in nomine«) und Agnus (»dona nobis pacem«) vor.



---

[3] Vergl. J. Bužga, *Die Volksmusik im Zeitalter des Barocks in Böhmischen Ländern,* Kongressbericht Berkeley 1977, Kassel — Basel 1981.

[4] F. Menčík, *Příspěvky k dějinám českého divadla* (Beiträge zur Geschichte des tschechischen Theaters), Prag 1895.

[5] Vergl. *Bergamasca,* Riemann Musiklexikon.

[6] Vergl. B. Szabolcsi, *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte,* Zeitschrift für Musikwissenschaft VIII, 1925-26, L. Burlas, J. Fišer, A. Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* (Musik in der Slowakei im 17. Jahrhundert), Bratislava 1954.

[7] D. Cvetko, *Joannes Baptista Dolar,* (tschechisch), Hudební věda 1966, ders., *Dolar,* MGG 15 (Supplement).

[8] Joannes Baptista Tolar (Dolar), *Missa sopra la bergamasca* von der Musiksammlung in Kroměříž spartierte E. Trolda, Prag, Národní muzeum, hudební oddělení (Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag), Sign. XXVIII E 154, vergl. A. Buchner, *Hudební sbírka E. Troldy,* Prag 1954.

Die Messe wurde in der berühmten fürstbischöflichen Kapelle in Kroměříž (Kremsier) in Mähren, die Heinrich Biber (bis 1670) und nach ihm Pavel Josef Vejvanovský (bis 1693) leiteten, aufgeführt.[9] Über direkte Beziehungen Dolars zur Kapelle ist nichts näheres bekannt. Mehrere in Kroměříž erhaltene Abschriften seiner Kompositionen sind mit dem Namen Tolar (die tschechische Bezeichnung für Thaler) versehen. Irrtümlich wurde er so für einen unbekannten tschechischen Komponisten gehalten. Verschiedene seine Kompositionen sind auch in den Musikinventarien von dem Piaristen-Kollegium in Slaný und von dem Zisterzienser Stift in Ossek (Osseg) in Böhmen notiert.[10] Ähnlich wie andere in Kroměříž aufbewahrte Kompositionen wurde die Messe vermutlich in Wien erworben, wo Dolar als Kirchenmusiker wirkte und die damals beliebte Bergamasca kennen lernen konnte.[11] Die auch von anderen Komponisten benützte Parodie-Technik musste Dolar, der noch eine »Missa Vilana« schrieb, besonders vertraut sein.[12] In Kroměříž erhielten sich auch weitere verschiedene Parodie-Messen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.[13] Der Salzburger Domkapellmeister Andreas Hofer schrieb die »Missa, Quod vobis videtur,« ein anonymer Komponist die nur in Bruchstücken erhaltene »Missa super, Non habemus vinum.« Der tschechische Komponist Adam Michna z Otradovic benüzte als cantus firmus das Weinachtslied »Již slunce z hvězdy vyšlo« (Die Sonne ist aus dem Stern bereits aufgegangen).[14] Der sonst unbekannte Priester Reverendissimus Dominus Maximilianus Kodras verwendete in »Missa di polaka« eine Polonaise.[15] Dieser damals beliebte Tanz kommt auch im erwähnten »Codex Vietoris« vor und wird auch als »Chorea Polonica« in den Synopsen der Schuldramen genannt.[16]

Frei ansetzende, mit klangvollen continuo begleitete vokale und instrumentale Stimmen in Dolars Messe folgen nicht mehr strengen in alter Polyphonie geltenden Regeln. Die verwandelte Kompositionstech-

---

[9] Über die Kapelle in Kroměříž (Kremsier) vergl.: A. Breitenbacher, *Hudební sbírka kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříži* (Die Musiksammlung der Kollegiatkirche in Kremsier), Olomouc 1928, E. H. Meyer, *Die Bedeutung der Instrumentalmusik am fürstbischöflichen Hofe zu Olomouc* (Olmütz) in Kroměříž (Kremsier), MGG 7, J. Sehnal, *Die Musikpflege des Olmützer Bischof Karl Lichtenstein-Castelcorn* in Kremsier, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1967.

[10] Jan Křtitel Tolar, *Balleti e sonate* (J. Pohanka), Musica antiqua Bohemica, Band 40, Prag 1959.

[11] Vergl. *Dolar,* MGG 15, *Bergamasca* MGG 1.

[12] A. Breitenbacher, *Hudbení sbírka.*

[13] Ebenda.

[14] Vergl. J. Bužga, *Der tschechische Barockkomponist Adam Michna z Otradovic (um 1600—1676),* Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig 1961.

[15] A. Breitenbacher, ebenda.

[16] Vergl. *Polonaise,* MGG 10, Riemann Musiklexikon, L. Burlas usw. *Hudba na Slovensku.* Verschiedene Polonaisen bringen *Źródla do historii muzyki polskij* (Quellen zur Geschichte der polnischen Musik; Redaktion Z. Szweykowski), Warschau, Band I, II, VI, IX, XIII, XVII, XIX, XXI.

nik unterscheidet sich auch von dem im Zeitalter des Hochbarocks üblichen Parodie-Verfahren. In Werken von J. S. Bach wurden ganze Kompositionen mit ursprünglich weltlichen Texten mit neuen liturgischen Texten versehen und zu kirchlichen Zwecken umgewandelt.[17]

Die tänzerischen Melodien in der Messe von Dolar und von anderen Komponisten werfen die Frage auf, ob sie die Zeitgenossen als weltliche empfanden, besonders im Gegensatz zum Choral mit dem sie bei den Gottesdiensten unmittelbar konfrontiert wurden.

Weltliche Melodien verwendeten schon im 16. Jahrhundert die Böhmischen Brüder in ihren Kantionalien. Ob dabei tatsächlich ein schroffer Gegensatz zwischen dem Profanen und Religiösen allgemein aufgefasst wurde, ist kaum denkbar. Bei den strengen Sitten und der Frömigkeit der Brüder lässt sich eher voraussetzen, dass sie den Melodien keine besondere Aufmerksamkeit schenkten. Ihre ursprüngliche Verwendung berücksichtigten sie kaum. Für ihren Erzfeind den gelehrten Jesuiten Václav Šturm war es aber ein willkommener Anlass zur heftigen Kritik ihres Kantionales und zu Vorwürfen, dass er einige dort benüzte Melodien als Jüngling in »Schänkhäusern hörte.«[18] Im 17. Jahrhundert wurden Kirchenlieder geläufig in Deutschland[19] und in Böhmischen Ländern auf tänzerische Melodien gesungen,[20] ohne dass es Anstoss erweckte, oder Ablehnung hervorrief.

Nach dem jesuitischen »Ad Maiorem Dei Gloriam« — Dolar selbst war Jesuit — waren alle greifbaren die menschlichen Sinne anreizenden Mittel den religiösen Zwecken zugewandt. Die musikalischen Veranstaltungen bei Gottesdiensten im Zeitalter der Gegenreformation lockten besonders äussere Pracht liebende adelige Gönner an. Ähnlich wie das Ordenstheater führten sie auch zu verschiedenen Kompetenz-Streitigkeiten zwischen den kirchlichen Institutionen. Die oft zu einer Aufführung bestimmten Kompositionen wurden nur undiferenziert als Klangbegleitung der liturgischen Zeremonien, als »Umgangsmusik« in Besselers Sinne wahrgenommen.[21] Das neuzeitliche historische Interesse schäzt sie ähnlich wie andere damalige Gebrauchsgegenstände als Kunstwerke.

Die Darstellung der zwei Bergamascas zeigt die Schichtung der musikalischen Gattungen am Ende des 17. Jahrhunderts in den Böhmischen Ländern und die Verbreitung bekannter tänzerischer Melo-

---

[17] Vergl. *Parodie und Kontrafaktur,* MGG 10, *Parodie,* Riemann Musiklexikon.

[18] Vergl. J. Bužga, *Zur musikalischen Problematik der alttschechischen Kantionalien,* Die Musikforschung XII, 1959.

[19] E. H. Meyer, *Instrumentale Tanzkompositionen und Volksmusik in Deutschland um 1660* (E. H. Meyer, *Musik der Renaissance-Aufklärung-Klassik,* Leipzig 1979).

[20] Vergl. J. Bužga, *Der tschechische Barockkomponist.*

[21] Vergl. H. Besseler, *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert,* (H. Besseler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musekgeschichte,* Leipzig 1978).

dien. Zugleich trägt sie zur Erleuterung der Problematik der Parodie-Kompositionstechnik und der weltlichen Elemente in der Kirchenmusik bei.

POVZETEK

Dve različni melodiji bergamasce s konca 17. stoletja kažeta, da so bile melodije tega plesa znane tudi v čeških deželah. Melodija iz Košetickega zbornika (Praga okrog 1690, primer 1) s parodističnim latinskim tekstom je ritmično spremenjena varianta dela melodije bergamasce iz Vietoris Codexa (Slovaška okrog 1680). Podobno ritmizirano melodijo je uporabil slovenski skladatelj Dolar kot cantus firmus v skladbi Missa sopra la bergamasca (primer 2), ki so jo izvedli v znameniti knezoškofijski kapeli v Kroměřížu. Dolarjeva maša dokumentira tedanjo specifično tehniko parodiranja, ki se razlikuje od podobne kompozicijske tehnike obdobja vokalne polifonije kakor tudi poznega baroka (J. S. Bacha). Parodična maša tudi sproži vprašanje o posvetnih elementih, ki so bili v cerkveni glasbi protireformacije običajni. Očitno so gledali na cerkvene kompozicije kot na spremljavo ceremonij, kot na nekakšno »Umgangsmusik« v Besselerjevem smislu in jih niso imeli za umetnine v današnjem pomenu besede.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 78"19":82(3)

TWO WORKS OF THE NEUE MUSIK COMPOSED ON THE LANGUAGES OF ANCIENT CULTURES

Jarmila Doubravová (Praha)

The wide-spread world interest in the results of archaeological research, typical for the second half of the present century, has become apparent not only in a number of captivating publications translated into various languages,[1] but also in the interest of the artists and theoreticians of art. In the work of the artists it was demonstrated by the quotations of the achievements of the ancient and extra-European cultures, or by the analytical taking over of some of their principles (for example, scales); in the theoretical works on art, it was instrumental, besides other influences, in abolishing their untenable narrow European centrism. This interest also probably played an important part in the development of one of the youngest branches of musicology, viz. the iconography.

The interest in the ancient and extra-European cultures has appeared with particular intensity in the Neue Musik. It was close to its international character and range, but above all to its artistic goals. The creation of an international musical language naturally aimed at the exploitation of the entire known cultural development of mankind. The facility of communication given by the progress of the communication media (including the large gramophone industry) and the relative accessibility of information not only supported an exchange of artistic experiences, but also created a period climate for the perception and reception of the new type of music.[2]

The ideal of the Metamusik, formulated as the program of the new art in the early seventies,[3] eventually gave a designation to various

[1] C. W. Ceram: Oživená minulost (A Picture History of Archaeology), Praha 1971; S. N. Kramer: Mytologie starověku (Mythology of the Ancient World), Praha 1977; Umění světa. Starověké kultury Předního Východu (Landmarks of the World's Art. The Ancient World), Artia 1971; B. Brent: Zlatý věk lidstva (Von Schanidar bis Akkad), Praha 1973, etc.

[2] Musik der sechziger Jahre. Darmstadt 1972.

[3] Metamusik Festival in NG Berlin, Melos 1974, 12, 755-8.

endeavours and types and kinds of creative work. The idea of connecting the art of all periods and cultures, which appeared in various forms in the synthetic attempts of the past centuries (classicism of the 18th century, romanticism, particularly the Gesamtkunstwerk of the 19th century, surrealism of the first half of the 20th century, etc.) thus acquired a new image and name. The variety of styles of the Neue Musik yielded wide possibilities for applying manifestations orientated more analytically or more synthetically.[4]

These trends have appeared outstandingly in the compositions on the languages of the ancient cultures, *»Lamentations over the ruin of the city of Ur«* by Luboš Fišer, and *»Caccia barbara« by* Jakob Jež. With both the authors the origin of the composition was conditioned by the general orientation of their work.

Luboš Fišer (born in 1935) completed *Fifteen sheets* for orchestra *according to Dürer's Apocalypse* in 1964. They became the first part of a triptych, whose second part are the *Caprichos* for two choruses according to Goya (1966) and the third part, the *Requiem* (1968). The synthesis of the up to date musical principles (six-tone mode, aleatorics in metre and rhythm, emphasis on the colour qualities of the sound, importance of visual stimuli), together with thematic work and traditional musical form, ensured a high degree of originality, appreciated by international awards, to this and other works of the author, as well as a powerful response of the public.[5]

The progress of Jakob Jež (born in 1928) also developed in a synthesis of the up to date stimuli (linearity, exploitation of melodic-rhythmic models, pure sound formation of musical structure, use of the principles of moment form) combined with the Slovenian vocal tradition.[6] *Do fraig amors* (1968), a cantata for two mixed choruses, mandolin, lute, guitar and percussion, on the texts of the minnesänger Oswald von Wolkenstein, confirmed that here was an author with whom the stimuli of the Neue Musik found an original transformation: vocality, aphorismic character, feeling for detail and expressive lyricism; these were the features which developed in his further works of which the following are mentioned: *Jacobi Galli disticha* for piano, cymbal, triangle and lute (1970); *Pogled narave* (View of nature) on Krleža's Ballads of Petrica Kerempuh for soprano (temple blocks), mezzosoprano (claves), clarinet (cow bells) and corno (ratchet), from 1973;

---

[4] See Note 2, and further: J. Doubravová: Sprache in der tschechischen Neuen Musik. Muzikološki zbornik, 1977, 77—83.

[5] MGG, Bd. 16, Supplement E-Z. 297-8; J. Doubravová: Time of Structure and Structure of Time (Čas struktury a struktura času), Hudební věda 1976, 2, 128—146; M. Kuna: Na slovo o hudbě s Lubošem Fišerem (A Word about Music with Luboš Fišer), Hudební rozhledy 1980, 9, 418—20.

[6] Muzička enciklopedija. L-Z. Zagreb 1963; 853; A. Rijavec: Slovenska glasbena dela. Ljubljana 1979, 101—06; I. Petrić: Soudobá slovinská hudba (Contemporary Slovenian Music), Hudební rozhledy 1965, 5, 212—13.

and *Pogled zvezd* (View of stars) for three female voices, mixed chorus, male octet and orchestra, from 1974.

Both the authors have in common, besides the new sensualism, the vocal dramatic character and their interest in ancient texts. L. Fišer wrote *Istanu* for a reciter, alto flute and four percussive instruments on Hittite texts (first performance in Munich in 1979); J. Jež composed besides his earlier mentioned cantata on Oswald von Wolkenstein also the *Odsevi Hajamovih stihov* (Reflections on Omar Khayyam's poetry) for soprano and chamber ensemble (1966—67).

The Lamentations over the ruin of the city of Ur for soprano, baritone, three soloists-reciters, mixed chorus, children's chorus and mixed reciting chorus, seven timpani and seven bells, were composed between 1969 and 1970. The Caccia barbara for vocal quintet was composed on the order of the Cologne ensemble Collegium vocale in 1979. Both these works will be analyzed from the recordings: L. Fišer — Contemporary choral works, Panton 1972, 11 0298 stereo H; J. Jež — Collegium vocale, recording from the festival at Radenci in 1979.

In both the analyzed compositions the Sumerian language is used, in Jež's work also Hittite and Maya words. The Sumerian language belongs to the group of the so called agglutinative languages; it has nothing in common with the Semitic languages (flexis). In spite of all possible efforts no affinity could be established with any known languages.[7] The selection of these languages made it possible for both the composers to effect a sound seizure of the text, above all to exploit the exotic sound of unknown words together with a maximum emphasis on the expression. L. Fišer proceeded rather synthetically so that he used the individual verses as units. The structure itself of the Sumerian poetry with its frequent repetitions and verse parallelism enabled him to emphasize similar qualities by musical structure. J. Jež used five words of each of the three languages and from them symbolically created three scenes: before the hunt, the hunt, and after the hunt. He conceived the individual words analytically and dissolved them into speech-sound groupings. He utilized the contradictory qualities of vowels and consonants, various qualities of consonants and various methods of the formation of sound by human voice (glissando, whispering, blowing, guffaw, etc.).

The Lamentations over the ruin of the city of Ur is among the most preserved relics of their kind. The sumerologists note that this was a frequently used genre and they enumerate other works of this type (Lamentations over the fall of the city of Agade, Lamentations over the ruin of the city of Nippur, etc.).[8] L. Fišer himself declared about

---

[7] L. Matouš: Nářek nad zkázou města Ur (Lamentations over the Ruin of the City of Ur), Praha 1953. Foreword.

[8] J. Klíma: Společnost a kultura starověké Mezopotamie (Society and Culture of Ancient Mesopotamia), Praha, 1962.

his composition:[9] »The Sumerian text, the Lamentations over the ruin of the city of Ur captivated me not only by the poetic value of its verses, but above all by the absolute addressness and urgency, by the direct expression of distress and horror of destruction and by the maximum exerted effort to save mankind... For these reasons I directed all the elements and means of the composition to the idea of warning«.

The sound material of L. Fišer's composition[10] consists of two semitone tetrachords in tritone relation, solo voices, choruses, timpani, bells and Sumerian text. Thematically, first of all both the tetrachords are utilized, in solo song and choral structure. While in both the solo voices their melodious character is conspicuous (b, b'), in the choral structure they appear as a fine aleatoric undulation of high pitches (a, a') or in the form of a cluster (x^a). Thematized are also the recitation of the responsorial type (c, d') and the exploitation of the instruments and the recitation of the soloists (x^1, d). The composition reaches its summit with a large instrumental intermezzo (drum-roll of timpani) before a dramatic rest and the adjoining concluding part (a, b', x^a, x^2). The whole of the composition is sharply contrasting, the individual parts are connected by a "cut", the overall four-part form

$$x^1 \; a \; b \; b' \; y \; / \; c \; a^1 \; d \; / \; a' \; d_z' \; y' \; / \; a^1 \; b' \; x^a \; x^2$$

is closed in principle by the quasi-repetition of the concluding part. Thematically, though, it remains open. The meaning palet of the composition contains besides lamentations (a, b, b'), prayers (a^1), an irate and embittered challenge (d, d'), an exclamation of horror (x^a); among the most impressive moments is the use of children's voices in the recitation (c), where they respond to the male voice of the fore-singer, and the concluding children's exclamation: "Ama!" into the void (x^2). Basically onomatopoetically are used the timpani and the bells: their compository character is gradating, but from the point of view of the meaning structure they symbolize the destructive forces of fate (storm,

[9] In 1980 at the National Theatre (Smetana Theatre scene) the first performance was given of three ballets by contemporary composers, L. Fišer, L. Zeljenka and V. Kučera, under the common title of »Time of Man«. At this occasion the authors were invited to give their ideas concerning their works for the theatre program.

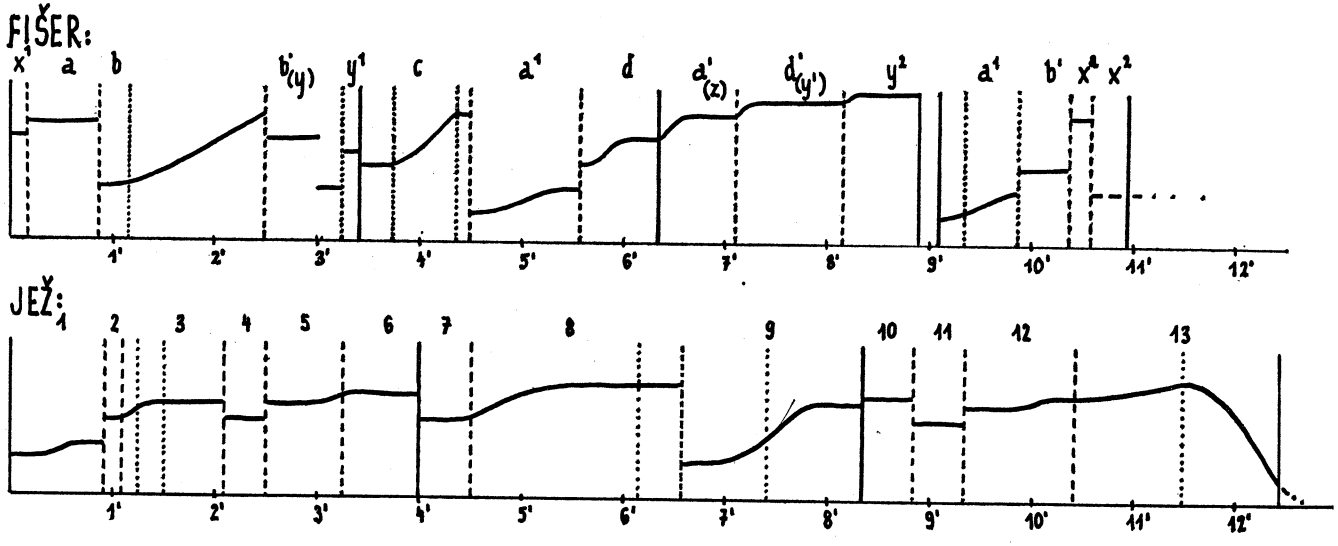
[10] In the analyses of the works of the Neue Musik there always are alternative explanations possible, at least in some components (for example, the layout of the form). The analyser, however, as a verbal interpreter, undoubtedly has the right to choose the most adequate possibilities from the point of view of his method. The graphic representation should assist the orientation of the reader; the courses correspond to the subjective analysis of the general impression and graphic representation of the detailed development of the individual parts from the point of view of metamorphoses of the musical structure (orchestration, density, compository type) and dynamics.

deluge), which are expressed by the text. A very acute meaning is engendered also by the ten seconds' rest after a gradating drum-roll (y') of the timpani.

L. Fišer creates a musical-dramatic abbreviation of the situation, a musical-dramatic scene in his composition. Its extraordinary appeal, raised to a high power, appeared in the already mentioned scenic arrangement (see Note No. 9) produced by P. Weigl; here, of course, the work was adjusted so that the compactness of the musical-dramatic abbreviation would not be in conflict with the scenic time needed to explain the plot.

J. Jež's work has a diametrically different character from the point of view of composition. The author wrote about his work that by selecting words he could represent "etwas Elementares, also keine Glasur oder 'Kultur' des im Leben sonst Gültigen. Nur extreme Not... Für Absicht dieser extremen Not ist auch der szenische Teil benützt. Zuerst neben 3 Männer (Stimmen) auch 2 Frauen (Stimmen) sind und alle müssen und wollen jagen, bzw. auch schießen. Nach der wirklichen Szene des Schießens mit Jagdpfeilen wollen die Männer wieder schießen, aber beide Frauen wollen nicht mehr die Pfeile geben. Sie rufen nur um zu spielen". The composition is highly contrasting, but not thematically, its parts follow each other epically or they pass one into the other; the work has not a compact structure even if it has a closed form and a relatively long coda, and its overall character is lyrical and ballad-like. The author exploits the contrast between the recitation and singing (5), melodics and rhythm, sound of "instruments" which deliver the melodic-rhythmic model (11, 13), supplement the voices in the hunting scene (9) or form the punctuation (4). The starting unit in the melodic and rhythmic model, corresponding to the word, which the composer repeats and divides, transforms, augments. The peaks of the composition, musically bipartite in principle, are formed by a dense structure in which the voices take part (parts 6, 7, 8 and 9, 10); the manifold vocal structure oscillates between polyphony and heterophony. The acutest contrasts are conditioned by the exploitation of various qualities of the speech sounds (for example, of the sibilants or of special speech-sound connections: the Mayan word "trzul" — dog is divided so that the sharp "tr"... is followed by the whispered "zul"), etc. In contrast to L. Fišer's basically sonata principle of thematic contrast stands Jež's basically rondo principle of change. This appears outstandingly in the introduction, where the male voice in a low pitch alternates with the meaning-bearing element of "blowing" (sound-wise: murmur, composition-wise: punctuation), as well as in the conclusion: in the extensive coda a tune of female voices, anticipated by the "instruments", alternates with male singing. In the conclusion again the punctuation element of the introduction (blowing) is used and the entire composition fades away in some sort of expiration. In the whole of the composition, speech-sounds are much prominent (such as, in part 3 of

GRAPHIC REPRESENTATION OF STRUCTURAL AND DYNAMIC CHANGES



changes of form ————————
changes of parts of form - - - - - - - - - -
changes inside single part ·····

the contraposition: tú - a - p x p - t - p), as well as words (5: dumumi, according to author's transcription — daughter, ša — heart in Sumerian; 8: chacmool — jaguar, muan — owl in Mayan; 13: ululi — field, taptapa — nest in Hittite), etc. Some meaning-forming syllables have the character of minute punctuation signs: for example, ša in part 3 and 6. The highly variable much ballad-like expressive whole by its sound creates a lyrical-epical impression of a vivacious narrative of the scene; this corresponds also with the original content of the form "caccia" as a vocal-instrumental form of the Ars nova. Like in other vocal compositions (such as the chorus Stric), the composer engages the elements of theatre into the vocal expression.

Even if it seems that the relation between L. Fišer's and J. Jež's compositions is indirect, it may be assumed that the interest in the ancient languages, or their texts, was induced by similar causes. This is in agreement also with the resulting message of the two compositions and with the intention of the authors. In the Czech and Slovenian Neue Musik this is not the only case of this kind. Let us remember, as far as thematic relations are concerned, at least J. Jež's composition inspired by Jacob Gallus and the electronic motet of Zdeněk Lukáš (born in 1928) on the motet of Jacob Gallus "Ecce quomodo moritur justus" from 1968.

POVZETEK

Analitična študija podaja primerjavo dveh del »nove glasbe«, po enega češkega in slovenskega, v jezikih davnih kultur: Žalostinke ob uničenju mesta Ur Luboša Fišerja in kompozicije Caccia barbara Jakoba Ježa. Ob tem pokaže avtorica razlike v kompozicijski tehniki. Pri Fišerju gre za sintezo modalne tehnike in aleatorike s tematičnim delom, pri Ježu pa za izkoriščanje linearnosti ritmično-melodičnih vzorcev v zaprti strukturi oblike in za sintezo vokalne zvrsti s scenskimi elementi. Vendar so opazne tudi skupne značilnosti: izredna ekspresivnost in močna kontrastnost, zanimanje za tekst in jezike starodavnih kultur in končno sporočilo obeh del — aktualizacija preteklosti. Kompoziciji sta tudi grafično predstavljeni.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 78.01.072

MUSIKANALYSE UND MUSIKVERMITTLUNG

Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg i. Br.)

Musikanalyse, wörtlich: die 'Auflösung' eines musikalisch Gegebenen in seine Bestandteile, eines musikalischen Sinngefüges in seine Sinnträger, und dem Sinne nach: die Erkundung der Intentions-, Daseins- und Wirkungsstruktur eines solcher Erkundung sich anbietenden, sie herausfordernden musikalisch konkreten Gefüges, ist ein Teil der auf Musik gerichteten Wissenschaft. Und in dem Maße, in dem in der Geschichte der Musik das musikalische Konkretum, die Komposition, das Werk, an Charakter, Individualität, Durchdachtheit, Einmaligkeit gewann und dies besonders seit der Wiener Klassik und dann speziell seit der Wiener Schönberg-Schule und ihrer allgemeinen Aufwertung und Ausstrahlung nach 1950, rückte innerhalb der Geschichte der Musikwissenschaft die musikalische Analyse in den Vordergrund, wurde — in Ergänzung oder Ablösung der Stilforschung — zur Basis aller konkret auf Musik gerichteten wissenschaftlichen Arbeit, problematisierte und verfeinerte sich methodologisch und begann — auch im Griff nach den Möglichkeiten der Semiotik, Informationstheorie und Computertechnik — sich auszubreiten weit über die artifizielle, professionell komponierte, der Kunst zugehörige Musik hinaus.

Musikanalyse als Erkundung dessen, was das musikalische Ding an und für sich eigentlich sei, wie es gemacht und gemeint ist, behauptet sich als der heutigen Musikwissenschaft wichtigster Teil. Und dies gemäß der Maxime, daß Aussagen über Musik — auch dort, wo sie philosophisch nach deren Wesen fragen, — und daß Urteile über den ästhetischen Wert, die historische Position, die soziale Funktion und Wirkungsform musikalischer Phänomene nur dann Verbindlichkeit und Überzeugungskraft gewinnen können, wenn sie — analytisch — an der Musik selbst festgemacht worden sind. Und dies wird so bleiben, — nicht vorstellbar, daß es anders wird, solange es Musik gibt im Sinne eines Begriffs von Kunst, bei dem das erdachte Gebilde einen Sinn hat, den es — intentional ästhetisch — durch sich selbst stiftet und mitteilt.

Daß die als Wissenschaft sich verstehende Musikanalyse methodologische Probleme zeigt, an Grenzen ihrer Reichweite stößt und in der heute verbreiteten analytischen Geschäftigkeit negativen Tendenzen ausgeliefert sein kann, das hat sie mit anderen musikwissenschaftlichen Arbeitsbereichen gemeinsam.

Eines der methodologischen *Probleme* sehe ich nach wie vor in dem Wissenschaftsanspruch musikalischer Analyse als gleichwohl und unabwendbar subjektiv interpretatorischer Leistung; diesem Problem begegne ich persönlich mit dem ausdrücklichen Bekenntnis zur Subjektivität des analytischen Zugriffs, der das Subjekt intentional zu einer Instanz erhebt, ohne die das Ding der Kunst nicht sein kann. Ein anderes Problem sehe ich in dem Widerstreit zwischen der Geschichtsbedingtheit und dem bleibenden Wert des zu analysierenden Objekts; diesem Problem begegne ich mit der gleichsam wissenschaftlichen Anerkennung der ästhetischen Faszination, die die zu analysierende Musik auf mich ausübt und in der ihre Geschichtsbedingtheit, die sie vorzeigt, zugleich zur Gegenwart hin aufgehoben, getilgt ist. Ein drittes Problem sehe ich (immer wieder) in der Frage der konkreten gesellschaftlichen Ableitung eines als Kunst konzipierten ästhetischen Gebildes; ihr begegne ich mit dem Bewußtsein der wenn auch gesellschaftlich determinierten, so doch inmitten aller Determination potentiellen Freiheit des Ichs, dem die Determination und zugleich Freiheit der ästhetischen Kreation einen Spiegel vorhält. Ein wiederum anderes Problem sehe ich (immer noch) in der Notwendigkeit und zugleich Schwierigkeit der stringenten Ausweitung der traditionellen Formanalyse um die Dimension des Gehalts; hier aber leitet mich die Überzeugung, daß nichts und am wenigsten Musik nur Form sein kann, und der immer wieder erneute Versuch, auch dasjenige analytisch zur Wissenschaft zu bringen, was bei Musik mehr ist als Form.

Die *Grenzen der Reichweite* der Analyse von Musik liegen in ihrer Daseinsart beschlossen, die dadurch gekennzeichnet ist, daß sie das sprachlos existierende, begriffslos wirkende ästhetische Sinngebilde zur Sprache bringt, zum Begriff. Im Erkennen und Benennen sinnlich gestifteten Sinns (dem die Gehalte innewohnen), in der Transformation solcher Sinnstiftungen zur begrifflichen Bewußtheit besteht ihre Leistung, wobei sie an das der Musik inhärente traditionelle und innovationelle begriffliche Denken anknüpft, es zum Einzelfall hin konkretisiert, differenziert und bereichert, um dadurch die Musik zur Wissenschaft zu bringen und zugleich womöglich dem spezifisch ästhetischen (sinnlichen, begriffslosen) Verstehen hilfreich zu sein, das nach solcher Hilfe verlangt.

Indessen hat die Musikanalyse ihre Begrenztheit gegenüber ihrem Gegenstand, der Musik, ebenso selbstverständlich wie grundsätzlich zunächst darin, daß in ihrem Medium, dem der Sprache, das ästhetische Ding selbst und als solches nicht mehr existent ist. Auch kann sie nur dessen Sinngehaltigkeit erklären und beweisen, nicht aber seine Schön-

heit. Und selbst bei einem einfachen musikalischen Sinngebilde, einem Thema zum Beispiel oder einer Klangfortschreitung, kann sie auf ihrer Ebene der Sinnerklärung die Vielschichtigkeit, Komplexität und Interdependenz der ästhetischen Definitionsprozesse des Sinns niemals erschöpfend erfassen, während sie den Gehalt von Musik überhaupt nur in der Weise von Begriffsfeldern, Metaphern und Gleichnissen zur Sprache zu bringen vermag.

Darüber hinaus aber sollte die musikalische Analyse, indem sie ihre Arbeit verrichtet, von dem Bewußtsein durchdrungen bleiben, daß, wie alle Kunst, so auch die Musik, sie jedoch am ausgeprägtesten, zwei ineinander verwobene Bereiche hat, einen emotionalen, gefühlsmäßigen, unmittelbar der Seele zugekehrten und einen rationalen, der dem Verstande zugänglich ist, und daß das Spezifische der Musik, ihre Sinnenhaftigkeit, in der das Kunstschöne wohnt, in dem erstgenannten Bereich gelegen ist. Musikalische Analyse als Transformation musikalischen Sinns und Gehalts in die Sphäre des Begriffs kann am Phänomen der Musik, ihrem Gegenstand, nur dasjenige zur Sprache bringen, was sprachlich erfaßbar ist, d. h. nur das Rationale und Rationalisierbare der Musik, dasjenige an ihr, was dem Verstande zugewandt ist als dem Vermögen des Denkens in Begriffen. Das analytisch nicht Faßbare, nicht Sagbare ist hier nicht der als das Irrationale übrigbleibende Rest, sondern ist das spezifisch Ästhetische, in dessen Reich der Bereich des Sagbaren zwar konstitutiv und doch zugleich aufgehoben ist ins Ganze eines der Seele zugekehrten Doppelbereichs.

Negative Tendenzen heutiger Musikanalyse sehe ich in deren geschäftiger Veräußerlichung, die sich unter anderem darin anzeigt, daß die Analyse im bloßen Beschreiben von Musik steckenbleibt, daß sie unreflektiert formalistisch verfährt und — was das schlimmste ist — daß sie keine je besonderen Aufgaben sich stellt, nicht in übergeordnete Fragen sich einbindet, die es analytisch zu beantworten gilt. Negativ darüber hinaus muß es sich auswirken, wenn Musikanalyse in bezug auf ihre Problematik und ihre Grenzen zu selbstverständlich sich gebärdet und zu fragen vergißt, wozu überhaupt sie da ist, — eine Frage, die jedesmal wenn nicht neu gestellt, so doch mitbedacht werden sollte, um dem Irrtum zu begegnen, der die Musik zergliedernde und auflösende Zugriff sei schon wertvoll, wenn überhaupt er geschieht.

Schwer jedoch und schwerer als die offensichtlichen Analyseschwächen, die — etwa im Unterricht — nicht selten durch einen einfachen Fingerzeig und zumeist durch Gegenbeispiele bewußt gemacht werden können, wiegt die Tendenz musikanalytischer Arbeit zu ihrer Verselbständigung in dem Sinne, daß sie den Bezug zu der spezifisch ästhetischen Entstehungs-, Daseins- und Wirkungsweise ihres Gegenstandes einbüßt, indem sie ihn im Eifer des Sehens, Denkens und Versprachlichens buchstäblich aus den Ohren verliert und ins papierene Getüftel ableitet.

Dem antiästhetischen Gebaren solcher Verselbständigung benachbart und zugleich ein Spiegel der allgemeinen Verkümmerung der Empfindungskräfte ist der heute verbreitete Glaube an die Allmacht der musikalischen Analyse, der so tut, als sei das Rationale, das sprachlich Erfaßbare der Musik deren Hauptsache und das Emotionale nur eben jener irrationale Rest, über den nicht weiter zu handeln sei. Was der Analyse heute nottut, im Unterricht der Schule wie der Hochschule, im Rahmen der Aktivitäten, durch die die Musik zur Wissenschaft gebracht wird, ebenso wie im Dienste der Förderung des Musikverstehens, ist die Zurechtrückung des Verhältnisses zwischen Ratio und Sensus in die Richtung, daß beide zusammen das musikalische Ding konstituieren, dessen Eigentümlichkeit jedoch darin besteht, daß es in beidem unmittelbar zur Empfindung ist. Musikalische Analyse als der nach wie vor zentrale Teilbereich heutiger Musikwissenschaft sollte nicht nur die intellektuelle Potenz gegenüber dem ästhetischen Gegenstand entwickeln, sondern zugleich die ästhetische Potenz vor der Gefahr ihrer intellektuellen Erstickung bewahren.

Wie nun dies zu geschehen hat: nicht nur die (eigentlich selbstverständliche) beständige Kontrolle der analytischen Aussagen seitens der erklingenden Musik, sondern auch die zugleich mit dem sprachlichen Zugriff erfolgende bewußte Einbeziehung, die geplante Einkalkulierung des Unaussprechbaren, die Thematisierung der Begrenztheit der Sprache gegenüber dem Spezifischen der Musik, dem Sinnlichen und Emotionalen als der eigentlichen Instanz des ästhetischen Gebildes, — wie dies im Rahmen der wissenschaftlichen musikalischen Analyse konkret geschehen könnte, soll hier nicht weiter ausgeführt werden. Vielmehr ist es die Intention dieses Textes, hieran lediglich erinnert zu haben, um in diesem Zusammenhang auf eine Unzulänglichkeit der musikalischen Analyse hinzuweisen, die auch dort bestehen kann und weitesthin besteht, wo sie als Wissenschaft ihre negativen Tendenzen vermeidet, ihre Probleme reflektiert und die Grenzen ihrer Reichweite einsieht, mit einem Wort: wo sie in ihren Möglichkeiten als wissenschaftlich gelungen anzusehen ist. Das Unzulängliche, der Mangel, das Unzureichende der sich als Wissenschaft verstehenden Musikanalyse gründet in ihrem Selbstverständnis als Wissenschaft, das an und für sich zwar legitim und im Wissenschaftsbereich unverzichtbar ist, jedoch versagt, sobald die wissenschaftliche Analyse von Musik vor ein Publikum tritt, der Analytiker sich Menschen gegenübergestellt sieht, denen er auf sprachlichem Wege beim Verstehen von Musik helfen soll oder möchte.

Wissenschaft nämlich, so auch die im Zeichen von Wissenschaft unternommene Musikanalyse, kennt kein »Publikum«, keine spezifischen Empfänger ihrer Arbeit, sondern ist — mit Recht — besessen vom Ziel der objektiven Richtigkeit, der intersubjektiven Verbindlichkeit ihrer Ergebnisse, wobei Objektivität zu ihrem Problem als Wissenschaft gehört, das allein wissenschaftstheoretisch zu bewältigen

ist, etwa in dem oben angedeuteten Sinne, daß sich das Subjekt als Instanz gegenüber dem Verstehen von Kunst gelten läßt und sich die Fähigkeit zuspricht, dem stets das Subjekt meinenden ästhetischen Gebilde die Zunge zu lösen.

Das Publikum jedoch, dem der Musikanalytiker beim Verstehen von Musik helfen möchte, ist keine objektive Menge, keine anonyme Intersubjektivität, sondern besteht aus Menschen, Gruppen von Menschen, die der Musik mit verschiedenen, sozial- oder milieugeprägten, erziehungs-, alters- und gewohnheitsbedingten Vorkenntnissen und Erwartungshaltungen gegenüberstehen. Wo das Sprechen über Musik bewußt und gezielt (und gekonnt) auf die individuelle Konstitution, die spezifischen Verstehensprämissen solcher Gruppen sich einstellt, wird Musikanalyse zur Musikvermittlung, der Analytiker zu einem Mittelsmann, der den Musikempfänger in seiner Prädisposition zugleich als in bestimmter Weise prädisponierten Empfänger seines Sprechens über Musik ansieht und — um helfen zu können — sich in jeder Beziehung auf ihn einstellt.

Dabei ist und bleibt das spezifisch Ästhetische, das der Seele zugewandte sich Mitteilen von Sinn für die Sinne in seiner Ansprechbarkeit und in seinem Dasein jenseits aller Sprache, die Hauptsache. Das Sprechen über Musik vermittelt zwischen den Prozessen der musikalischen Sinn- und Gehaltsstiftung im Objekt, das es zu erfassen sucht, und der ästhetischen Potenz im Subjekt des Empfängers, die es zu fördern gilt. Immer und in jedem Augenblick solcher Vermittlung sind das empfangende Subjekt und die konkrete Musik zugleich gemeint, ist durch den Empfänger hindurch die Musik und durch die Musik hindurch der Empfänger das Ziel der Sprache.

Das bedeutet zunächst, daß bei der Vermittlung von Musik das Drumherumgehen um ihre Hauptsache, das Auslassen des spezifisch Ästhetischen, gänzlich auszuschließen ist. Bei solcher weit verbreiteten Art des Sprechens über Musik wird über sie geredet, indem man ihr aus dem Wege geht. Man berichtet über Histörchen und Anekdoten oder in der Weise des Mitteilens von Umgebungsfakten, um die Musik herumgelagertem Informations-, Wissens-, Bildungsgut, das für das spezifisch ästhetische Verstehen der Musik wenig oder gar nichts ausrichtet. Die Gruppe jener Jugendlichen z. B., deren ästhetische Potenz durch Popmusik okkupiert ist, wird von dem verselbständigten Bildungssprechen (opus soundsoviel, komponiert dann und dann, unter den und den Umständen etc.) abgestoßen, während dem Schüler im Musikunterricht auf diese Weise das schiefe Verlangen nach abfragbarem Stoff nahegelegt und zugleich gestillt wird und der Konzertabonnent sich durch solches Reden oder Schreiben in der Meinung eingelullt fühlt, als sei es schon die Sache selbst.

Indessen kann die einer Musik vor-, neben- oder nachgelagerte Faktizität durchaus genutzt werden als Einstieg ins Sprechen über Musik, als Zugang, Aufhänger oder Anreiz, sofern von hier aus ein

Bezug zum Ästhetischen des Gegenstandes hergestellt wird. So — um hier nur einige wenige und beliebige Beispiele zu geben, die zudem auf die gewissermaßen alleräußerlichsten Faktizitäten Satzüberschrift, Entstehungszeit, Opuszahl eingeschränkt sind — kann bei dem 3. Satz des Streichquartetts op. 33, Nr. 5 von Haydn ausgegangen werden von der Frage, warum dieser Satz *Scherzo* heißt, da hier das so benannte metrische Spiel mit Erwartungshaltungen mitten in die musikalische Hauptsache hineinführt. — Die Tatsache, daß Beethovens I. Symphonie 1799/1800 komponiert wurde, hat als bloße Nennung keinen Aussagewert für das ästhetische Verstehen der Musik, kann aber einen solchen gewinnen, indem klargemacht wird, daß dies etwa im Vergleich mit Mozart ein sehr spätes Datum ist. Von hier aus gibt es eine direkte Verbindung zu dem gesteigerten Selbstanspruch eines gewandelten kompositorischen Denkens und — damit zusammenhängend — zu dem völlig neuen ethischen Grundzug, der schon den 1. Satz prägt (mächtiger C-dur-Schluß — Einleitung, die das C-dur umgeht — Willensimpuls des 1. Themas; Verdeutlichung möglich durch Vergleich mit dem Anfang der Jupiter-Symphonie von Mozart). Und von hier wiederum gibt es einen Weg zu dem gesteigerten Originalitätsanspruch des Komponierens, der durch die wachsende Öffentlichkeitsgeltung (Wiederholbarkeit, höherer Gebrauchsanspruch) der Symphonik begründet werden kann. — Die Angabe »op. 2« bei Schuberts *Gretchen am Spinnrade* ist an sich nichtssagend, kann aber zum Sprechen gebracht werden in bezug zur Komposition des Liedes durch den Hinweis darauf, daß Schubert sein Schaffen mit den ersten Vertonungen von Goethe-Gedichten als Opera zu zählen begann (op. 1, *Erlkönig),* indem es die Art des Goethe-Gedichtes war, die den eigentlichen Typus des Schubert-Liedes entstehen ließ.

Die Basis der Musikvermittlung ist die Musikanalyse als Erkundung von Sinn und Gehalt der zu vermittelnden Musik unter Einsatz aller methodologischen Möglichkeiten, die die Analyse als Wissenschaft bietet. Die wissenschaftlichen Prozeduren, Erkenntnisse und Beweisführungen kommen im Akt der Musikvermittlung jedoch nicht direkt, sondern stets verwandelt zur Sprache, umgeformt und verarbeitet in die Richtung des Empfängers des Sprechens über Musik, der konkreten Zielgruppe, der die Musik in ihrer Hauptsache als ästhetisches Gebilde näher gebracht werden soll. Je intensiver die Analyse erfolgt ist, d. h. je besser (tiefgreifender) die Person des Vermittlers selbst die Musik im sprachlichen Zugriff verstanden hat, desto souveräner kann die Vermittlung erfolgen, d. h. desto freier und einfallsreicher kann sich das Sprechen auf die Zielgruppe einstellen.

Solche Zielgruppen sind z. B. die Arbeitnehmer in verschiedenen Betrieben, die Berufsmusiker (Orchestermitglieder, Opernsänger), die Kinder und Jugendlichen in den Musikschulen, die Schüler der verschiedenen Schularten und -klassen, die nach Interessenokkupation, nach Alter, städtischer und ländlicher Herkunft verschiedenen Jugend-

lichengruppen als Konsumenten der Massenmedien, die Zielgruppen der verschiedenen Wellen und Sendezeiten des Rundfunks, das Konzert- und Festivalpublikum, die Besucher von Jugendkonzerten, die erwachsenen Besucher von Volkshochschulkursen. Die Zielgruppen in ihrer gruppenspezifischen Befindlichkeit, ihren subjektiven Prädispositionen und deren Verursachungen und Bedingungen müssen von dem Vermittler der Musik ebenso studiert und verstanden worden sein, wie er die Musik, die er vermitteln will, studiert und verstanden haben muß.

Daher ist für die Musikvermittlung — anders als für die Musikanalyse — die Verbindung von Musikwissenschaft, Soziologie und Pädagogik höchst erstrebenswert und noch zu bereichern durch dasjenige, was man nicht aus Büchern lernen kann, nämlich durch die gezielte Arbeit an der Gewinnung einer die Gruppenstruktur der Gesellschaft betreffenden praktischen Gegenwartskenntnis in der Weise gleichsam persönlicher Feldforschung. Wo aber aus Mangel an Studium und Erfahrung auf die gruppenspezifische Perfektion zunächst verzichtet und an eine mehr oder weniger gemischte Liebhaber- und Laiengruppe gedacht werden muß, da wäre schon viel gewonnen, wenn nur überhaupt man nach Wegen der Vermittlung sucht, auf denen weder um die Musik herumgegangen wird oder ihre ästhetische Hauptsache dem Dilettantismus preisgegeben ist, noch die akademische Gelehrsamkeit herrscht, sondern auf denen die Musikanalyse gewissermaßen humanisiert wird, indem das Sprechen über Musik von dem Objektivitätscharakter der Wissenschaft (ohne ihn zu verraten) sich freimacht, zugunsten der Menschen, an die das Sprechen sich wendet.

Eine sehr wesentliche Rolle spielt dabei die Person des Musikvermittlers, seine Ausstrahlung, jenes gewisse Etwas, das nur bedingt zu erlernen ist. Dies freilich gilt für die Pädagogik überhaupt, z. B. für den Lehrer in der Schule, und darüber hinaus für jede Zwischenschaltung einer Person in einem Darbietungsakt, z. B. für den Diskjockey der Diskothek und für den Moderator in Hörfunk und Fernsehen. Aber für die Musikvermittlung gilt dies eben auch, und zusätzlich darin unterscheidet sie sich von der akademischen Musikanalyse. Während sich der Vermittler sowohl mit der Musik identifiziert, die er vermittelt, als auch mit der Gruppe, auf die sein Sprechen über Musik abzielt, ist für den Empfänger der Vermittler die primäre Identifikationsinstanz. In seinem Auftreten, seinem Tonfall, seiner Art des Sprechens und Schreibens, des Sagens und Besagens vermag ein Inneres sich kundzutun, jene Menschlichkeit, Lebenswärme und Einfühlungskraft, Erlebnisfähigkeit und -tiefe, die Vertrauen weckt, Sympathie, Identifikation und die die Hürden abzubauen hilft: die negativen Konnotationen, die mit der Opusmusik verbunden sein können, oder den Irrtum, nicht musikalisch zu sein, oder das Gefühl der Unsicherheit gegenüber Musik, oder das Fremdsein bestimmter Musikarten, oder die Opposition gegenüber dem Sprechen über Musik

überhaupt, die Scheu vor dem Begriff, die Angst vor dem Nicht-Verstehen und Versagen.

Wichtig schließlich ist für die Musikvermittlung auch dasjenige, was hier der Vermittlungsansatz genannt werden kann, die Vermittlungsidee, der schöpferische Einfall. Dessen Nährboden ist der Vermittlungswille, die Intensität des Verlangens, einen Schlüssel zu finden, der die Musik aufschließt und zugleich die Seele des Empfängers. Solche Schlüssel müssen für jeden Vermittlungsakt neu gefunden werden, und hierfür gibt es keine Rezepte. Lehrbar zunächst ist jedoch das Bewußtsein für die Notwendigkeit des Suchens nach Vermittlungseinfällen, und weitgehend erlernbar sind die Voraussetzungen, die das Finden erleichtern, vorab die analytische Erkundung der Musik und das Sich-Einstellen auf die Zielgruppe, wobei dann das Sprechen, indem es durch die subjektive Betroffenheit des Vermittlers hindurchgeht oder aus ihr stammt, zugleich den musikalischen Befund, diese ästhetische Hauptsache zu erfassen und ihn in die begriffliche Unerreichbarkeit seines spezifisch ästhetischen Daseins zu öffnen versucht.

Schlüssel gibt es viele, für jede Musik eine wohl unerschöpfliche Menge. Und ganz verschiedenartig können die Ansatzpunkte sein.

Vom Erleben z. B. gehe ich aus, wenn ich im Blick auf Schuberts Lied *Letzte Hoffnung* über das Weinen spreche, was es für den Menschen sein kann und was es für Schubert ist, indem sein Lied bei der letzten Gedichtzeile (»wein auf meiner Hoffnung Grab«) in das emphatisch Schöne des liedhaften, melismatisch schluchzenden, vorhaltsreichen Dur-Gesanges sich entlädt, der — im Kontrast zu den Abbildern des Unentschiedenen, des Zitterns und des Fallens — schon zuvor bei den Schlüssen der Doppelverse sich anbahnte.

Von einer Veranschaulichung des einen durch ein anderes gehe ich aus, wenn ich aus dem Anfang der Klaviersonate G-dur von Mozart eine Dialogszene mache, indem ich die Motive mit Text singe, auf zwei Personen verteilt, etwa: »Hast mich lieb?« — »Ja, sehr.« — »Wirklich lieb?« — »Komm her.« — Beide: »Ja, wir lieben uns, lieben uns so sehr, was bedarf es denn mehr«, von wo aus unmittelbar der Satztypus Melodie und Begleitung, das periodenmetrische Prinzip des Aufstellens und Beantwortens und auch der zweitaktige Hemioleneinschub vor dem eigentlich achten Periodentakt in die Sphäre des erkennenden Verstehens von Musik erhoben werden können.

Von der Imagination, die Musik zu erzeugen vermag, gehe ich aus, wenn ich über die zweite Nachtmusik der VII. Symphonie von Mahler sage, wie ich sie höre, dieses *Andante amoroso,* — »gehend«, »lieblich«, und es zeige und vorspiele: Mahler geht, schreitet — durch Wien, abends, nachts — und er liebt das, was es da zu hören gibt, und fängt es ein, was da an Musik erklingt auf den Straßen, den Plätzen, in den Kaffeehäusern: violinenselige Heurigenmusik, Mando-

linengezittertes, Gitarrengespiel, Klarinettengetön, Geschrammeltes, Geklimpertes, — und dann geht er, schreitet weiter, wohlig, glücklich, und dann klingt es wieder: das Stimmen von Instrumenten, Hornruf des Wächters, Melodiegespiele und Klanggezupftes von links und rechts, auch mal so etwas aus dem Opernhaus und dem musikalischen Volkstheater, und dann geht er weiter, ganz voll von wohlig Schönem, und dann klingt es wieder, — und am Schluß machen die Kaffeehäuser dicht, wird das Gespiele immer weniger und dünner, gehen die Lichter aus, wird die Nacht still.

Die Musikvermittlung ist heute, in einer Zeit des Anwachsens eines allgemeinen Interesses an Musik und der sich noch immer verstärkenden Rolle der Massenmedien, ein zunehmendes Erfordernis und dies immer mehr auch im Rahmen beruflicher Tätigkeiten. Kann man dem Gedankengang meines Textes zustimmen, so ergibt sich, daß die Praxis der Musikvermittlung auf die Wissenschaft der Musikanalyse (und darüber hinaus auch etwa auf psychologische, sozial- und erziehungswissenschaftliche Studien) angewiesen ist und sich auf sie angewiesen wissen sollte, um von hier aus jenen festen Boden unter den Füßen zu gewinnen, der für die schöpferische Souveränität, die Lebendigkeit und Einfallsfreiheit des auf eine Zielgruppe gerichteten Sprechens über Musik eine wesentliche und eine weitgehend erlernbare Voraussetzung ist. Andererseits sollte an den musikwissenschaftlichen Arbeits- und Ausbildungsstätten, den Universitäten, Hochschulen und Akademien, die Musikanalyse nicht ausschließlich als Wissenschaft Geltung haben, die als solche gewissermaßen nur sich selber meint, sondern es sollte hier das Sprechen über Musik auch in Richtung der Vermittlungspraxis durchdacht, geöffnet und verwandelt und die Vermittlung von Musik als Dienst am Menschen zu einem Gegenstand des Forschens, Lehrens und Publizierens erhoben werden.

POVZETEK

Avtor razlaga posredovanje glasbe kot obravnavo glasbe, ki temelji na glasbeni analizi, a je vendar usmerjena na določeno skupino poslušalcev oziroma interesentov. V času, ko narašča splošno zanimanje za glasbo in se krepi vloga množičnih občil, je tudi vse bolj potrebno posredovanje glasbe in to v okviru poklicne dejavnosti. Iz avtorjevih izvajanj sledi, da se praksa posredovanja glasbe naslanja na znanstveno glasbeno analizo (razen tega pa še na psihološke, sociološke in pedagoške študije), na katero mora biti nujno vezana, kajti le tako si lahko ustvari trdno podlago, ki je prvi in bistveni pogoj za suvereno, živo in domiselno razlaganje glasbe, namenjene določeni skupini. Vsekakor pa glasbena analiza ne bi smela v okviru muzikoloških kateder in ustanov kakor tudi visokih šol in akademij veljati izključno kot znanost. Treba bi bilo razmisliti o razlaganju glasbe iz perspektive prakse posredovanja in le-to povzdigniti v predmet preučevanja, učenja in publiciranja, za kar naj bi dal spodbudo tudi pričujoči prispevek.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 781.41

WAS IST EIN GENERALBAß-SATZ?

Hellmut Federhofer (Mainz)

Dem Terminus *Generalbaß-Satz* räumt das Brockhaus-Riemann-Musiklexikon einen eigenen Sachartikel (unmittelbar nach *Generalbaß*) ein.[1] Er behandelt nicht das Generalbaßspiel, sondern ein Satzprinzip, das *»durch eine doppelte Bezogenheit der Einzelstimme gekennzeichnet«* sei. Einerseits bleibe der Kontrapunkt als Satzlehre zwar intakt, andererseits seien Besonderheiten der Stimmführung *»nicht mehr vom Kontrapunkt her zu erklären, sondern ihr Bezugspol ist die Klangfolge«*. Daher müsse der Generalbaß-Satz — neben Kontrapunkt und Harmonielehre — *»als ein Satzprinzip mit eigener Gesetzmäßigkeit verstanden werden«*,[2] was dazu berechtige, den Terminus mit solcher Bedeutung auszustatten und dementsprechend auch als neuen Begriff in ein Musiklexikon aufzunehmen. Verfasser des betreffenden, namentlich nicht gezeichneten Artikels ist offensichtlich H. Haack, in dessen Dissertation über L. da Viadana nicht nur dieselben Gedanken, sondern z. T. auch wörtlich gleichlautende Formulierungen begegnen.[3] Außer dieser Arbeit werden als Literaturangaben ein Zeitschriften-Aufsatz von H. H. Eggebrecht und Veröffentlichungen in Buchform von Th. G. Georgiades, auf den dieser neue Begriff zurückgeht, und W. Heimann angeführt.[4]

Georgiades versteht unter *Generalbaß-Satz* einen dem *stile recitativo* und *concerto* übergeordneten satztechnischen Begriff in Hinblick auf die Instrumentalisierung des Sinnzusammenhanges in der Musik J. S. Bachs.[5] Bei Haack und Heimann dagegen erscheint er auf konkrete

[1] Brockhaus-Riemann-*Musiklexikon* in 2 Bänden, hrsg. von C. Dahlhaus und H. H. Eggebrecht 1 (Wiesbaden-Mainz 1978), S. 461.

[2] Ebenda.

[3] H. Haack, *Anfänge des Generalbaß-Satzes* I = *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 22 (Tutzing 1974), S. 251.

[4] H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* 14 (1957), S. 61 ff. — Th. G. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe* = *Verständliche Wissenschaft* 50 (Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954). — W. Heimann, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz* = *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 5 (München 1973).

[5] Georgiades, wie Anm. 4, S. 78 f.

satztechnische Sachverhalte — einerseits in Kirchenkonzerten L. da Viadanas, andererseits im Choralsatz J. S. Bachs — bezogen und darüber hinaus als etablierter Begriff im Titel der betreffenden Veröffentlichungen. Daß dieser neue Terminus nicht in den Generalbaßschulen begegnet, spricht nicht gegen seine Einführung. Sollten sich mit ihm übersehene oder fälschlich gedeutete satztechnische Sachverhalte korrekter und deutlicher — als bisher — erfassen lassen?

Bekanntlich bezeichnet H. Riemann die Epoche der Barockmusik als *Generalbaß-Zeitalter*. Von daher scheint es sinnvoll zu sein, das vom Generalbaß abhängige Satzgefüge als *Generalbaßsatz* zu benennen. Da sich im raschen Wandel der abendländischen Mehrstimmigkeit zwischen 1600 und 1750 das Satzbild wesentlich verändert, muß der neue Terminus jedoch sehr verschiedenartigen Satztechniken als Oberbegriff dienen. Er leidet daher — ebenso wie das Etikett *Generalbaß-Zeitalter* an Unverbindlichkeit. Hinzu kommt als terminologisches Bedenken, daß der Generalbaß — sofern ihm nicht nur eine dienende Funktion der Begleitpraxis zugebilligt wird — zwar Ausgangspunkt einer Satzlehre sein kann, deren Ziel aber die Beherrschung der Komposition, nicht jedoch allein die Ausführung des Generalbasses ist. Nur von einem geschaffenen Werk, d. h. vom Ergebnis einer Komposition, lassen sich strukturelle Merkmale in ihrer Gesamtheit ablesen. Sie können hingegen auch dort gleicher Art sein, wo der Generalbaß als solcher überhaupt fehlt, wie etwa in Toccaten, Präludien und anderen Werken für Tasteninstrumente. Nicht jeder Baß in barocker Musik ist zugleich ein Generalbaß, obwohl beider Funktion dieselbe sein kann. Diese Ansicht teilt wohl auch Haack, wenn er verallgemeinernd definiert: »*Das Ergebnis der um 1600 auf der Ebene der Komposition stattfindenden Aufspaltung des bis dahin homogenen, aus Einzelstimmen grundsätzlich gleicher Faktur bestehenden Vokalsatzes in vordergründige Einzelstimmen und einem im Hintergrund verlaufenden Klangfluß nenne ich Generalbaßsatz*«.[6] Gewiß revolutioniert der im 17. Jahrhundert neue »*Klangfluß*« das Satzgefüge, was Chr. Bernhard im Rahmen einer Stimmführungslehre zu begründen versucht.[7] Aber wenig zweckmäßig erscheint es, auch dort von einem Generalbaßsatz sprechen zu wollen, wo ein Generalbaß als solcher gar nicht vorliegt, was aber obiger Definition zufolge erforderlich wäre.

Den sachlichen Grund für die Einführung dieses neuen Begriffs bildet zweifellos die Erkenntnis, daß sich Barockmusik — unabhängig von zeit- und örtlichen sowie gattungsmäßigen Unterschieden — weder allein durch Kategorien des Kontrapunkts noch der Harmonielehre satztechnisch befriedigend erfassen und beschreiben läßt. Allerdings liegt einer solchen Erkenntnis eine ungeprüfte Voraussetzung zu

---

[6] Haack, wie Anm. 3, S. 52 f.

[7] J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (Leipzig 1926, Kassel etc. ²/1963).

Grunde. Die im neuzeitlichen Theorieunterricht geläufige Unterscheidung beider Disziplinen verfestigt sich in ihrer Bezogenheit auf historische Sachverhalte, nämlich zur Annahme, daß der Musik vor 1600 allein eine Stimmführungslehre, jener nach 1750 eine Lehre der Akkordfunktionen angemessen sei, zwischen welchen daher der Generalbaßsatz als Kategorie eigenen Rechts steht, so verschiedenartige satztechnische Phänomene unter ihm auch zu begreifen seien.[8] Unleugbar findet diese Meinung eine gewisse Stütze im Wandel, den die Generalbaßlehre unter dem Einfluß der Harmonielehre J. Ph. Rameaus erfährt. Selbst J. Ph. Kirnberger als vermeintlich unverdächtiger Kronzeuge für die Grundsätze J. S. Bachs in satztechnischen Fragen ist — trotz seiner Differenzen mit F. W. Marpurg — ebenso wie dieser von ihr abhängig. Auch in Kirnbergers Generalbaßlehre treten an die Stelle der Baßlinie als Bezugspol des Satzes von der Kadenzlogik abstrahierte Akkordfolgen mit konsonierendem Dreiklang und *»wesentlichem«* Septimenakkord als Grundakkorde und Träger der Melodie. Der Septimenakkord wiederum führt zur Unterscheidung von *»wesentlicher«* und *»zufälliger«* Dissonanz, einem Unterschied, den die ältere, intervallisch regulierte Generalbaßlehre nicht kennt. Überzeugend weist Heimann nach, wie fremd eine solche Anschauungsweise J. S. Bach war, dessen *»antirameauisch*[e] *Grundsätze«* C. Ph. E. Bach bezeugt.[9] Obwohl Kirnberger dieses Zeugnis von Bachs Sohn *»als Argument gegen Marpurg gewertet haben möchte, so ist doch unverkennbar, daß dieser Satz seine Lehre von den beiden Grundakkorden* [sc. Dreiklang und Septimenakkord] *vielmehr betrifft, als daß er sie legitimierte«*.[10]

Bekanntlich gibt es in der Barockzeit — entsprechend der Unterscheidung *stylus antiquus* — *stylus modernus* — als Grundlage der Komposition zwei Arten musiktheoretischen Unterrichts. So heißt es in einem teils A. Bertali, teils G. Carissimi zugeschriebenen Leitfaden: *»Compositio est duplex, regularis et irregularis«*. Während erstere *»ohne Basso continuo oder beyhilff einer accompagiamenth für sich selber kan gemacht werden«*, wird die *compositio irregularis »erst durch den undtergezogenen Bassum continuum rectificiert«*.[11] Die Unentbehrlichkeit des Basses zur Rechtfertigung satztechnischer Freiheiten und die grundsätzliche Bedeutung der *compositio regularis*, unter der nichts anderes als der *stylus antiquus* gemeint ist, für die

---

[8] z. B. Haack, wie Anm. 3, S. 69: *»Ebenso wie der Generalbaßsatz hinsichtlich seiner Satztechnik historisch zwischen der Kontrapunktlehre und der Harmonielehre steht — er baut auf dem Kontrapunkt auf und bereitet die Harmonielehre vor — so steht er auch hinsichtlich der Gliederung zwischen 'zwei Kulturen der Musik' (A. Halm)«*.

[9] Heimann, wie Anm. 4, S. 16.

[10] Ebenda.

[11] Nebst Quellenangabe mitgeteilt bei H. Federhofer, *Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Mf* 11 (1958), S. 274.

generalbaßbezogene *compositio irregularis* beweist die Bemerkung, daß zwar letztere *»dieser Zeit wegen ihrer Facilitet mehrer gebrauchig«*, die erstere aber als Lehrgegenstand *»umb ein beßers Fundament zu bekommen tauglicher«*[12] sei. Diese Meinung vertritt auch J. J. Fux, der in den Schlußkapiteln seines *Gradus ad Parnassum* gleichwohl den *stylus modernus* seiner Zeit miteinbezieht.[13] Aber nicht nur im katholischen Süden, sondern auch im protestantischen Norden wird die innere Einheit beider Stile frühzeitig erkannt. Chr. Bernhard führt die durch den Basso continuo gerechtfertigten Dissonanzfiguren des *stylus modernus (communis et theatralis)* mittels einer von ihm offenbar ohne Vorbild konzipierten Reduktionstechnik konsequent auf satztechnische Konstanten des *stylus gravis* zurück.[14] Damit wird die grundsätzliche Übereinstimmung der Stimmführung in beiden Stilarten dokumentiert. Jedoch verwandelt der Fundamentcharakter des Basses im *stylus modernus* das lineare, intervallisch geordnete Stimmengewebe in einen generalbaß-bezogenen Akkordsatz, der eine größere melodische Beweglichkeit ermöglicht. Die wirkliche oder latente Präsenz von Akkorden gestattet eine Vermischung, Vermehrung oder Verminderung der im *stylus antiquus* getrennten Stimmbahnen und rechtfertigt zugleich — wie Bernhard aufzeigt — auch das Ab- und Anspringen von Dissonanzen.

J. S. Bach beginnt den Kompositionsunterricht nach dem Zeugnis von C. Ph. Emanuel mit dem reinen vierstimmigen Generalbaß, um dann entsprechend den praktischen Erfordernissen eines protestantischen Kirchenmusikers zur mehrstimmigen Bearbeitung von Chorälen überzugehen. Er setzte *»erstlich selbst den Baß dazu u. den Alt u. den Tenor musten sie* [sc. die Schüler] *selbst erfinden. Alsden lehrte er sie selbst Bäße machen«*.[15] Er befleißigt sich demnach der zweiten obengenannten Lehrart, welche die Stimmführung auf der Grundlage eines gegebenen, die tonale Einheit verbürgenden Basses entwickelt. Es erscheint daher legitim, die von Rameaus Konstruktion der *basse fondamentale* noch unbeeinflußte, bzw. unbeeinflußt gebliebene Generalbaßlehre samt den Dissonanzfiguren der zeitgenössischen Theoretiker als Instrument der Analyse Bachscher Werke heranzuziehen.[16] Hingegen sind Kategorien der die Einheit des Basses auflösenden Funktionstheorie ihrer Analyse unangemessen. Allerdings sollte die Abkehr von einer einseitigen vertikalen Hör- und Betrach-

---

[12] Ebenda.

[13] Ebenda, S 277.

[14] Federhofer, *Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von Heinrich Schütz in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard,* in: Ders., *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse* (Graz-Innsbruck-Wien 1950), S. 61 ff.

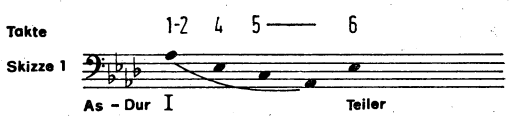
[15] *C. Ph. E. Bachs 2. Brief an J. N. Forkel,* in: *Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft,* Jg. 17, H. 3, hrsg. von M. Schneider. Hier zitiert nach Heimann, wie Anm. 4, S. 131.

[16] Heimann, a. a. O., S. 130 ff.

tungsweise nicht dazu führen, sich mit dem zu begnügen, was mit der zeitgenössischen Theorie zu leisten imstande ist. Zwar werden durch Generalbaßbezifferung die Klangfolgen unterschiedslos nach intervallischen Aspekt beurteilt. Daraus folgt jedoch keine *»praktizierte intervallische Denkweise«*[17] unter Ausschluß der Harmonie. Bachs Kontrapunkt läßt sich allein als Intervallsatz nicht befriedigend deuten, da er durch seine baßmäßige Fundierung Anteil am Akkord hat. Die Alternative: baßbezogener Intervallsatz — harmonisch-funktioneller Akkordsatz erweist sich als musiktheoretische Fiktion und geht an der Realität vorbei, weil einerseits der den Oberstimmen gemeinsame Baßbezug bereits die Harmonie impliziert, andererseits der Funktionsbegriff zu eng gefaßt erscheint, wenn er allein die Folge von Akkord zu Akkord betreffen soll und aus diesem zu Unrecht verengten Blickwinkel als der Bachschen Harmonik nicht konform auf Ablehnung stößt.

Hier ist der Anlaß, auf Stimmführungsanalysen von Werken J. S. Bachs durch H. Schenker hinzuweisen, dessen Musiktheorie bekanntlich dem Verhältnis der Stimmführung zur Harmonik als zentralem Problem der Tonalität gewidmet ist. Schenkers Satzanalyse des Chorals Nr 16 *Ich bin's, ich sollte büssen* der *Matthäuspassion* kann das Gemeinte verdeutlichen.[18] Beide, bis auf den Schluß melodisch identischen Choralzeilen stattet Bach mit verschiedenem Baß und voneinander abweichenden Mittelstimmen aus. Die erste Zeile schließt mit einem Quintteiler — der V. Stufe bzw. Dominante der schulmäßigen Harmonielehre —, die zweite mit einem Ganzschluß auf der Tonika. Die melodisch identischen Klauseln in den Takten 2 und 8, bzw. 4 und 10 nehmen durch die verschiedene Baßführung einen jeweils anderen harmonischen Stellenwert ein. Es fragt sich nun, in welcher Weise der Außenstimmensatz, der das substantielle Gefüge darstellt, satztechnisch zu verstehen ist. Stellt er nur ein Summenereignis intervallisch und stimmführungsmäßig korrekter Fortschreitungen von Klausel zu Klausel dar oder verkörpert er selbst eine tonale Idee?

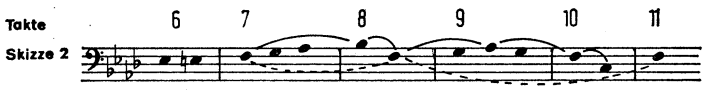
Untersucht man zuerst den Verlauf des Basses, so zeigt sich, daß er in den ersten Choralzeilen abwärtsschreitend den Tonikaklang horizontal aufrollt und dann mit dem Grundton des Quintteilers schließt:



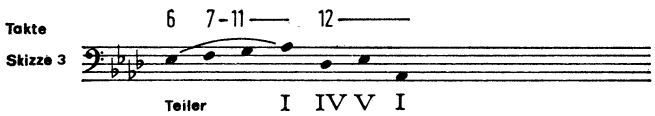
[17] Ebenda, S. 18.

[18] H. Schenker, *Fünf Urlinie-Tafeln* (Wien 1932). — Ders., *Der Freie Satz = Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3 (Wien 1935), Anhang: *Figurentafeln*, S. III.

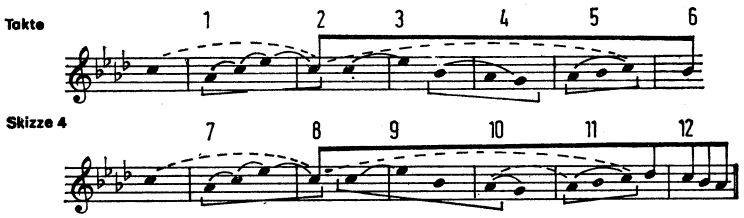
In der zweiten Choralzeile schreitet der Baß chromatisch von *es* über *e* zu *f* weiter, das in den Takten 7—11 als Kernton festgehalten wird. Die häufige Wiederkehr dieses Tons als Grundton des *f*-moll- bzw. *F*-Dur-Klangs (Takte 7, 8, 10 und 11) auf guten bzw. relativ guten Taktteilen und die melodische Bewegung, die sich dazwischen im Baß und in den anderen Stimmen vollzieht, berechtigen dazu, dem Ton *f* diese strukturelle Bedeutung beizumessen: *b* in Takt 8 und *c* in Takt 10 sind nur Unter- und Oberquinte von *f*, zu dem beide im Sprung wieder zurückkehren. Folgende Skizze diene zur Verdeutlichung:



Erst im vorletzten Takt wird *as* als Träger der Tonika wieder erreicht. Die metrische Stellung dieses *As*-Dur-Dreiklanges bewirkt seine Gewichtsabstufung gegenüber jenem in Takt 9, zweites Viertel, der primär als Stimmführungsereignis zu werten ist, weil er innerhalb der Auskomponierung des *f*-moll-Dreiklangs steht. Der Baß verläuft daher in der zweiten Choralzeile vom Quintteiler *es* in Takt 6 ausgehend, stufenweise aufwärts bis zu *as* in Takt 11 (vgl. den Bogen in der folgenden Skizze), das zu *des, es, As* als Träger der Stufen IV — V — I weiterschreitet:



Die in beiden Zeilen bis auf den abweichenden Schluß identische, in der Oberstimme liegende Choralmelodie umschreibt gleich zu Beginn mit c^2 — as^1 jenen Tonraum, in dem das Gerüst der Melodie zu suchen ist. In der ersten Zeile schreitet sie von c^2 nach b^1 (Takt 6), in der zweiten von c^2 über b^1 nach as^1 (Takt 12). Schenker spricht von einem fallenden Terzzug, der am Schluß der ersten Zeile eine Unterbrechung durch den Quintteiler erfährt und erst in der zweiten zu Ende geführt wird. Diese, den Gesamtverlauf bestimmende fallende Strukturterz, die nachfolgende Skizze durch Balken zwischen den betreffenden Noten hervorhebt, wird durch eine Reihe teils fallender, teils steigender Terzen untergliedert. Letztere werden durch Klammern angedeutet:



Faßt man beide Außenstimmen mit den Mittelstimmen zusammen — wie dies Schenker getan hat[19] — so zeigt sich, daß sie gemeinsam die Idee einer horizontalen Entfaltung des *As*-Dur-Klangs verwirklichen. Er ist daher als Tonikaklang zu bezeichnen, und in seiner zeitlichen Verwirklichung liegt der tonale Sinn dieses Choralsatzes beschlossen.

Ist also zu Recht die Funktionstheorie, die sich unter Außerachtlassung der Stimmführung und der Baßgestalt auf die funktionelle Deutung von Akkordfolgen beschränkt, als Erklärungsprinzip des Bachschen Choralsatzes abzulehnen, so doch nicht der Nachweis einer durch die Stimmführung verwirklichten tonräumlichen Ordnung, an der sowohl die horizontale, als auch die vertikale Dimension ihren Anteil haben. Eine solche Betrachtungsweise impliziert einen Tonalitätsbegriff, der sich nicht allein aus der Kadenz ableitet, sondern die Stimmführung miteinschließt. Er setzt ein schichtenmäßig differenziertes Stufenbewußtsein voraus, das sich als hierarchische Anordnung der Akkorde erst aus der Mitberücksichtigung der Stimmführung ergibt.[20]

Ansätze hierzu zeigt gewiß auch die Klangtechnik Viadanas. Aber es dürfte unmöglich sein, dessen Generalbaßkonzerte ähnlich wie den Choralsatz J. S. Bachs als horizontale Entfaltung eines einzigen Klanges zu verstehen. Ihnen liegt ein anderer Tonalitätstypus zu Grunde, in dem die verschiedenen satztechnischen Phänomene (gliedernde Wirkung der Kadenz, häufiges Vorkommen quintverwandter Klänge, konstruktive Tonfolgen in Baß, Freiheit der Oberstimme und Supplementstimmen)[21]

---

[19] Ebenda. Die einzige Abweichung in obigen Skizzen 2 und 4 von Schenkers Analyse betrifft die Deutung des *f*-Klanges in Takt 10. Schenker betrachtet ihn als Durchgang innerhalb von Terzzügen in den Außenstimmen, wohl um eine mit den Takten 3—4 übereinstimmende strukturelle Deutung der Oberstimme zu ermöglichen, was jedoch wegen der metrisch starken Position der *f*-Klanges in Takt 10 fragwürdig erscheint. Hingegen wird ihm in den obigen Skizzen 2 und 4 schon jene Bedeutung zugebilligt, die Schenker erst dem *f*-Klang im folgenden Takt 11 beimißt. Der *C*-Klang in Takt 10 ist Oberquintteiler des *f*-Klanges.

[20] Federhofer, *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von H. Riemann, E. Kurth und H. Schenker,* in:*Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften,* phil.-hist. Klasse 380 (Wien 1981).

[21] Haack, wie Anm. 4, S. 251.

die ihnen an und für sich zukommende Bedeutung noch nicht einem Prinzip unterordnen, das den Satzverlauf als Weg von der Tonika zur Dominante und wieder zurück zur Tonika ausweist. Insofern weicht Viadanas Satz nicht nur in Einzelheiten, sondern prinzipiell von jenem Bachs ab. Die satztechnischen Unterschiede entsprechen generell jenen zwischen Früh- und Spätbarock. Diese Erkenntnis der Verschiedenheit scheint den Verfasser des einleitend zitierten Lexikonartikels auch zur Feststellung bewogen zu haben, daß der Generalbaß-Satz *»nicht (wie Kontrapunkt und Harmonielehre) als Satzlehre greifbar ist«*[22]. Diese Feststellung ist gewiß richtig. Aber gerade deshalb sollte dieser Terminus — ebenso wie aus ähnlichen Gründen der Terminus *Generalbaß-Harmonik,* den schon C. Dahlhaus für fragwürdig hält,[23] in der kritisierten Bedeutung besser vermieden werden.

POVZETEK

Osrednje razmišljanje velja vprašanju, ali je uporaba izraza kompozicijski stavek z generalnim basom (Generalbaß-Satz) sploh umestna. Tega pojmuje namreč H. Haack kot poseben kompozicijski princip z lastno zakonitostjo, kot rezultat razcepitve vokalnega stavka — ki je bil do okrog leta 1600 homogen in je obstajal iz posameznih partov načelno enake fakture — v izstopajoče glasove in zvočni tok, ki poteka v ozadju. Prav v zvezi s takšnim pojmovanjem izraža avtor vrsto pomislekov in prihaja do sklepa, da kompozicijski stavek z generalnim basom ni tako konkretno oprijemljiv kot nauk o kontrapunktu ali harmoniji in se potemtakem kaže podobno vprašljiv kot harmonija z generalnim basom (Generalbaß-Harmonie). Glede na omenjeno definicijo bi pravzaprav bilo treba govoriti o stavku z generalnim basom tudi v tistih primerih, ko tega sploh ni, tako pri kompozicijah za instrumente s tipkami, kar pa je vse prej kot smiselno. Strukturalne značilnosti dela je treba razbrati iz dela kot celote, te značilnosti pa so lahko enake tudi tedaj, ko generalni bas manjka. Ne sme se pozabiti, da so že skladatelji in teoretiki baroka videli neko notranjo enovitost obeh tedanjih kompozicijskih načinov, ki ju predstavljata stylus antiquus in stylus modernus. Končno se ne sme prezreti dejstva, da se kompozicijski stavek J. S. Bacha načeloma razlikuje od tistega L. Viadane, čigar temelj je drugačen tip tonalitete, pri čemer gre torej za kompozicijsko-tehnične razlike, ki v splošnem ustrezajo razlikam med zgodnjim in poznim barokom.

---

[22] Brockhaus-Riemann-*Musiklexikon,* wie Anm. 1, S. 461.

[23] C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* = *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 2 (Kassel etc. 1968), S. 125.

UDK 781.6"16"

MONODIE PASSEGGIATE

Karl Gustav Fellerer (Köln)

Die *Sacrae cantiones* (1620)[1] von Ivan Lucacic (ca 1587—1648)[2] mit ihren 1—5 stimmigen Solomotetten kennzeichnen eine neue, mit Passaggien untermischte, wortgebunden kantabile Melodie. Sie bieten in Dalmatien ein Zeugnis der im 17. Jahrhundert in Italien entwickelten monodischen Kunst. Aus der improvisatorischen Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts ist eine, ihre melodische Bewegung in die Komposition übernehmende Kunst geworden.[3] Wie der *contrapunto alla mente* die improvisatorische Kontrapunktgestaltung eines *cantus prius factus* erstrebt, so der *cantus diminutus* eine improvisatorische Figuration der Melodie. Dem *contrapunctus alla mente* wird vielfach mit Bedenken begegnet; ihm werden oft nur Formeln zugebilligt.[4] A. Brunelli[5] sucht ihn aus dem doppelten Kontrapunkt zu entwickeln, A. Banchieri[6] ihn in zehn Regeln zu erfassen. Die Melodie-Diminution aber findet ein fortlaufendes Interesse seit der älteren Aufführungspraxis bis zu den Koloraturregeln des 18. Jahrhunderts. L. Zacconi[7] hat diese Melodie-

---

[1] Ausgabe von Dragan Plamenac, Zagreb 1934.

[2] Kroatischer Komponist aus dem Franziskanerorden. Er studierte in Rom und wurde 1627 Domkapellmeister in Split. Donfried hat 5 Stücke aus den Sacrae cantiones (1620) in sein Promptuarium III, Strassburg 1627 aufgenommen. — D. Plamenac, Music in the 16th and 17th Century in Dalmatia, in: Papers read at the International Congress of Musicology, New York 1939.

[3] N. Vicentino (L'antica musica ridotta alla moderna, Rom 1555, cap. 23), Ipp. di Chamatarò di Negri aus Udine (Li Introiti fondati sopra il canto fermo del basso 1574 — G. B. Doni, Opp. omn. n. I. S. 275; A. M. Bandini, Comm. de vita et scriptis G. B. Donii IV, S. 86) zeigen den improvisierten Kontrapunkt, den G. M. Artusi aus einem Duo improviso zum 3- und 4 stimmigen Satz erweitert (cap. 63).

[4] E. Ferand, Die Improvisation in der Musik, Zürich 1938, S. 218.

[5] Regole e Dichiarationi di alcuni Contrappunti doppii utili alli studiosi... che vogliono far contrappunti all'improvisio, Florenz 1610.

[6] Cartella overo regole utilissime a quelli che desiderano imparare il canto figurato, Venedig 1614, S. 230.

[7] Prattica di musica, Seconda parte, Venedig 1622.

figuration sowohl in ihrem kontrapunktischen Bezug[8] wie in ihrer linearen melodischen Bedeutung erfasst.[9] Die in Intervallsprüngen *(Contrappunto rozzo)* und flüchtigen Melodiebewegungen *(Contrappunto continuato* und *dilettevole)* entwickelte kontrapunktische Melodie ist — über dem *Cantus firmus* bis zur Kanon-Ordnung gesteigert — in freier Melodieumspielung entfaltet. Wenn Tinctoris[10] den *contrapunctus simplex* vom *contrapunctus diminutus,*[11] *... qui a quibusdam floridus nominatur,* unterscheidet, wird das ornamentale Element der Diminution deutlich. Es löst sich mit dem Zurücktreten der Polyphonie im ausgehenden 16. Jahrhundert von der kontrapunktischen Bindung zum rein melodischen Prinzip und fördert die Verselbständigung der Oberstimme, sei es in der Homophonie oder Monodie. Die vokale und die instrumentale Auszierung der Melodie, wie sie S. Ganassi 1535 zeigt,[12] stehen nebeneinander. Die melodische Verzierung und damit auch die Verzierung des Kontrapunkts erscheint im Sinne der Diminution, die von A. Petit Coclico,[13] H. Finck,[14] C. Maffei da Solofra,[15] Girolamo dalla Casa,[16] Fr. Rognoni,[17] L. Zacconi,[18] G. B. Bovicelli,[19] G. L. Conforti,[20] G. Bassano[21] u. a.[22] hervorgehoben wird. Die improvisatorische Sänger-Diminution hat im *cantare in concerto* einzelne Stimmen solistisch hervortreten lassen, die übrigen Stimmen bis zu ihrer harmonischen Zusammenfassung zurückgedrängt. Diese zunächst nur improvisatorische Praxis ist in der Monodie zur Komposition (musica scripta) geworden,

---

[8] Lib. 2 und 3.

[9] F. Chrysander, L. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges, in: Vierteljahrschr. f. Musikwiss. X, 1894, S. 537 (VII, 1981, S. 337; IX, 1893, S. 249).

[10] Terminorum musicae Diffinitorium, ed. A. Machabey, Paris 1951, S. 13.

[11] Liber de arte contrapuncti, in: Couss. SS, IV, S. 128: dum plures notae contra unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis ponuntur.

[12] Opera intitulata Fontegara Venedig 1535; Regola Rubertina, Venedig 1542; Lettione seconda della prattica ..., Venedig 1543.

[13] Compendium musices, Nürnberg 1552: De elegantia ornatu aut pronuntiatione in canendo.

[14] Practica musica, Wittenberg 1556: De arte eleganter et suaviter canendi, Lib. 5.

[15] Lettere ... Discorso della voce ..., Neapel 1562.

[16] Il vero modo di diminuir, Venedig 1584.

[17] Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno, Mailand 1620.

[18] Prattica di musica, Venedig 1592, 1596; Seconda parte, Venedig 1622.

[19] Regole, Passaggi di musica, Madrigali e Motetti passeggiati, Venedig 1594 (Facsimile, Kassel 1957).

[20] Breve e facile maniera d'essercitarsi ... a far passagi, Rom 1593.

[21] Ricercate, Passaggi et Cadentie, Venedig 1585; Motetti, Madrigali et Canzoni francese, Venedig 1591.

[22] In England hat Thomas Morley in A plain and easie introduction to practicall musicke, London 1597, die Diminution eingehend behandelt; in Frankreich, M. Mersenne, in: Harmonie universelle, Paris 1636 (Facsimile, ed. F. Lesure, Paris 1936).

sei es auf Grund der Melodiegesetze der Polyphonie oder einer deklamatorischen Melodik.

Die zehn Improvisationsregeln A. Banchieris[23] betreffen den Kontrapunkt über dem gregorianischen *Cantus firmus*. Sowohl die vokale Komposition wie die Orgelbearbeitung des C. f. sind in das Blickfeld getreten, wobei der *contrappunto alla mente* ihm beispielhaft erscheint.[24] Die Kompositionen über gregorianische *Cantus firmi* von C. Porta[25] und G. M. Asola[26] wie über die Vesper-Antiphonen von Gir. Diruta[27] und Lambardo[28] erscheinen ihm ebenso bedeutsam wie die *Cantus firmus* Kompositionen von L. Grossi da Viadana.[29] Der *Contrappunto osservato* hat den *Contrappunto alla mente* verdrängt;[30] auch eine Parallelbewegung wird anerkannt.[31] Der rhythmische Schwerpunkt verbindet sich mit der Kadenzierung im vollstimmigen Akkord.[32] Der Bass des mehrstimmigen Satzes wird von einem Instrumentalbass

---

[23] Cartella..., Venedig 1601, 1614, 1615. — Ausgabe 1615, S. 230.

[24] Componere varie voci sopra un Basso di Canto fermo, che faccia con le parti in mano effetto di un vago Contrapuncto alla mente.

[25] Quinque vocum musica in Introitus missarum... Venedig 1566.

[26] Introitus missarum... & Alleluja ac musica super cantu plano 4 v., 1583; Hymni... ad breviarii cantique plani formam restituti 4 v., Ven. 1585. 1592 veröffentlicht G. M. Asola Canto fermo sopra messe, hinni et altre cose ecclesiastiche appartinenti a sonatori d'organo per giustamente rispondere al choro, 1593 Sacra... psalmodia cum B. V. cantico, alternis versiculis concinenda 6 v. Von ihm erschienen ferner Introitus... et ad aspersionem aquae benedictae... musica super cantu plano restituto 4 v., Venedig 1598; In omnibus totius anni solemnitatibus Introitus et Alleluja ad Missalis Romani formam ordinati, musica super cantu plano restituto, Ven. 1598; Hymnodia vespertina... 8 v. infractis, organico etiam modulatui accomodata, Ven. 1602.

[27] Contrapunti sopra il canto fermo delle antifone... 5 v., Ven. 1580. — Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istrometi da penna... come nel diminuire... con le toccate di diversi ecc. organisti... Ven. 1593; Seconda parte del Transilvano, Dialogo... nel quale si contiene il vero modo & la vera regola d'intavolare ciascun canto semplice & diminuito con ogni sorte de diminutioni... v'è la regola, le qual scopre con brevità e facilità il modo d'imparar presto a cantare, Ven. 1609.

[28] Antiphonarium vespertinum... iuxta ritum Romani Breviarii iussu Pii V reformati nunc super pulcherrimis contrapuntis exornatum... 4 v., Ven. 1600.

[29] 24 Credo a canto fermo sopra i tuoni delli Hinni... col versetto, Et incarnatus est in musica a chi piace... Ven. 1619.

[30] Una nuova inventione che all'orecchio faccia effetto del contrapunto alla mente con gl'avertimenti da osservarsi, di dove volendo un compositore fare un Introito, che rendi una gratiosa pienezza avanti la Messa con molta facilità & poco studio porta operare quanto qui sotto si dirà & che tal contrapunto sia per far buono & maraviglioso effetto la regione e chiara come per esempio.

[31] S. 231, N. 7: Cantando un Soprano alla Decima del Basso quantità bene.

[32] n. 8: Alla fine per dui battute s'osservi che le voci faccino empitura di Terza, Quinta, Unisono & Ottave tutta perfetta pienezza & Armonia.

verstärkt.[33] Die Orgel setzt als *ripieno* in der klanglichen Gliederung des Choralvortrags und Chorsatzes ein.[34]

Satz und Klang bestimmen die Komposition der Motette. Beide aber haben im 16. Jahrhundert durch die improvisatorische Figuration neue strukturelle Gestaltungen erhalten, die um die Wende des 16/17. Jahrhunderts in der passeggierten Motette dem Wort entsprechende Ausdruckwerte erstrebten. Die Wahl der Figuration spielt dabei eine Rolle.

Intervalldiminution und Kadenzformeln, wie bei Della Casa, Bassano, Diruta, Bovicelli stehen neben freien Passaggien, vokal und instrumental bestimmt. Zacconi unterscheidet die formelhaften *accenti* und *trilli* sowie die *passaggi*. Bovicelli brinngt die Apoggiaturen als Ornamente.

Aus verschiedenen Kompositionen stellte zu Beginn des 17. Jahrhunderts A. Banchieri *100 variati passaggi accentuati alla moderna, latini e volgari*[35] in seiner *Cartella* zusammen.[36] Sie sind durch die melodia simplex das Gerüst (Memoria),[37] für das er, wie Zacconi u. a., zahlreiche Figurationsmöglichkeiten bestimmt. Treten einfache Melodien, wie sie Banchieri in den *Memorie* aufstellt, auf, soll der Sänger sie mit Passaggien, wie sie diesen Gerüstmelodien zugrunde gelegt wurden gestalten.[38] Auch mehrere Stimmen können gleichzeitig solche Bewegungen schaffen.[39] Wichtig ist die Kadenz mit ihren Verzierungen,[40]

---

[33] n. 9: Alla quantità di voci s'agiunghino Bassi in corrispondenza Tromboni overo Violon; che tutto è buono.

[34] n. 10: Et per ultimo si potrà dare un Basso copiato dal Canto fermo all'organista, che con ripieno corrispondente nell'organo agiungerà duplicata vaghezza. Et chi fara un Introito simile, senz' altro farà una bellissima entratura & alettamento a gli ascoltanti; Di questo contrapunto non porto esempio inatto pratico giudicandolo superfluo potendo ogni compositore farne con molta facilità quanti pare & piace.

[35] Desotti in celebri compositori dei nostri tempi & con note semplici à giovamento di chi compone, applicate in termine di memoria locale. Zu den aus den Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen genommenen Passaggi.

[36] Cartella . . ., Venedig 1601, 1610, 1614, 1615. Ed. 1614, S. 216.

[37] S. 229, n. 2: La Memoria non hò trovata scritta, ma da me composta sopra il Passaggio, che tal studio a gli principianti aprendere il modo di far cantare le parte passaggiate & accentuate all'uso moderno.

[38] n. 4: Havendogli alla mente ritrovandosi un accorto Cantore una parte in mano sopra l'organo o altrove, trovando note semplici simile alla Memoria veduta potra farvi il Pasaggio, qual farà buono efetto & il leggiadro cantante ne acquisterà reputatione.

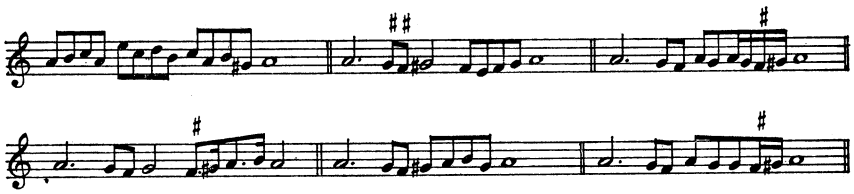
[39] n. 5: Cantandogli a due voci per praticargli & farvi l'orecchio, fanno buono effetto, cioè per studio il maestro canti la Memoria & il Discepolo il Passaggio nell'istesso tempo amnedui insieme. S. 232: Esempio di componere due voci obligate sopra un canto fermo, che amnedue cantino l'istesso in Canon fin alla cadenza: 8 Canon differenti: 1. alla Seconda sopra, 2. alla Terza sopra, 3. Tutte Seste, 4. alla Quarta autentica, 5. Tutte Terze, 6. alla Seconda sotto, 7. alla Quinta sotto, 8. Movimenti contrari.

[40] S. 235: . . . dall'uso antico allo stile moderno era ben dovere concludere in Cadenza finale, si come pure adviene a un organista intelligente, che leggiadramente voglia far sentire una sua bella & ben intesa Ricercata prima

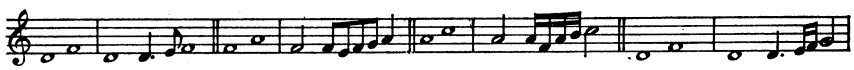
ebenso wie die allgemeinen Verzierungsformeln Gorgia, Fioretti, Accenti (S. 49).

Die theoretischen Grundlagen der Passaggi in der Komposition wurden durch Banchieri mehrfach zusammengestellt unter Hinweis auf die Vortragsweise.[41] Für die Fioretti der Cadenza semplice

gibt er mehrere Beispiele:



Ebenso für Accenti zur melodischen Ausfüllung von Intervallen:



Banchieris Regeln als Affektzeichnung finden sich in vielen theoretischen Schriften,[42] wie in der Figurationspraxis wieder. Ihre Grundlage in der Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts ist deutlich. Passaggi und Diminutionen erfordern, dass die erste und letzte Note konsonierend ist, während innerhalb der Bewegung verschiedene Dissonanzen auftreten können. *Passaggi* sind vor allem bei langen Silben, Kadenzen anzubringen. Dabei sollen Vokale wie i und u vermieden, dagegen Silben

---

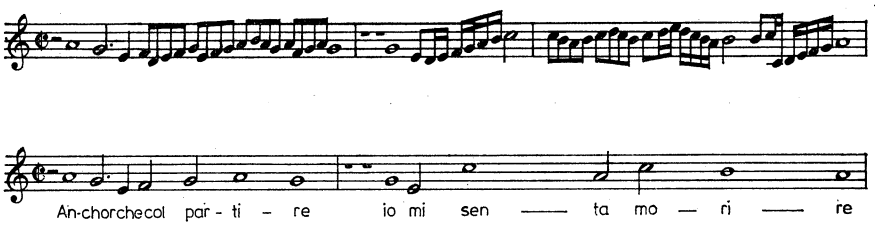
fa sentire un Ripieno per ingresso, doppo comincia piano una leggiadra fugha de tutte le parti rispondenti alla Quarta & Quinta fa sentire Tirate Pasaggi, Tremoli, Trilli leggature, Accenti & vaghi intrecciamenti alle parte di mezo & scherzato buona pezza volendo ridursi all'operatione compita viensene alla Cadenza finale, con chiuder gli registri . . .

[41] La Banchierina overo Cartella piccola del canto figurato, Venedig 1623, S. 23: Modo di pigliar la voce; Della Gorgia e suoi effetti, S. 24; Delli fioretti sopra l'accadentie; S. 36: Pratica di far l'orecchio.

[42] Ces. Crivellati, Discorsi musicali 1624, cap. 48, S. 184: Delle diminutioni e passaggi: Dice il Coccino, che la O fa migliore effetto nel soprano, che la I nel farci i passaggi, e che la i fa meglior effetto nel tenore: dicono ancora, che nel contrapunto, si deve trattener ne le sillabe lunghe e correr ne le brevi. Si dice inoltre, che nelle cose ad Arie si permette qualche licenza nel contrapunto.

mit a, e und o bevorzugt werden, wenn es die *imitazione delle parole e loro senso* erfordert. Dagegen hat er gegen ausgedehnte Schlusskadenzen Bedenken[43] und fordert, dass die Passagien nicht zu lang sind, um die Affektzeichnung des Wortes durch die Musik nicht zu stören.[44]

Diese Forderung bestimmt vor allem die Passaggien in neuen monodischen Kompositionen, während bei der Diminuierung polyphoner Werke die Begrenzungen durch die Komposition vorgezeichnet sind. Aus der Diminutionspraxis des 16. Jahrhunderts entwickelt sich der monodische passeggierte Satz. Er schafft in einem Ausgleich zwischen der nach den Regeln des polyphonen Satzes gestalteten Melodik und den Passaggien eine neue Melodiegestalt, oder bringt, wie G. B. Spadi da Faenza,[45] neben der Diminution von aufwärts und abwärts gehenden Sekund- und Terzfortschreitungen,[46] eine fortlaufend instrumental diminuierte Diskantstimme von de Rores *Amor ben mi credono*[47] oder seinem vierstimmigen Madrigal *Ancor che co'l partire.*[48]



[43] ... il far passaggi nell'ultima sillaba delle parole è contro la regola, ancorche quando la sillaba fosse lunga e cascasse nelli vocali appropriate, non disdiria, essendoci altre sillabe da far cadenza & il replicar spesso un passaggio, non e lodato, quando non fosse in fuga. — S. 185: ... i passaggi non sono molto à proposito per gli affetti e però è bene non farli molto lunghi ancorche al pesente par che sia tenuta valente quella persona, che tiene passaggio lungamente.

[44] S. 190: Nel contrapunto diminuito si rompono figure e si come questo è composto solo di consonanze, questo all'incontro di consonanti e dissonanti si compone e si come in quello una nota corrispondeva all'altra, così in questo diminuito si potranno porre più note correspondenti ad una nota del soggetto, onde sopra ogni semibreve del soggetto, si potranno porre due minime, quattro semiminime, otto crome etc ...

[45] Passaggi ascendenti et descendenti di grado per grado et ancor di terza. Con altre Cadenze & Madrigali diminuiti per Sonate con ogni sorte di stromenti & anco per cantare con semplice voce. Venedig 1609, 1624.

[46] Esempio di grado ascendente S. 1—5; Esempio di grado descendente S. 6—10, Esempio di Terza ascendente S. 11—14; Esempio di Terza descendente S. 15—18; Esempio di Cadenza S. 19—21.

[47] S. 22—27; Cyprian de Rore, Opera omnia IV (American Institut of Musicology 1969), Madrigalia 3—8 v., ed. B. Meier, S. 28.

[48] S. 28—30; Cyprian de Rore, Opera omnia IV, Madrigalia 3—8 v., ed. B. Meier, 1969, S. 31.

Schon Giov. Bassano hat nicht nur Werke *a cantar e sonar,*[49] sondern auch *Concerti,*[50] *Passaggi* und Diminutionen[51] überliefert. Die Ornamentation wird zum beherrschenden Prinzip einer aus der diminuierten Polyphonie gewordenen monodischen Kunst,[52] wenn auch Zarlino Bedenken gegen gewisse Erscheinungen der Diminution in der Mehrstimmigkeit geäussert hat.[53]

In Giov. Bassanos *Ricercate passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamento con ogni sorte d'instrumento et anco diversi passaggi per la semplice voce,* Venedig 1585[54] und *Motetti, Madrigali et Canzoni francese di diverse ecc. autori 4, 5 e 6 v. diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti & ancor cantar con semplice voce,* Venedig 1591[55] werden die diminuierten Aufführungsmanieren deutlich.

---

[49] Fantasie 3v. per cantar et sonar con ogni sorte d'instrumenti 1588; Il fiore dei Capricci musicali 1588.

[50] Motetti per concerti ecclesiastici 5—8, 12 v., 1698, Lib. 2, 1599; Madrigali e Canzonette concertati 1602.

[51] Ricercate, Passaggi e Cadentie 1585; Motetti, Madrigali e Canzoni francese 1591; E. T. Ferand, Die Motetti, Madrigali et Canzoni. G. Bassano in: Fs. H. Osthoff, Tutzing 1961, S. 75.

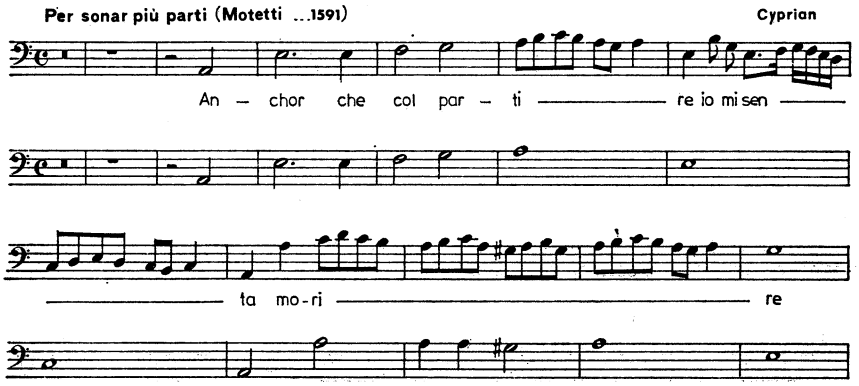
[52] M. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jh., Leipzig 1902; H. Goldschmidt, Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im 16./17. Jahrhundert, in: Monatshefte f. Musikgesch. XXIII, 1891, S. 111; Ders., Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Charlottenburg 1907; A. Beyschlag, Die Ornamentik der Musik, Leipzig 1908 (Neudruck Wiesbaden 1961); R. Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie, Leipzig 1913.

[53] Istit. harm., Venedig 1573, Lib. III, cap. 46, S. 240: Primieramente dev con ogni diligenza provedere nel suo cantare, di proferire la modulatione in quel modo, che è stata composta dal compositore et non fare come fanno alcuni poco aveduti, i quali per farsi tenere più valenti et più savij de gli altri, fanno alle volte di suo capo alcune diminutioni tanto salvatiche... et tanto fuori di ogni proposito; che non solo fanno fastidio a chi loro ascolta, ma commettono etiandio nel cantare mille errori...

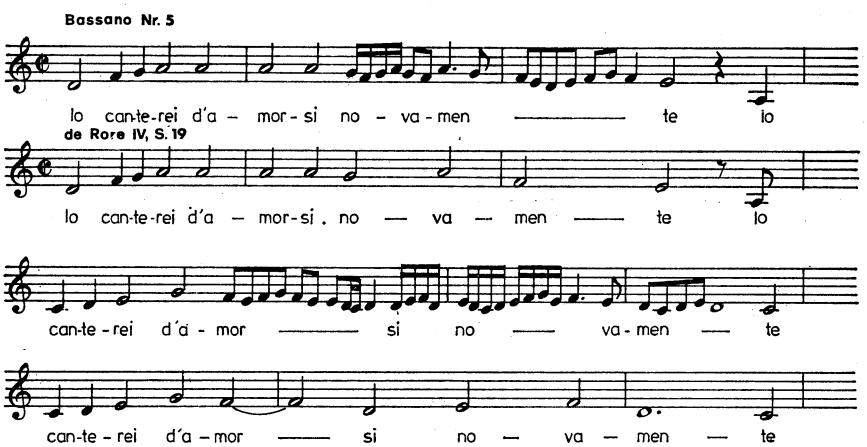
[54] Enthält Werke von G. Bassano und C. de Rore, neue Ausgabe 1598: 4st Werke von Palestrina, C. de Rore. G. Rinaldi, G. M. Nanino, R. Giovanelli, L. Marenzio, A. Stabile, Crequillon, 5stimmige von Lassus, Clemens non Papa, Palestrina, Cl. da Corregio, L. Marenzio, G. M. Nanino, Gios. Guami da Lucca, A. Gabrieli; 6stimmig von A. Striggio, L. Marenzio, C. de Rorè, A. Willaert.

[55] Ai lettori: Questa presente mia nova fatica nell'haver diminuito le presenti compositioni musicali (non ad altro fine di gloria) fatta se non per giovar à quelli, che da questa potesse con più facile studio haverne qualche utile; però ho diviso questa opera in tre parti à quattro, cinque & sei voci, avvertendo, che non solo quelli motetti ò Madrigali diminuiti con parole servirà per la semplice voce di gorgia: ma ancora potrà servire per'quale istrumento gli piacerà, come faranno quelli diminuiti senza parole. Trovasi alcuni Madrigali à quattro, cinque & sei voci diminuiti non solo il basso; ma alcune volte lasciando il basso canta tenore & è però cantabile da una sola voce. Avvertendo di far sonare sempre il basso di questi canti come fondamento di essa musica: quali canti diminuiti in questa maniera potrà servire in concerto cantando quella sola voce fra altri instrumenti, overo solo in instrumento da penna con il suo basso sonato, & la semplice voce. Altri Motetti diminuiti il soprano & il basso, qual cantando queste due parti insie-

Die Grundregel der Diminution ist, dass die ersten Noten dem Original entnommen werden, ihnen folgen die bewegten Figuren, die bei der Kadenzierung gewöhnlich in schnelleren Rhythmus übergehen. Bestimmte Figuren wiederholen sich immer wieder. Zur Diskantdiminution tritt auch die Diminuierung anderer Stimmen, insbesondere des Basses.[56]



Der die Gliederung charakterisierende Halteton bleibt in der Diminuierung erhalten.

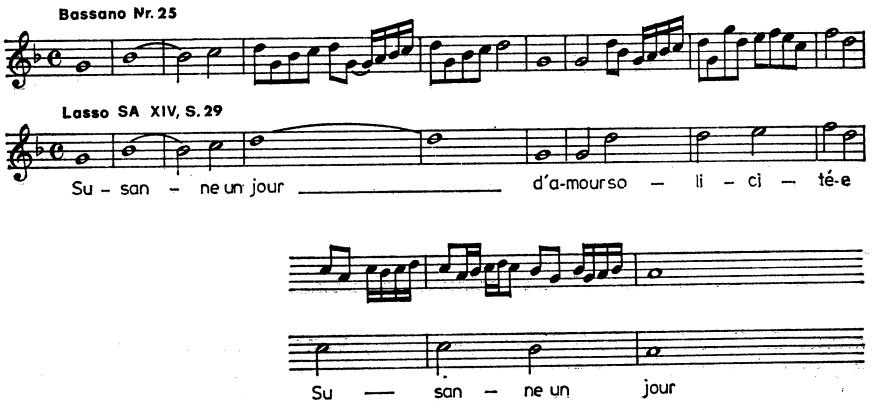


me si danno loco nelle diminutioni. Godete la dunque volontieri con quell' animo sincero co'l quale io vi la porgo & mentre io vi vado preparando altre mie nove fatiche conservatemi vostro.

[56] Vergl. die Diskantdiminution von G. B. Spadi da Faenza. Die textierten Kompositionen können von einer diminuierenden Solostimme, aber auch, wie die untextierten, von einem Instrument gestaltet werden. Der Bass kann auch Diminutionen des Tenors übernehmen, als Fundament

Dieses dem 1. Buch der Madrigale de Rores 1550 entnommene Madrigal wurde auch von della Casa diminuiert.

Neben der auf der skalischen Bewegung beruhenden Diminution finden sich auch freie Intervallsprünge aufnehmende Bewegungen, wie in Lassos Chanson *Susanne.*[57]



Neben der Diminution einer Stimme hat Bassano Palestrinas *Tota pulchra* 5 v. (Nr 49) mit einer diminuierten Diskant- und Bass-Stimme versehen.[58] Sie diminuieren abwechselnd, ebenso hat er zu Palestrinas fünfstimmigen Introduxit me (Nr 50), Pulchra es (Nr 51), Veni dilecte mi (Nr 52) Diskant und Bass abwechselnd diminuiert.[59]

---

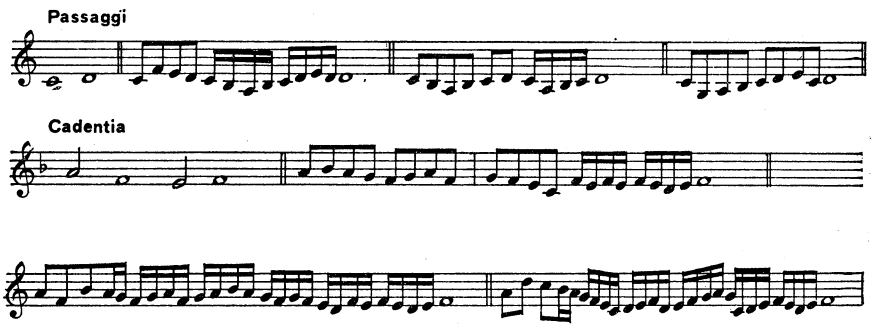
muss er aber erhalten bleiben. Die colla parte Praxis gibt dazu die Möglichkeit. Das Madrigal Anchor che col partire von de Rore ist auch von Della Casa in 2 Fassungen, von Rognoni in 4 Fassungen und von Bovicelli (Goldschmidt, a. a. O. in: Monatsh. f. Musikgesch. XXIII, 1891, S. 121) diminuiert überliefert.

[57] Lasso G. A. XIV, 29. Della Casa gibt 2 Fassungen der Diminution dieses Stücks, ebenso Fr. Rognoni.

[58] Palestrina G. A. XXXIII, 56.

[59] 4. Buch 5st. Motetten, 1584. Palestrina G. A. IV, 25 = Op. compl. XI, 120; G. A. IV, 34 = O. c. XI, 132; G. A. IV, 61 = O. c. XI, 169; G. A. IV, 81 = O. c. XI, 197. Die Diminutionen in: G. A. XXXIII, 52, 54, 56, 58. Pulchra es amica mea ist auch von Rognoni in 2 Fassungen diminuiert. — Weitere Werke von Palestrina in der Diminution Bassanos: Benedicta sit (Motecta 1563) G. A. V, 33 = O. c. III, diminuierte Fassung G. A. XXXIII, 45, ebenso in: Beyschlag, S. 36; Kuhn, S. 100; Ave Maria (Motecta 1563) G. A. V, 20; diminuiert: G. A. XXXIII, 48; Hodie beata (Motecta 1563) G. A. V, 17; diminuiert: G. A. XXXIII, 49; Fuit homo missus (Motecta 1563) G. A. V, 38 = O. c. III, 46; diminuiert: G. A. XXXIII, 51; Vestiva i colli (G. Bonagionta, Il Desiderio 2º libro de Madrigali 5 v. 1566) G. A. XXVIII, 239 = O. c. IX, 117; diminuiert: G. A. XXXIII, 60; ebenso bei della Casa (Palestrina G. A. XXXIII, 70 und Vorwort VII), 2 Fassungen bei Rognoni; Così le chiome (Il Desiderio 1566) G. A. XXVIII, 243 = O. c. IX, 122; diminuiert: G. A.

In seinen Ricercate, Passaggi et Cadentie[60] 1585 gibt Bassano Beispiele der Intervall-Diminuierung:



Schon vor Bassano hat Girolamo della Casa detto da Udine in den beiden Büchern[61] *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato & corda & di voce humana,* Venedig 1584, an Beispielen die verschiedenen Diminutionsmöglichkeiten[62] der Intervalle und Mensurwerte dargelegt und an Madrigalen und Canzonen von C. de Rore, Striggio, F. de Monte, Willaert, Peu d'Argent, Clemens non Papa, A. Gabrieli und Gombert bestätigt. Unter den Instrumenten hebt er den Cornetto hervor,[63] da er dem Klang der menschlichen Stimme am

---

XXXIII, 61, ebenso diminuiert von della Casa (G. A. XXXIII, 70) und Orazio Bassani; lo son ferito (3º libro delle Muse 5 v., 1561) G. A. XXVIII, 179 = O. c. II, 161; diminuiert: G. A. XXXIII, 62; Kuhn, S. 122; 2 Fassungen von Bovicelli (Ave verum) G. A. XXXIII, 63; G. A. XXX, Vorwort IV; 2 Fassungen Rognoni; Orazio Bassani.

[60] Esercitare nelle diminutioni con qual si voglia istrumento da fiato & con la viola; et appresso diminuito diversi moti o passaggi & cadentie di che à loto megio paterà proportionando la valuta delle minute alla nota intiera quale vorano diminuire in quel modo che a loro tornerà più commodo. E. T. Ferrand, in: Journal of the American Musicological Society IX, 1956, S. 250.

[61] Nel primo libro adunque si tratta delle lingue & del diminuir semplice di croma sopra la semibreve & minima si principia prima di grado a nota per nota & poi per Terza & Quarta & Quinta & Sesta & Settima & Ottava. Seguita poi la Minuta de Semicroma sopra li medesimi essempii & nel fine havete gli essempij del Tremolo gropizato sopra la Semibreve & Minima. Di poi seguitano i groppi battuti sopra le simili Note, le quali si adopterano nelle cadenze.

[62] Passi & Cadenze di Croma S. 7—12; Passi & cadenze di Croma & Semicroma S. 13—26; Passi & Cadenze di semicrome & treplicate cioè ventiquattro per battuta S. 27—38; Passi & cadenze delle quattro figure Croma, Semicroma, treplicate, quadruplicate, diminuir misto.

[63] De gli stromenti di fiato il più eccellente è il Cornetto per imitar la voce humana più de gli altri stromenti. Quello stromento si adopera piano & forte & in ogni sorte di Tuono, si come fa la voce... Vuol esser sonato con discretione & giuditio. La lingua vuole esser ne troppo morta,

nächsten kommt. Im 2. Buch bringt er Diminutionsbeispiele verschiedener französischer Chansons und Madrigale für alle Arten von Instrumenten. Die *Viola bastarda*[64] wird besonders herausgestellt, die *voce humana* als Träger der Diminutionen hervorgehoben. Die Beispiele bringen Canzonen von Janequin, Clemens non Papa, Crecquillon, Curtois, Lassus, Willaert; Canzonen und Madrigale mit Viola bastarda (S. 27) von Clemens non Papa, de Rore, Crecquillon, Janequin, Rogier; *Madrigale da cantar in compagnia & anco co'l Liuto solo* (S. 30) von de Rore und Palestrina *(Vestiva i colli),* Canzonen von de Rore mit Diminutionen in allen Stimmen (S. 38). In dem hier angeführten Lautenlied ist der Übergang von der polyphonen Komposition zur lautenbegleiteten Monodie und Diminuierung der Diskantstimme deutlich. Die im mehrstimmigen Satz gegebene Diskantdiminuierung wird zum Solovortrag mit einer die übrigen Stimmen zusammenfassenden Lautenbegleitung.

Eine instrumental begleitete diminuierte Melodik hat sich aus dem Satz gelöst. Auf dieser Grundlage sind neue monodische Kompositionen entstanden.

In Rom hat Durante in seinen *Arie devote,* Rom 1608,[65] in der Verbindung von Grundsätzen der polyphonen Melodik, Passaggien und des *stile recitativo* eine an das Wort gebundene ariose Ausdruckweise[66] in der begleiteten Monodie geschaffen, die wie Caccinis *Le nuove musiche* 1601[67] oder Peris *Le varie Musiche a 1, 2 e 3 v. con alcune spirituali in ultimo per cantare nel clavicembalo, il chitarrone et ancora la maggior parte di esse per sonare semplicemente nel organo,* Florenz 1609, 1619,[68] zu einer neuen Solokunst wurden.[69] Die mit der polyphonen Melodik verbundenen Diminutionsregeln haben in Verbindung mit der rezitativischen Deklamation dem Wort einen neuen affektbetonten

---

ne troppo battuta: ma vuole esser simile, alla gorgia. Poi nella Minuta far poca robba, ma buoa. Si che ogn'uno tendi al bel stromento, alla bella lingua & alla bella minuta & ad imitar più la voce humana, che sia possibile.

[64] Die Viola bastarda wurde zur Diminution aller Stimmen herangezogen. Della Casa hebt in der Vorrede 1584 hervor: ... sonar con la viola bastarda nella qual Professione si va toccando tutte la parti. Noch 1619 (Syntagma Musicum II) schreibt M. Praetorius, die Viola bastarda hat »daher ihren Namen bekommen, dass es gleichsam eine Bastard sey von allen Stimmen, sintemal es an keine Stimme allein gebunden.«

[65] Le quali contengono in se la maniera di cantar con gratia, l'imitatione delle parole et il modo di scriver passaggi et altri affetti.

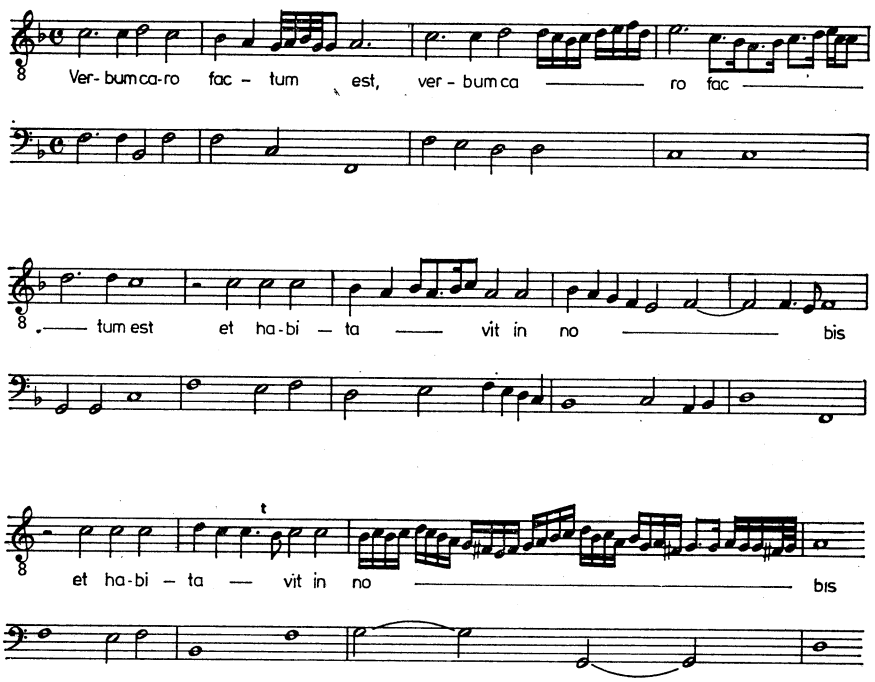
[66] H. Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jh., Breslau ²1892.

[67] Facsimile ed. F. Mantica, Rom 1930, F. Vatielli, Rom 1934; ed. C. Perinello (I classici della musica italiana IV), Mailand 1919. Vorrede in: H. Goldschmidt, a. a. O., S. 29.

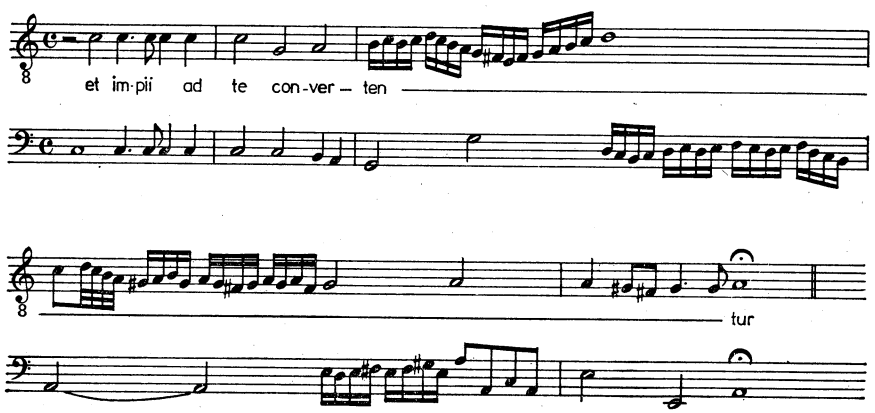
[68] A 1, 2 e 3 voci con alcune spirituali in ultimo per cantare nel clavicembalo, il chitarrone et ancora la maggior parte di esse per sonare semplicemente nel organo, ed. N. Anfuso e A. Gianuario, Florenz 1978.

[69] M. da Gagliano, Musiche a 1, 2 e 3 voci, Venedig 1615.

Ausdruck gegeben. In der Generalbassbehandlung wird die Anlehnung an die Haltetöne der florentiner Monodiebegleitung deutlich (S. 10):



ebenso ein auf die Polyphonie zurückgehender Bewegungsaustausch zwichen Solostimme und Basso continuo, wie in *Docebo iniquas vias tuas* (S. 21).



Die passeggierte Motette ist die Grundlage dieser Monodien. Sie haben vor allem den Wortausdruck in der vorgezeichneten Komposition, wie im klanglichen Vortrag gesteigert. Die im ausgehenden 16. Jahrhundert betonte Klanggestalt hat im Vokal- und Instrumentalsatz zunehmende Bedeutung gefunden, nicht zuletzt in ihrer colla parte-Klangverbindung. Die Gesangsweise und das Instrumentenspiel werden nicht mehr nur von ihrer technischen Seite, sondern vor allem vom klanglichen Ausdruck erfasst.

Giov. Camillo Maffei da Solofra[70] verweist schon 1562 auf den Ausdruck der Stimmgebung und die Voraussetzungen eines natürlichen Gesangsvortrags und der Stimmbildung.[71] Die Diminution soll vorwiegend bei Clauseln gebracht werden. In zehn Regeln (S. 32) bestimmt er die Behandlung und Übung der Stimme, die in den *Passaggi* ihre besondere Aufgabe besitzt (S. 36).[72] In theoretischen Erörterungen wie in praktischen Beispielen wird die neue Gesangskunst, die zur Stimmbildung das Ornament als Ausdrucksmittel betont, entwickelt.

Fr. Rognoni Taegio, *Selva de varii pasaggi secondo l'uso moderno per cantare & suonare con ogni sorte de stromenti,* Mailand 1620,[73] bringt wie Bassano, nach zahlreichen Beispielen[74] Palestrinas *Pulchra es* als

---

[70] Delle lettere... libri due, Dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia e di Medicina v'e un discorso della voce e del Modo d'apparere di cantar di Garganta senza maestro, non più veduto n'istampato. Raccolte per Don Valerio de Paoli da Limosano, Neapel 1562.

[71] B. Ulrich, Die Grundsätze der Stimmbildung während der Acappella-Periode, Leipzig und Danzig 1910; J. Horsley, Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music, in: Journal of the American Musicological Society IV, 1951; N. Bridgman, G. C. Maffei et sa lettre sur le chant, in: Revue de musicologie XXXVIII, 1956.

[72] S. 58: La prima dunque regola è, che non si facciano passaggi in altri luoghi che nelle cadenze per che concludendosi l'armonia nel Cadimento... La 2a regola è, che nel madrigale non si faciano più di quattro o cinque passaggi, accioche l'orecchio gustando di rado di dolcezza... La 3a regola è, che si debba far il passaggio nella penultima sillaba della parola, acciocche, co'l finimento della parola, so finisca annche il passaggio. La 4a è, che più volontieri si faccia il passaggio nella parola e sillaba dove si porta la lettera o, in bocca co'l passaggio, che nell'altre... La 5a regola è, che quando si ritrovano quattro a cinque di conserto, mentre cantano, l'una debbia dar luogo all'altro, per che se due o tre tutti in un tempo passaggiassero, confonderebbono l'armonia.

[73] Nella prima [parte] de quali si dimostra il modo di cantar polito e con gratia & la maniera di portar la voce accentata con tremoli, groppi, trilli, esclamazioni & passeggiare di grado in grado salti di terza, quarta, quinta, sesta, ottava & cadenze finali per tutte le parti, con diversi altri essempi e motetti passeggiati: cosa ancora utile i suonatori per limitare la voce humana. — Nella seconda poi si tratta le passaggi difficili per l'instromenti del dar l'arcata, ò loteggiate, portar della lingua, diminuire di grado in grado, cadenze finali, essempi con canti diminuiti, con la maniera di suonare alla bastarda.

[74] Modo di portar la voce con accenti, Tremoli, Trilli, gropi, esclamazioni; Passaggi sopra le Semibrevi, minime, semiminime, Crome (Ascendendo und descendendo); Cadenze; Salti di Terza, Quarta, Quinta, Sesta

Motetto passegiato per il Soprano overo Tenore sowie *per il Basso da cantar alla Bastarda,* ebenso Palestrinas Madrigal *Io son ferito ridotto in Motetto passeggiato per il Soprano.* Im 2. Teil der *Selva de varii pasaggi,* Mailand 1620,[75] behandelt er zunächst die *Viola da gamba,*[76] die *Lira da gamba*[77] *& da Brazzo,* die *Viola bastarda*[78] und die Blasinstrumente[79] in ihrer Bedeutung für die Diminution. Der Tonumfang

(Ascendendo & descendendo), Ottava; Finali per diverse parti; Passaggi sopra la Parte del Basso; Modo di portar le crome.

[75] Ove si tratta dei passaggi difficili per gl'instromenti dal dar l'archata, portar della lingua, diminuir di grado in grado: Cadenze finali; Essempi; Canti diminuiti, con la maniera di suonar la Viola bastarda.

[76] La viola da gamba è instromento delicato, in particolar se vien sonata con bella archata accentata, con i suoi tremoli, con pasaggi regolati che siano ben compartiti, con Arco ben ferrato alla viola, discernendo ben le corde. La parte del basso, poi non fa molti passaggi, ma quelli pochi, che si fanno, fa bisogno che siano ben messi e naturali, perche la parte del basso, è il fondamento delle altri parti...

[77] La lira di Gamba è il più armonioso instromento che si trovi frà quelli d'arco, è tanto artificioso questo instromento, che movendo un sol'dito fa tutte le legature che si puonno imaginare... tal armonia e quella che move l'animo all'udito, più d'ogni altra, principalmente nelle cose meste, e dolorose, e se bene è instromento imperfetto, cantandovi il basso, acompagnato con un soprano, non si puo sentir di meglio: la lira de Brazzo poi, benche da pochi conosciuta, ha tutte le consonanze e legature musicali, che fanno bisogno. L'archetare o lireggiare di questi instromenti è il medesimo delle Viole...

[78] La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instromenti, per paseggiare, è un instromento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è tra l'uno, e l'altro di grandezza, si chiama Bastarda, perchè hora và nell'acuto, hora nel'gratie, hora nel sopra acuto, hora fa una parte, hora un'altra, hora con nuovi contraponti, hora con passaggi d'imitationi, ma bisogna avertire, che le imitationi non habbino più di sei, o sette risposte al più, perche farebbe poi tedioso, e di digusto il medemo s'intende ancora de tutte le sorti d'instromenti perche le scole de valenti suonatori, non lo permettono, prohibiscono ancora nei pasaggi, far due ottave, e due quinte, con alcuna de l'altre parti, se non s'è più che sforzato, per seguitar qualche imitationi; si vedon' hoggidi molti che suonano ò di Cornetto, ò Violino, ò altro instromento, che non fanno altro che paseggiare, ò sia buono ò sia cativo, pur che sempre facino pasaggi, rompendo la testa à chi sà del mestiero, ruvinando tutto il canto, pensando di far bene; à costoro sarebbe meglio che andassero à suonare, come si suol dir alla frascata, che nei concerti, non sapendo che val più saper tener una nota con gratia, over un'arcata dolce e soave; che far tanti pasaggi fuori del suo dovero. Questo modo di paseggiare alla Bastarda, serve per Organi, Liuti, Arpe & simili.

[79] Gl'instromenti da Fiato, per il più hanno qualche imperfettioni, ò del suono, ò di qualche voce, principalmente nei schilli, cioè nell'acuto che vien falsa, ò che non torna bene, & sta al giuditio del suonatore à conoscere tali imperfettioni, col saper schivare tal'errore, hora con metter giù un dito, hora con levarne un'altro, acciò veda di fare quella voce che non è perfetta; molti Flauti vanno fino al numero di 13 ò quatuordici voci, altri quindici, e più, secondo che il suonatore li sà disponere, il Cornetto anderà naturalmente a voci quindici, e più, fino a diecinove voci, nel sopra acuto, la Cornamusa non và, se non à nove voci, acetto il basso per le mole che hà, il fagotto porterà infino a quindici voci con le mole...

der Instrumente wird ebenso wie die Eigenart des Spiels hervorgehoben.[80] Die Bindung des Strichs der Streichinstrumente,[81] wie die Eigenart des Anblasens der Blasinstrumente[82] erscheint ihm ebenso wichtig, wie die melodische Ordnung der Passaggien in der Ausschmückung einer skalischen Bewegung aufwärts und abwärts, von Semibreven,[83] und Minimen,[84] sowie der Kadenzen.[85]

Den zahlreichen Diminutionsformeln für verschiedene Intervallschritte folgen Beispiele des *Modo di passeggiar con Arte e Maestria:* Palestrina, *Io son ferito* (Diskantdiminution mit Echobildungen am Schluss *sopra ultima nota), Canzon* del *Mortara detta la Porcia* (Diskantdiminution); *Modo di passeggiar con diverse inventioni, non regulato al canto:* Palestrina, *Vestiva i colli* (Diskantdiminution mit Bezeichnung von *Affetti); Modo di passeggiar per il Violone over Trombone alla Bastarda:* Lassus, *Susanna* (Bassdiminution); *Modo facile di passeggiar sopra la Viola Bastarda ò altro instromento:* Lassus, *Susanna* (Wechsel der Diminution in verschiedenen Stimmen); *Modo difficile per suonar alla Bastarda:* Palestrina, *Vestiva i colli* (Diminution in verschiedenen Stimmen mit Echo-Bezeichnung).[86] Zum Abschluss bringt Fr. Rognoni die Musica *Sfogava con le stelle* und *Tempesta di dolcezza* von Ottavio Valera in der Art wie er sie mit Ornamenten vorgetragen hat.

Fr. M. Bassani hat in seinen handschriftlichen *Lezioni di Contrappunto* (um 1620)[87] Diminutionen seines Onkels Orazio Bassani aufgenommen.[88] Als Viola-Virtuose konnte Orazio Bassani eine reiche Passaggientechnik entwickeln.

Die verschiedenartigen Diminutionen und Passaggien gewinnen ebenso wie das *accompagnamento* zunehmend die Bedeutung einer

---

[80] Bei der Viola da Brazzo und der Violine hebt er die Bedeutung des Tremolo hervor: il tremolo di sua natura e di accrescimento di voce. Für die Passaggien fordert er gleiche Notenwerte: note eguali & si senta à nota per nota, che non sia ne troppo presto, ne troppo tardi ma si tenga la strada di mezzo...

[81] S. 5: Modo di lireggiar ogni stromento di Archo.

[82] S. 5: Modo di dar la lingua al Corneto ò altro instrumento di fiato.

[83] S. 6—23. Für die skalisch aufsteigende und skalisch absteigende Sext in Semibreven gibt er 216 Formeln.

[84] S. 24—35. Für die aufsteigende Sext in Minimen gibt er 41, für die absteigende 40 Formeln.

[85] g: 16; c: 8 + 9; b: 8 + 9; f: 8 + 8; d: 8 + 7; a: 8 + 8; g: 6 + 4 + 2; h: 4 + 4 + 2 + 2 u. a.

[86] S. 68—71 folgen Esempi per sonar alla Bastarda in zahlreichen Formeln.

[87] Ms. C 85 Bibl. mus. Bologna.

[88] Toccaten mit Bassdiminutionen, Diskant- und in verschiedenen Stimmen wechselnden Diminutionen. Madrigale von C. de Rore: Lasscio, che nel accorto (Op. omnia III, S. 41); Servire bella; Signor mio caro, Carità di Signore (Op. omnia IV, S. 15); Vessinai colla seconda parte; La Bella e netta (Op. omnia IV, S. 21); Palestrina: Io son ferito; P. Animuccia: Nasce la gioia mia 6 v.

Klangdifferenzierung, wie das bei den zahlreichen Sologesängen mit Instrumenten im frühen 17. Jahrhundert, z. B. in G. P. Bucchiantis *Arie, Scherzi e Madrigali a una e due voci per cantare nel Clavicembalo, Chitarrone ò altre simile istrumento* (1627) oder im *Giardino musicale di varii ecc. autori, dove si contengono Sonetti, Arie & Villanelle a 1 e 2 voci per cantare con il Cimbalo & altri stromenti simili con l' alphabeto per la Chitara Spagnola (1621),*[89] deutlich wird. Zu den Formdifferenzierungen treten die Klangdifferenzierungen, die in der freien Instrumentenwahl den Werken eine unterschiedliche Klanggestalt geben.

V. Bonizzi verlegt die *Passaggi* in das konzertierende Instrument in seinen *Alcune opere di diversi autori a diversi voci passeggiate principalmente per la Viola Bastarda, ma anco per ogni sorte di stromenti e di voci* (1626).[90] Die Arrangements der Madrigale C. de Rores und A. Striggios für Viola bastarda zeigen die vom Istrument bestimmte Bearbeitungstechnik und ihre virtuose Passagenbildung.[91]

In gleicher Weise sind diese instrumentalen Passaggien in B. Montalbanos[92] *Sinfonie ad uno e due Violini* 1629 oder in sich abwechselnder Violin- und Bassdiminuierung in G. B. Fontanas 10. Sonata der *Sonate a 1, 2, 3 per il Violino o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violoncino o simili altro instrumento* 1641[93] gegeben.

Innerhalb der *Motetti passeggiati* haben die Psalmdiminutionen eine besondere Stellung. Sie übernehmen in den *Falsibordoni* eine diminuierte Ausgestaltung der Mediatio und Finalis, während gewöhnlich die Rezitation beibehalten bleibt. Die Gestalt des mehrstimmigen Falsibordonisatzes, der mit dem choralischen Psalmvortrag alterniert, ist für die Diminution und ihre Variierung massgebend.

---

[89] Die Tabulatur für die Chitarra alla Spagnuola findet grosse Verbreitung wie in Scherzi amorosi (1622), Vezzosetti Fiori (1622) u. a. 1591 erschienen die Canzonette a 4 voc... con l'intravolatura del Cimbalo et del Liuto, 1592 Diletto spirituale, 1595 Lodi della musica.

[90] Vorrede 1626: ... posso chiamarle frutti d'un Albero fecondo di virtù Oratio Bassani dalla Viola unico & famosissimo; mi diede questo essendo io giovinetto molti avertimenti, e lumi intorno alla musica, e mostro d'havere gusto particolare, ch io accompagnassi il suo divin suono col mio del clavicembalo, & anco più volte disse à me & ad altri non esser lui mai stato accompagnato di niuno come da me... se ben anco m'approfittai in cotal disciplina nella gran scola di Claudio da Correggio huomo in sua professione forsi senza esempio...

[91] Canzona a 4 detta »Dolce me moy« (= Chanson »Doulce mémoire« von P. Sandrin) in: F. Giegling, Die Solosonate (Musikwerk XV, 1959), S. 22.

[92] Er stammt aus Bologna und war Kapellmeister an S. Francesco in Palermo. Die Ausgabe enthält 4 Sinfonien für 1 Violine, 2 für 2 Violinen, 2 für 2 Violinen und Posaune, 5 für 4 Violen. - Sinfonia IV in: F. Giegling a. a. O. (Musikwerk XV), S. 23.

[93] Das Werk enthält 6 Sonaten für Violine, 8 für 2 Violinen und Fagott, 4 für 3 Violinen. 10. Sonate in: Giegling, a. a. O., S. 26.

Zahlreich sind die um die Wende des 16/17. Jahrhunderts[94] geschaffenen Falsibordonikompositionen.[95] Nach Art der *Motetti* und *Madrigali passeggiati* werden auch *Falsibordoni* passeggiert überliefert, wie Bovicelis,[96] Confortis,[97] Severis[98] u. a. Falsibordonikompositionen zeigen.[99] In der Diminuierung der Kadenzen, wie einzelner Intervallschritte bilden sich verschiedene Melodietypen heraus,[100] die vor allem in der instrumentalen Diminution vielfach zu Formeln erstarren. Bovicelli[101] hat neben Diskantdiminutionen von Palestrinas *Io sono ferito*[102] und *Ave verum,*[103] de Rores *Ancor che co'l partire*[104] und *Angelus ad pastores,*[105] Victorias *Vadam & circuibo,*[106] Monteverdis *In*

---

[94] P. Martini, Storia della musica I, Bologna 1757, S. 194, nennt mehrere Falsibordonikomponisten des 16./17. Jh.

[95] E. Trumble, Fauxbourdon, Brooklyn 1959; M. C. Bradshaw, The History of the Falsobordone from its origins to 1750, Diss. Univ. of Chicago 1969; Ders., The Falsobordone (Musicological Studies and Documents, ed. Carapetyan, XXXIV, Rom 1978).

[96] Regole, Passaggi di musica, Madrigali e Moteti passeggiati, Venedig 1594.

[97] Salmi passegiati, Rom 1601; Passaggi sopra tutti gli Salmi... con il basso sotto per sonare e cantare con organo o con altri stromenti, Venedig 1607, 1618.

[98] Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera, che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni, 1615, enthält auch alcuni versi di Miserere sopra il falso bordone von L. Dentice.

[99] Beispiele dieser Falsobordone-Diminution in: H. Goldschmidt, Verzierungen, Veränderungen und Passagien im 16. und 17. Jh., in Monatshefte f. Musikgesch. XXIII, 1891, S. 111, S. 119 (G. C. Gabucci); H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Charlottenburg 1907, Anh., S. 1 (Giovanelli, Bovicelli), S. 3 (Severi); M. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16./17. Jh., Leipzig 1902, S. 46, S. 142 (Severi), S. 131 (Conforti); A. Beyschlag, Die Ornamentik der Musik, Leipzig 1908, S. 45 (Severi), S. 47 (Dentice).

[100] Bovicelli bringt S. 17—36: Diversi modi di diminuire: Movimento di grado ascendente, Salto di Terza ascendente, Salto di Quarta ascendente, Salto di Quinta ascendente, Salto di Sesta ascendente; Movimento per grado descendente, Salto di Terza descendente, Salto di Quarta descendente, Salto di Quinta descendente; Diverse maniere di ascendere per grado, Diverse maniere di descendere per grado; Modo di diminuire le Longhe; Cadenze diverse.

[101] Am Anfang seiner Regeln betont Bovicelli die Notwendigkeit, die Passaggien nicht nur als strukturelle Aufgliederung gedehnter Noten, sondern auch in der Deklamation als Steigerung des Ausdrucks des Wortes aufzufassen:... nel cantare e particolarmente nel formare i Passaggi, non solo si deve per mente alle note, ma anco alle parole. — Daraus ergibt sich die Akzentuierung und Rhythmisierung der Passaggien entsprechend der Wortdeklamation und gleichzeitig die Charakterisierung des Wortausdrucks.

[102] S. 38, Palestrina G. A. XXVIII, S. 179; XXXIII, S. 63, S. 62 (Bassano).

[103] S. 42, Palestrina G. A. XXXIII, S. 63.

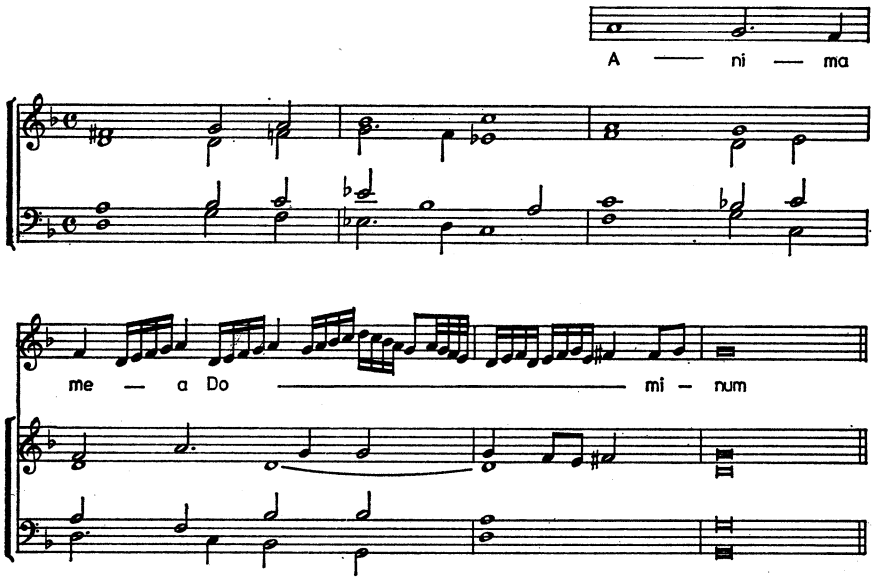
[104] S. 46, Cyprian de Rore, Opera omnia IV, 1969, S. 31.

[105] S. 50.

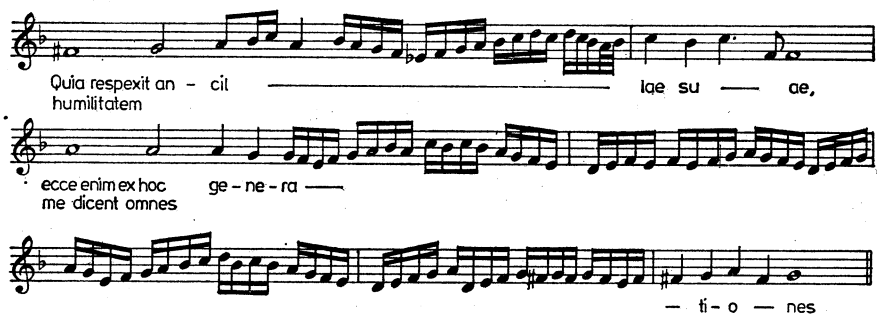
[106] S. 53, Victoria, Opera omnia I, 1902, S. 97; Seconda parte, S. 59: Qualis est dilectus tuus candidus.

te *domine*[107] *und Assumpsit Jesus*[108] diminuierte Falsibordoni des *Magnificat* im 2. Ton von Giulio Cesare Gabucci, im 1. Ton von Rugg. Giovanelli, Ps. 109 *Dixit* im 6. Ton von Giov. Batt. Bovicelli nach vierstimmigen Falsbordonisätzen veröffentlicht.

Der vierstimmige Falsobordonesatz Gabuccis zeigt den einfachen Satz, wie die variierte Diminution der einzelnen Verse.

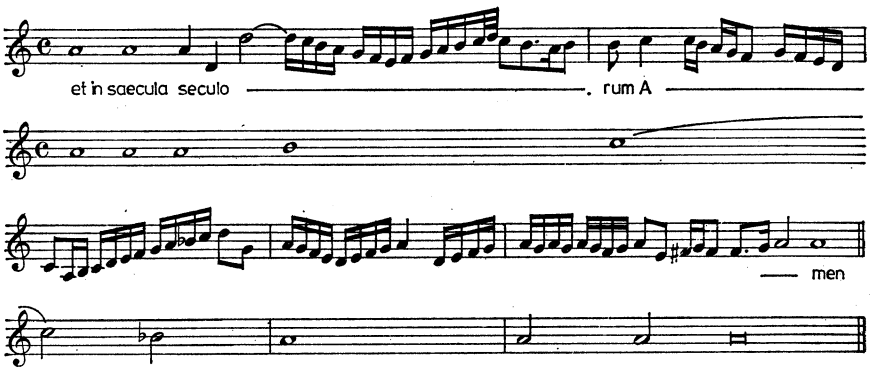


Nach der Intonation des *Magnificat* folgt die 2. Vershälfte mit Diminutionen, alternatim Vers 1 *Et exultavit* choraliter, Vers 3 *Quia respexit* im vierstimmigen Satz mit Diskantdiminution, Vers 4 chora-



[107] S. 64.
[108] S. 68.

liter u. s. f. Die mit den *Falsibordoni* verbundenen Diminutionen der einzelnen Verse sind variiert. Entsprechend der alternatim-Folge wird das *Magnificat* Gabuccis choraliter beschlossen, während Giovanellis *Magnificat* die umgekehrte Folge der Choralpsalmodie (1, 3, 5 . . .) und der *Falsibordoni* (2, 4, 6 . . .) wählt und damit mit dem *Falsobordone*-Satz *Sicut erat in principio* abschliesst.



In gleicher Weise ist die Diskantdiminution zu Bovicellis eigenem Falsobordonesatz angelegt.

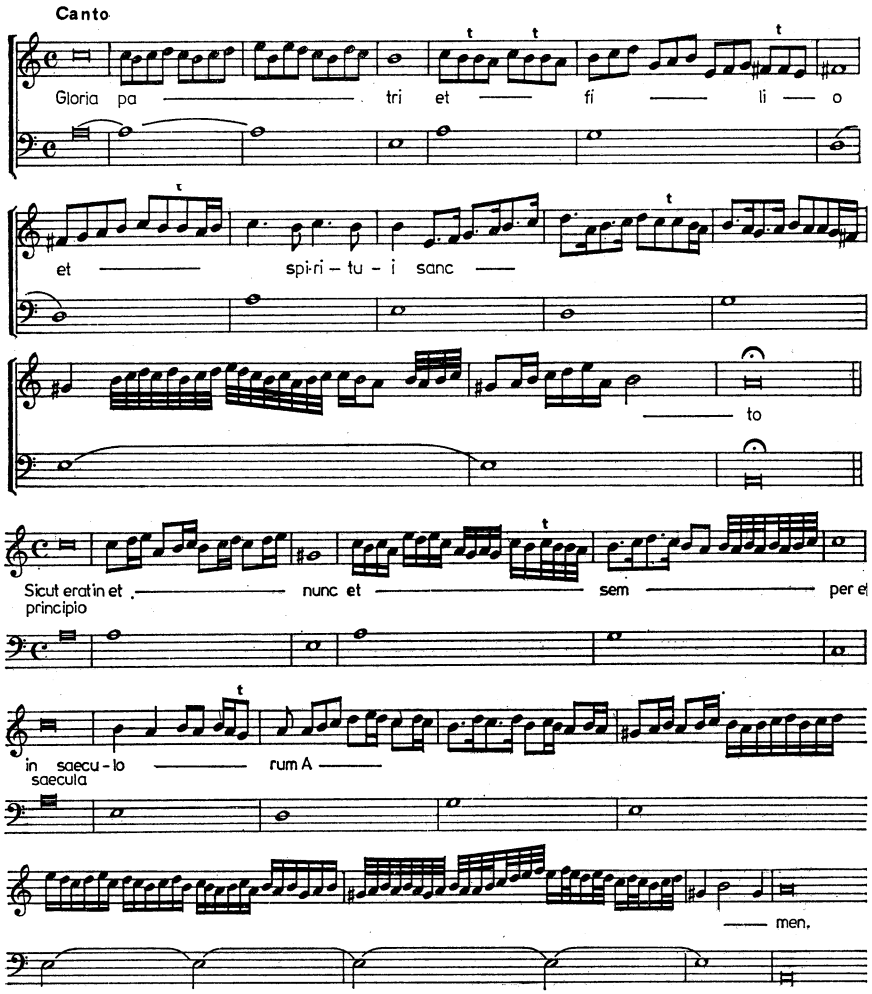
Fr. Severi bringt in *Salmi passeggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici,* Rom 1615[109] die Psalmverse im *alternatim*-Wechsel, verteilt auf die verschiedenen Stimmen. Ps. 110 beginnt mit der vom Generalbass begleiteten Choralmelodie im Tenor

Vers 2 Magna opera: choraliter
Vers 3 Confessio: Alt mit B. c.
Vers 4 Memoriam: choraliter
Vers 5 Memor erit: Canto, B. c.
Vers 6 Ut det: choraliter
Vers 7 Fidelia omnia: Tenor, B. c.
Vers 8 Redemptionem: choraliter
Vers 9 Sanctum et terribile: Bass, B. c.
Vers 10 Intellectus: choraliter
Vers 11 Gloria Patri: Canto, B. c.
Vers 12 Sicut erat: Canto, B. c.[110]

[109] Con alcuni versi di Miserere sopra il falso bordone del Dentice.

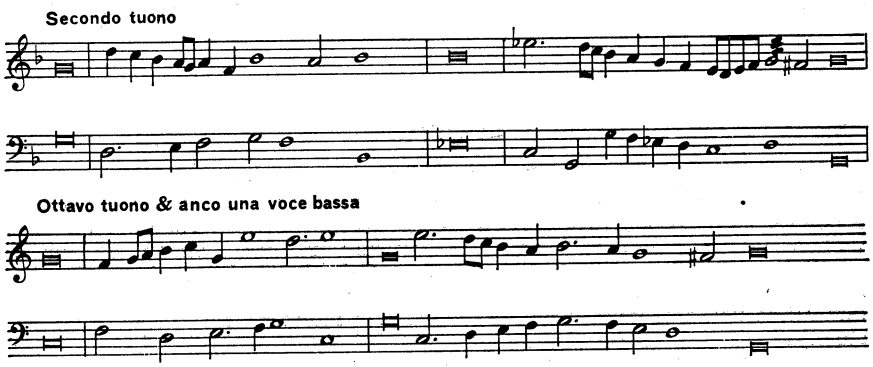
[110] Ps. 111 Beatus vir beginnt den 1. Vers choraliter mit B. c., im Cantus bringt aber bereits in der 2. Vershälfte nach der Rezitation eine passegierte Kadenz. Die geradzahligen Verse werden choraliter ohne Begleitung gesungen, Vers 3 Gloria: Tenor, Vers 5 Jucundus: Alt, Vers 7 Paratum: Bass, Vers 9 Peccator: Tenor, Vers 10 Gloria patri: Cantus, Vers 11 Sicut erat: Cantus — Ps. 113 In exitu beginnt choraliter mit B. c. im Tenor, Vers 2 Factus, Vers 3 Mare, Vers 4 Montes, Vers 5 A facie, Vers 6 Qui convertit: choraliter,

Die reichen, auch rhythmisch differenzierten Passaggien werden in der *Doxologie* des 112. Psalms *Laudate pueri* im 4. Ton deutlich (S. 26).



Vers 7 Non nobis: Cantus, B. c., Vers 8 Super misericordia: choraliter, Vers 9 Deus autem: Bass, B. c., Vers 10 Simulacra: choraliter, Vers 11 Os habent: Alt, B. c., 12 Aures habent: choraliter, Vers 13 Manus habent: Tenor, B. c., Vers 14 Similes: choraliter, Vers 15 Domus Israel: Cantus, B. C., Vers 16 Domus Aaron: choraliter, Vers 17 Qui timent: Bass, B. c., Vers 18 Dominus memor: choraliter, Vers 19 Benedixit: Alt, B. c., Vers 20 Benedixit omnibus: choraliter, Vers 21 Adjiciat: Tenor, B. c., Vers 22 Benedicti vos: choraliter, Vers 23 Coelum: Cantus, B. c., Vers 24 Non mortui: choraliter, Vers 25 Sed nos: Alt, B. c., Vers 26 Gloria Patri: choraliter, Vers 27 Sicut erat: 2 Soprani, B. c.

Einfacher sind die Passaggien in A. Banchieris *Organo suonarino*, Venedig 1622, S. 42: *Otto Falsibordoni sopra i Tuono per cantare con una o doi voci & anco il Soprano in Tenore:*



Die Falsibordoni diminuieren unter Beibehaltung der Rezitation, *Mediatio* und *Finalis* des Psalmverses oder sie gestalten für den *alternatim*-Vortrag die geraden bezw. ungeraden Verse in passeggierter Melodik im Wechsel mit dem Choralvers. Dabei wird in der monodischen Neukomposition die Grundregel der alten Diminution, dass der Anfang der einzelnen Abschnitte die *melodia simplex* beibehalten solle oft überwunden.

Die in die Monodie übernommenen Passaggien sind ein fester Bestandteil der Komposition, wie er auch bei Caccini deutlich ist und von L. da Viadana in der Concerto-Komposition[111] vorausgesetzt wird. Eine weitere improvisatorische Passeggierung wird damit verworfen.[112]

Im Übergang zur freien Koloratur der Barockmusik wird die Diminutionspraxis im Zusammenhang mit der Verbreitung der italienischen Gesangsmanier in ganz Europa im 17. Jahrhundert in Theorie und Praxis gepflegt.[113] Die Passaggien sind mit der Monodie aufs engste

---

[111] A. Adrio, Die Anfänge des geistlichen Konzerts, Berlin 1935; St. Kunze, Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk G. Gabrielis, in: Archiv f. Musikwiss. XXI, 1964, S. 81.

[112] Viadana, Cento concerti ecclesiastici, 1602. Vorrede: ... questa sorte di concerti deve cantarsi gentilmente con discretione & leggiadria usando gli accenti con raggione & i passaggi con misura & a suoi luoghi; sovra tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato; percioche vi sono talhora certi antati, i quali perche si trovano favoriti dakka natura d'un poco di gargante, mai cantano nella maniera che stanno i canti non, s'accorgendo essi, che hoggidi questi tali non sono grati anzi sono pochissimi stimati particolarmente in Roma dove fiorisce la vera professione del cantar bene.

[113] A. Beyschlag, Die Ornamentik der Musik, Leipzig 1908, S. 30, S. 58, S. 84; M. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16./17. Jh., Leipzig 1902, S. 49; H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Bd. 1: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks, Charlottenburg 1907, S. 5—58.

verbunden. Sie werden vom improvisatorischen Ornament zum Ausdruckselement der Solo-Komposition. Aus den *Motetti* und *Madrigali passeggiate* haben sich die Deklamation und Koloratur verschmelzenden Solokompositionen der Vokal- und Instrumentalmusik entwickelt.

POVZETEK

Na podlagi številnih originalnih izdaj kompozicij, glasbenih priročnikov in teoretskih razprav poznega 16. in zlasti zgodnjega 17. stoletja avtor podrobno osvetljuje bogato in raznoliko prakso okraševanja vokalnih melodij v obdobju zgodnjega baroka kakor tudi važno vprašanje njenega postopnega razvoja iz renesančne diminucijske prakse. Tako kot je bil contrapunto alla mente improvizirano kontrapunktsko oblikovanje cantusa firmusa, je cantus diminutus pomenil improvizacijsko figuracijo melodije. Ko stopa konec 16. stoletja polifonija v ozadje, se ornamentalni element diminucije osvobodi kontrapunktske vezanosti in postane čisto melodični princip, ki pospešuje osamosvojitev zgornjega glasu v okviru homofonije ali monodije. Improvizacijska diminucija pevcev je že v takoimenovanem cantare in concerto poudarila posamezne solistične glasove, medtem ko so se ostali združili v harmonsko podlago. Ta, sprva improvizacijska praksa pa je v monodiji postala trden sestavni del kompozicije (musica scripta), bodi na podlagi melodičnih zakonov polifonije ali deklamatorične melodike, kar je razvidno iz cerkvenih koncertov L. da Viadane pa tudi solističnih posvetnih spevov G. Caccinija. Ko glasba postopoma prehaja k svobodni baročni koloraturi, so v 17. stoletju obsežno gojili po vsej Evropi v zvezi z razširjanjem italijanskega pevskega načina tako v teoriji kot praksi melodično okraševanje. Kar najtesneje so z monodijo povezani passaggi, ki so iz improvizacijskega ornamenta postali bistven izrazni element solistične kompozicije. Tako so se iz takoimenovanih motetti e madrigali passeggiati razvile v vokalni in instrumentalni glasbi solistične kompozicije, ki spajajo deklamacijo in koloraturo.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 78.087.61 Schubert: 781.22

EINIGE GEDANKEN ZUR TONARTENORDNUNG IN SCHUBERTS LIEDERZYKLEN

Kurt von Fischer (Zürich)

Als Zyklen im engeren Sinne des Wortes sind, auch von den Textvorlagen her gesehen, nur *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* zu verstehen, während *Schwanengesang,* mit Ausnahme des bekanntlich erst nachträglich vom Verleger zugefügten letzten Liedes, *Die Taubenpost,* eine offene Reihung von sieben Rellstab- und sechs Heinetexten darstellt. Trotzdem scheint es, als ob Schubert zumindest die Heine-Lieder als Zyklus verstanden haben dürfte. Dies geht daraus hervor, dass der Komponist am 2. Oktober 1828 die Heinevertonungen dem Leipziger Verleger Probst, zusammen mit dem Streichquintett D 956 und mit den drei Klaviersonaten D 958—960 separat angeboten hat.[1] Sie seien deshalb, nicht zuletzt auch ihrer in jüngster Zeit nicht ganz unbestrittenen Reihenfolge wegen, in unsere Betrachtungen mit einbezogen. Die Frage, die in den folgenden als Essay zu verstehenden Untersuchungen zu stellen ist, lautet: Gibt es bei Schubert eine den Textinhalten entsprechende Zyklik der Tonarten und wie ist diese allenfalls beschaffen. Hierbei sind die motivischen Bezüge, die zuweilen zwischen einzelnen Liedern zu beobachten sind, nur teilweise mitberücksichtigt.

Vorbemerkung zur Technik der Tonartenverknüpfung: In Schuberts Harmonik spielen bekanntlich nicht nur Tonika-Dominant- und Subdominantverhältnisse, sondern vor allem auch Terzverwandtschaften und damit das Prinzip gemeinsamer Töne als Verbindungsmöglichkeiten zweier Tonarten eine wichtige Rolle. Im Zusammenhang mit den vorliegenden Untersuchungen sei daher postuliert, dass für Schubert z. B. die Verbindung eines Liedes in G-dur mit einem folgenden in a-moll, trotz einfacher Umdeutungsmöglichkeit von a-moll als zweite Stufe von G-dur, einen geringeren Vermittlungsgrad bedeuten kann als z. B. der Wechsel von A-dur zu C-dur

[1] Vgl. hierzu Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge,* Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold, Bärenreiter 1978.

(mit gemeinsamen Ton e). Hierbei vermögen funktionsmässig entferntere Beziehungen mittels gemeinsamer Töne bedeutungsvolle Farb -und Charakterwechsel zu bewirken.

Die schöne Müllerin

Wenn auch Schubert nicht alle Gedichte von Wilhelm Müllers Zyklus vertont hat, so ergibt sich doch die Zyklik dieser Lieder von der Textvorlage her im Sinne einer durchgehenden Handlung vom ersten bis zum zwanzigsten Lied.[2] Dem scheint zunächst nur teilweise eine auch in der Tonartenfolge nachweisbare Gliederung und Kontinuität zu entsprechen. Mit Bezug auf die Textinhalte der einzelnen Lieder und Liedgruppen jedoch lassen sich, wie im folgenden zu zeigen versucht wird, gewisse Prinzipien erkennen, welche die Tonartswahl und -folge die Lieder als keinswegs beliebig erscheinen lassen.

Zunächst seien die Tonarten der Lieder in einer Tabelle aufgelistet, wobei hier bloss die Anfangs- und Schlussklänge berücksichtigt sind. Diese sind denn auch für den tonartlichen Stellenwert eines Liedes innerhalb des Zyklus von besonderer Bedeutung:[3]

Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	B	G	C	G	a	H	A	C	A	A-a	D	B
	13	14	15	16	17	18	19	20				
	B	c	g-G	h	H-h	e	g-G	E				

Tonartlicher Ausgangspunkt des Zyklus ist B-dur (Nr. 1: *Das Wandern),* eine Tonart, die von Schubert zunächst nicht weiter verfolgt wird. Als Bindeglied zum folgenden G-dur (Nr. 2: *Wohin?)* kann einzig der den beiden Grundakkorden gemeinsame Ton d verstanden werden. Damit erweist sich das erste Lied auch tonartlich als ein dem Zyklus vorangestelltes Motto, das die Wanderthematik exponiert. Die Lieder Nr. 2, 3 und 4 gehören vom Text her zusammen, zentrale Begriffe sind Bächlein und Wasser. Tonartlich spiegelt sich dies in der engen Beziehung G-C-G, wobei die Frage *Wohin* (Nr. 2) dominantisch auf das folgende *Halt!* (Nr. 3) zielt. Nr. 5 *(Am Feierabend)* steht, bezogen auf das vorherige G-dur von Nr. 4 *(Danksagung an den Bach),* isoliert in a-moll: Die Reise ist unterbrochen. Die Wahl von a-moll als Paralleltonart des C-dur Nr. 3 ergibt sich daraus, dass ja auch dieses Lied ein *Halt!* in der Wanderung beinhaltet. Nr. 6 in H-dur *(Der Neugierige)* ist tonartlich sowohl vom vorherigen wie auch vom folgenden

---

[2] Der vollständiger Gedichtzyklus ist leicht greifbar bei A. Feil, *Franz Schubert, Die schöne Müllerin — Winterreise,* Stuttgart 1975, S. 151—162.

[3] Die im Deutsch-Verzeichnis auf S. 489 genannten Transpositionen der Lieder Nr. 16 und 18—20 sind hier nicht berücksichtigt, da diese vermutlich nicht auf Schubert, sondern auf den Sänger J. M. Vogl zurückgehen.

Lied (A-dur) abgehoben. Es ist dies das erste Stück des Zyklus in hohen Kreuztonarten, die erst wieder in den Nummern 17 (H-dur) und 20 (E-dur) und zudem im zweiten Teil von Nr. 18 (E-dur) erscheint. Könnte dieses H-dur als erster Hinweis auf diese letzten Lieder verstanden werden? Das Bächlein meiner Liebe ist »heut so stumm« und »wunderlich«!

Die Nummern 7 bis 9 und teilweise auch Nr. 10 sind reine Strophenlieder, eigentliche Lieder des wandernden Gesellen:[4] *Ungeduld, Morgengruss, Des Müllers Blumen* und *Tränenregen.* Mit dem dreimaligen A-dur (Nr. 7, 9 und 10) weist Schubert auf das Gemeinsame dieser Stücke. Dass Nr. 8 *(Morgengruss)* nicht auch in A, sondern, mit gemeinsamem Ton e, in C steht, lässt sich einerseits mit dem Varietas-Prinzip, andererseits aber mit der diesem Lied eigenen direkten Rede (»Guten Morgen, schöne Müllerin«) begründen. Auch Nr. 10 *(Tränenregen)* beginnt als reines Strophenlied und, wie Nrn. 7 und 9, in A-dur. Mit der letzten Strophe (»Da gingen die Augen mir über«) verdunkelt sich der heitere Liedton zu moll: subjektive Betroffenheit und düstere Vorahnung des Kommenden, zugleich aber auch Hiatus vor dem folgenden Lied. Die inhaltliche Beziehung von Nr. 11 *(Mein!)* zu Nr. 1 ist nicht nur in der rhythmischen Struktur evident,[5] sie ist auch mit der Tonart B-dur des Mittelteils angedeutet. Hier könnte der Zyklus zu Ende sein: Die Wanderung schliesst mit der Liebeserfüllung. Doch nun folgt mit N. 12 *(Pause)* die Wende. Nochmals (wie schon in Nr. 1) setzt Schubert mit B-dur ein, jetzt aber nicht mehr im Wanderton, sondern mit kurzatmigen Rhythmen und mit Eindunkelung zu es-moll (»Warum liess ich das Band auch hängen so lang?«).

In den Texten der folgenden fünf Lieder (Nrn. 13—17), anknüpfend an die zweite Zeile von Nr. 12 (»Hab sie umschlungen mit einem grünen Band«) erscheint die grüne Farbe als Leitgedanke: grün wohl nur mehr ironisch als Farbe der Hoffnung verstanden. Schubert fasst tonartlich die Nrn. 13—15 (B-Tonarten) und 16—17 (Kreuztonarten) zusammen: B-c-g und h-H (h). Damit führt er zunächst, als Ausdruck der beiden Liedern gemeinsamen Lautenthematik, das B-dur von Nr. 12 weiter, setzt jedoch in Nr. 14 *(Der Jäger)* das c-moll vom vorangehenden B-dur ab: Signal für das drohende Unheil. Im letzten Teil von Nr. 15 *(Eifersucht und Stolz)* verwandelt sich g-moll zu G-dur. Damit ist eine enge terzverwandtschaftliche Verbindung (zwei gemeinsame Töne!) zum h-moll von Nr. 16 *(Die liebe Farbe)* gegeben. Im Nachhinein erscheint damit der G-dur Schluss von Nr. 15 zu brüchiger Heiterkeit ironisiert (»Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif aus Rohr und bläst den Kindern schöne Tänz und Lieder vor«).

In Nr. 16 ist zum erstenmal das Ziel der Wanderung eindeutig angesprochen: Das Grab (3. Strophe: »Grabt mir ein Grab im Wasen«). Die

[4] Vgl. Feil, S. 75.
[5] Ibid., S. 79.

Tonart h-moll verbindet sich hier mit Ausweglosigkeit, signalisiert mittels durchgehender Tonrepetition fis. Das H-dur von Nr. 17 ist mit seinen moll-Eindunkelungen als ironische Umkehrung von Nr. 16 zu deuten: *Die liebe Farbe* in moll, *Die böse Farbe* in Dur. Das h dieser beiden Stücke führt als Dominante unmittelbar zum folgenden Lied Nr. 18 *(Trockene Blumen)* in e-moll: Die grüne Farbe ist nun zum Grabeshügel geworden, der scheinbare Aufbruch von Nr. 17 (»Ich möchte ziehen in die Welt hinaus«) entpuppt sich als blosser Schein. Mit e ist nun zugleich der Gegenpol (Tritonus) zur Ausgangstonart sowohl des ersten als auch des zweiten Teils (Nrn. 1 und 12) des Zyklus erreicht. Die im zweiten Teil von Nr. 18 erscheinende Tonart E-dur weist auch schon auf das letzte Lied *(Baches Wiegenlied)*. Bevor aber das Ende erreicht ist, erinnert Nr. 19 *(Der Müller und der Bach)* nochmals an Vergangenes, die g-G-Tonart zugleich an den wilden Bach von Nr. 15 (g-G) und an das Bächlein der Lieder Nr. 2 und 4 (G).

Tonartlich verlaufen die beiden Teile des Zyklus — durchaus den Textinhalten entsprechend — gegenläufig: in den Liedern Nr. 1—11 von B-dur über G, C, a (H), A nach D (mit Mittelteil in B), in den Nrn. 12—20 von B-dur über b-Tonarten und in Kreuztonarten umschlagend zum E-dur Schlusslied, das metrisch und motivisch Ruhe des Todes und Auflösung ins All beinhaltet.[6]

Die Tonartsfolge der einzelnen Lieder der *Schönen Müllerin* ist nur teilweise eine im üblichen Sinne funktional logische, sie beruht vielmehr auf den durch die Textinterpretation gegebenen Assoziationen, die von Schubert nicht abbildhaft tonmalerisch, sondern im Sinne eigenständiger musikalischer Strukturen realisiert sind.

Winterreise

Im Gegensatz zur *Schönen Müllerin* beinhalten die Texte der *Winterreise* kein eigentliches Geschehen, sondern vielmehr eine Reihe von Stationen der Ausweglosigkeit und Verzweiflung. Mehr als die Hälfte der Liedtexte enthält die Worte Schnee und Eis, acht Lieder sprechen von Grab und Tod. So herrschen denn hier auch die moll-Tonarten vor. Wo dur erscheint, beinhaltet dieses nicht Helle, sondern zwielichtige Vision einer Traumwelt. Kann es in der *Winterreise* eine tonartlich zu begründende Zyklik geben? Diese Frage ist überdies deshalb zu stellen, weil Schubert in fünf Liedern (Nr. 6, 10, 12, 22, 24) die ursprüngliche Tonart nachträglich veränderte. Zudem hat der Komponist zunächst nur die 1823 von Wilhelm Müller veröffentlichten zwölf ersten Lieder vertont und erst einige Monate später, aus der in der zweiten Ausgabe von 1824 nun 24 Lieder umfassenden Sammlung,

---

[6] Man vergleiche hierzu die eindrucksvolle Interpretation dieses Liedes bei Th. Georgiades, *Schubert, Musik und Lyrik,* Göttingen 1967, S. 305 ff.

die im ersten Teil noch fehlenden Texte zu einem zweiten Teil zusammengefasst. Trotzdem sei der Versuch gewagt, zumindest einzelne zyklische Elemente in der Tonartenfolge des vollständigen Schubertschen Zyklus aufzuspüren.[7] Hier zunächst die Liste der Tonarten in der endgültigen Fassung (auf die Frage der Transpositionen wird weiter unten noch einzugehen sein):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
d	a	f	c	E	e	e	g-G	h	c	A-a	h
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Es	c	c	Es	D	d	A	g	F	g	A	a

Die Lieder Nr. 1 und 2 *(Gute Nacht, Die Wetterfahne)* sowie Nr. 3 und 4 *(Gefrorene Tränen, Erstarrung)* gehören textlich zusammen: Abschied, Sturm, dann Eis und Schnee. Schubert vertont diese vier Lieder einerseits als je zwei moll-dominantisch aufeinander bezogene Paare (d-a und f-c), andererseits sind alle vier Stücke durch gemeinsame Töne der jeweiligen Anfangs- und Schlussakkorde miteinander verbunden (Töne a und c). Nun folgt, vom vorangehenden Lied tonartlich geschieden, eine Gruppe von drei Stücken in e *(Der Lindenbaum, Wasserflut, Auf dem Flusse):* Die zwei Facetten von Traum und Realität stehen mit dur- und moll-Färbung auf demselben Grundton. Auch motivisch eng verbunden sind die Lieder Nr. 5 und 6, während in den Nrn. 6 und 7 der Begriff Wasser thematisiert ist. *Rückblick* (Nr. 8) erscheint in g-moll; es ist dies ein Lied, das sowohl vom Text als auch von der Tonart her auf die Nrn. 1 und 4 zurückblickt (g als moll-Subdominante von d und als moll-Dominante von c). Es folgt Nr. 9 *(Irrlicht)* in h-moll. Wenn auch mit dem vorangehenden g-moll durch den Ton d verbunden, ist es doch mit seinem von einer b- zur Kreuztonart hinüberwechselnden Charakter als ein das ironisch zum Ziel führende Irren beinhaltender Einschub zu verstehen. Man ist zugleich versucht, die Tonart h-moll mit der Grabesthematik von Nr. 16 *(Die liebe Farbe)* aus *Die schöne Müllerin* in Verbindung zu bringen. Erscheint doch auch hier in der *Winterreise* das Wort Grab zum erstenmal im Text (»Jeder Strom wird's Meer gewinnen, jedes Leiden auch sein Grab.«). Nr. 10 *(Rast)* greift, tonartlich ohne Verbindung mit dem vorangegangenen Lied, mit c-moll auf Nr. 4 zurück: zwei rhythmisch kontrastierende Aspekte

[7] Der Vorschlag Ch. Kellers, die Lieder in der Reihenfolge der Textausgabe von 1824 vorzutragen ist zwar interessant, doch würde damit die von Schubert komponierte Liedfolge und damit die intendierte Zyklik zerstört. Vgl. hierzu Ch. Keller, »Musik als schlechtes Theater? Gedanken zu einer nicht-einfühlenden Darstellungsweise von Musik — angeregt durch Brechts Schauspielkritik«, in *Aspekte der musikalischen Interpretation - Sava Savoff zum 70. Geburtstag,* hersg. von H. Danuser und Ch. Keller, Hamburg 1980, S. 91 ff.

verzweifelter Resignation. Auch zum Beginn des folgenden Liedes *(Frühlingstraum)* in A-dur (mit moll-Einfärbungen) fehlt eine direkte Verbindung. Ähnlich wie schon in *Der Lindenbaum* stehen einander in Nr. 11 Traumesvisionen (Dur) und Realitäten (moll) gegenüber. Den Abschluss des ersten Teiles der *Winterreise* bildet *Einsamkeit* (Nr. 12) in h-moll, d. h. wiederum ohne direkten Anschluss an die a-Tonart von Nr. 11. Zugleich weist dieses Lied tonartlich auf Nr. 9 *(Irrlicht)* zurück: Einsamkeit ist identisch mit der Verführung durch das Irrlicht.

Im zweiten Teil des Zyklus werden, wie schon zu Beginn des ersten, vier Lieder (Nr. 13—16), diesmal noch enger, tonartlich zusammengeschlossen: *Die Post* (Es-dur mit es-moll Teilen), die zwei in c-moll stehenden, auch vom Text her eng zusammengehörigen Stücke *Der greise Kopf* (Nr. 14) und *Die Krähe* (Nr. 15) sowie *Letzte Hoffnung* (Nr. 16), das, nun allerdings zu Beginn mit stark verfremdetem Es-dur die Tonart von Nr. 13 aufgreift: Jede in *Die Post* noch mögliche Hoffnung ist zunichte geworden. Tonartlich deutlich abgehoben von Nr. 16 sind die folgenden, in D-dur bezw. d-moll stehenden Lieder *Im Dorfe* (Nr. 17) und *Der stürmische Morgen* (Nr. 18), die vom Text her gesehen insofern zusammenhängen, als beide Stücke beschreibende Elemente und damit eine gewisse Distanz zum Subjekt aufweisen. Nr. 19 *(Täuschung)* steht in der Dominante a der vorangehenden zwei Lieder. Die Auftaktnote e hat aber gegenüber dem Schlusston d von Nr. 18 eine rückungsartige Wirkung im Sinne von Täuschung. Zugleich verbindet die Tonart A-dur dieses Lied mit *Frühlingstraum* (Nr. 11), dessen Inhalt ebenfalls als Irrealität und damit als Täuschung zu bezeichnen war. Nun folgt wiederum eine tonartlich zusammengehörige Gruppe, diesmal von drei Liedern in g-moll, F-dur und nochmals g-moll, die sowohl zum vorangehenden als auch zum folgenden Stück (Nr. 23) keine direkte Verbindung aufweisen. Innerhalb dieser Gruppe steht das mittlere Lied *Das Wirtshaus* (Nr. 21) insofern isoliert als der F-dur Akkord keine gemeinsamen Töne mit den umgebenden g-moll Grundakkorden von Nr. 20 *(Der Wegweiser)* und Nr. 22 *(Mut)* zeigt. Die Wahl von F findet vermutlich eine Erklärung durch den Hinweis von Georgiades auf den Zusammenhang der Liedmelodik mit dem Kyrie der Totenmesse, das ebenfalls im F-Modus steht.[8] Auffallend ist die Wahl der gleichen Tonart für die das mittlere Lied Nr. 21 umschliessenden Nrn. 20 und 22.[9] Beide Stücke sind überdies durch ähnliche Motivik (zwei auftaktig diatonisch ansteigende 16-tel) und durch den moll-dur-Wechsel miteinander verbunden. Eine Deutung bietet sich an, wenn man beide als resignierte (Nr. 20) bzw. ironische (Nr. 22) Facetten der gleichen Verzweiflung versteht. Eine Bestätigung dieser Absicht könnte allenfalls darin gesehen werden, dass Schubert

---

[8] Vgl. Georgiades, S. 377.

[9] Nr. 22 stand ursprünglich in a-moll, vgl. dazu die unten folgenden Ausführungen.

nur gerade hier die Müllersche Reihenfolge durch Umstellung von *Nebensonnen* (Nr. 23) und *Mut* (Nr. 22) offenbar ganz bewusst abgeändert hat. Tonartlich getrennt von Nr. 22 steht Nr. 23 in A-dur. Damit ergibt sich eine Analogie zur tonartlich ebenfalls isolierten Lage von Lied Nr. 19, das, wie schon Nr. 11 *(Frühlingstraum),* ebenfalls in A stehend, Täuschung und Wahnvorstellungen beinhaltet.[10] Schliesslich folg als Abschluss des Zyklus *Der Leiermann* in der Variantentonart von Nr. 23, in a-moll: nicht mehr Wahnvorstellung, sondern grause ausweglose Realität.

Wir fragen: Ist der Versuch, eine von den Texten her zu begründende tonartliche Ordnung der *Winterreise* im Sinne eines Zyklus nachzuweisen, geglückt? Wird die versuchte Deutung nicht dadurch fragwürdig, wenn man bedenkt, dass fünf Lieder ursprünglich in einer um einen, in Nr. 12 sogar um zwei Töne höher gelegenen Tonart gestanden haben? Wie sind diese Transpositionen zu deuten? Eine simple, wohl aber doch allzu simple Erklärung könnte sich aus der Stimmlage ergeben, indem in vier der fünf Lieder (Nrn. 6, 10, 12, 22) das hohe a durch die Transposition vermieden wird. Dem ist entgegenzuhalten, dass dieses a auch in Nr. 7 *(Ungeduld)* der Müllerinnenlieder und in Nr. 3 des *Schwanengesangs (Frühlingssehnsucht)* erscheint. Doch lassen sich auch von den Textinhalten und von der behaupteten zyklischen Ordnung der Lieder her Gründe für die Transpositionen anführen: Erst durch die Umsetzung von Nr. 6 *(Wasserflut)* von fis nach e ergibt sich die auch motivisch zu belegende enge Rückverbindung zu Nr. 5 *(Der Lindenbaum).* Ähnliches, wenn auch nicht motivisch begründbar, gilt für die von der Stimmlage her nicht zu begründende Transposition des Liedes Nr. 24 von h nach a, das damit in die Variante von Nr. 23 zu stehen kommt. Überdies wird mit der Tonart a ein gleicher Abschluss der beiden Teile des mit einem Fragesatz (»Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?«) endenden und damit offenen Zyklus vermieden. Hier ist zu bedenken, dass Nr. 12 *(Einsamkeit)* in d stand und erst nachträglich (in der Stichvorlage) nach h transponiert wurde, was dann zur Tonartsänderung auch von Nr. 24 geführt haben dürfte. Mit dem h-moll von Nr. 12 wurde die inhaltlich zu begründende Trennung vom vorangehenden A/a der Nr. 11 vollzogen: Die Illusionen des *Frühlingstraums* sollen nicht dominantisch auf die resignierte *Einsamkeit* (Nr. 12) bezogen werden. — Nun bleiben noch die Transpositionen von Nr. 10 und 22 zu erklären. Das ursprüngliche d-moll von Nr. 10 hätte durch den gemeinsamen Ton d mit dem vorangehenden h-moll von *Irrlicht,* aber durch den gemeinsamen Ton a mit dem A-dur von Nr. 11 eine offenbar nicht erwünschte Verbindung hergestellt, die der isolierten Stellung von *Rast* zwischen

---

[10] Zur Deutung des Textes von *Die Nebensonnen* vgl. K. v. Fischer, »Zur semantischen Bedeutung von Textrepetitionen in Schuberts Liederzyklen«, in *Schubert-Kongress Wien 1978,* S. 340.

Irrlicht und *Frühlingstraum* nicht entsprochen hätte. Dass Nr. 22 *(Mut)* von a nach g transponiert wurde, lässt sich schliesslich durch die oben erwähnte gemeinsame Motivik mit dem ebenfalls in g stehenden *Wegweiser* erklären. Zudem vermied Schubert damit die Tonart A-dur der dritten Strophe des Liedes, jenes A-dur, das den Nrn. 11, 19 und 23 ihren besonderen Charakter gibt. Die Tonartenfolge g-F-g/G-A-a entspricht wohl doch besser den Aussagen der Texte als die Folge g-F-a/A-A-h. Spekulationen? Vielleicht! Und doch scheinen mir gerade auch die Transpositionen auf Schuberts bewusstes Umgehen mit Tonarten zu weisen.

Die Heine-Lieder

In einem bemerkenswerten Aufsatz hat Harry Goldschmidt eine von Schubert ursprünglich anders konzipierte Abfolge der Heine-Lieder postuliert:[11] *Das Fischermädchen* (As-dur) — *Am Meer* (C-dur) — *Die Stadt* (c-moll) — *Der Doppelgänger* (h-moll) — *Ihr Bild* (b-moll) — *Der Atlas* (g-moll). Die Logik von Goldschmidts Argumentation, im Hinblick auf die mit dieser Reihenfolge übereinstimmenden Ordnung der Gedichte bei Heine im Sinne einer Art von fortschreitendem Geschehen, scheint zwingend.[12] Sie lässt sich nach Goldschmidt zudem mit einer dadurch entstehenden, gewissermassen logischen Tonartenfolge belegen: Aufsteigende Terz vom ersten zum zweiten Lied, Durmoll-Varianten im zweiten und dritten, absteigende Halbtonfolgen vom dritten bis fünften und absteigende Terz zwischen fünftem und letztem Lied. Gegen Goldschmidt spricht nun aber das vollständig erhaltene Autograph, in welchem die Lieder eindeutig in der bekannten Reihenfolge erscheinen. Gerade der Bruch mit der in Heines Texten vorgegebenen Ordnung entspricht dem musikalischen Denken Schuberts und findet eine Analogie in dem schon in der *Winterreise* beobachteten Wechsel von Realitätsvorstellungen, Traumes- und Wahnsinnsvisionen.

Der Zyklus beginnt mit einem wilden Ausbruch: *Der Atlas.* Es folgt, als starre Traumesvision gestaltet, *Ihr Bild.*

Das Fischermädchen beinhaltet Rückerinnerung und ist von Schubert mittels einer labilen Metrik als brüchig gewordenes barkarolenhaftes Lied gestaltet.[13] In *Die Stadt* wird die ironisch heitere Stimmung des vorangegangenen Liedes zum »Nebelbild« getrübt (verminderte Septakkorde als Ostinato!). *Am Meer* knüpft, im Sinne einer nun ins Schmerzliche gewandten Erinnerung, an *Das Fischermädchen* an. Der Zyklus schliesst mit den Wahnvorstellungen des *Doppelgängers.*

---

[11] H. Goldschmidt, »Welches war die ursprüngliche Reihenfolge in Schuberts Heine-Liedern?«, in *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1977,* S. 52 ff.

[12] H. Heine: *Buch der Lieder — Die Heimkehr,* Nrn. 8, 14, 16, 20, 23, 24.

[13] Vgl. Georgiades, S. 77.

Entspricht diesen Inhalten auch die Tonartsfolge? Nr. 1 in g-moll *(Der Atlas)* ist mit Nr. 2 in b-moll *(Ihr Bild)* durch den gemeinsamen Ton b verbunden: Revolte erstarrt zu »dunkeln Träumen«. Nr. 3 in As-dur *(Das Fischermädchen)* ist vom vorangehenden Lied im Sinne illusionär glückhafter Erinnerung vom vorherigen Lied abgetrennt, wird aber, durch zwei gemeinsame Töne (c und es), eng mit dem folgenden c-moll Stück *Die Stadt* verbunden. *Am Meer* fügt sich mit der Variante C-dur eng an.[14] Damit bilden die drei Meereslieder (Nrn. 3—5) tonartlich eine Gruppe, von der sich das h-moll des *Doppelgängers,* dem Textinhalt entsprechend, scharf abhebt. Es ist sicherlich kein Zufall, dass diese Tonart ursprünglich auch für das letzte Lied der *Winterreise* vorgesehen war, aus den oben dargelegten Gründen dann aber zu a-moll abgeändert wurde.

Jedem der drei Zyklen liegt eine eigene Tonartenfolge zugrunde. Einzelne Tonarten, wie etwa A-dur in der *Winterreise* (Nr. 11, 19, 23) oder h-moll in der *Schönen Müllerin* (Nr. 16), in der *Winterreise* (Nr. 12 und ursprünglich auch Nr. 24) sowie in den Heine-Liedern (Nr. 6), sind zudem als eine Art von Chiffern für bestimmte Inhalte zu verstehen, die aber erst, und dies ist wesentlich, im Kontext eines Zyklus ihre besondere Bedeutung gewinnen. Während die Müllerinnen-Lieder, entsprechend dem nur in diesem Zyklus einigermassen zusammenhängend fortschreitenden »Handlungsablauf« der Gedichtfolge, auch tonartlich einen Anfang (B-dur) und einen diesem diametral entgegengesetzten Schluss (E-dur) bringen, sind die andern beiden Zyklen als eine Folge gewissermassen unlogisch geordneter und nur teilweise zu Gruppen zusammengeschlossener Lieder zu verstehen. Doch gerade in dieser scheinbaren Unlogik offenbart sich Schuberts kompositorisches Denken als ein in seiner Weise durchaus logisches, das auch mittels tonartlich parataktischer Gliederung den Bildern der *Winterreise* und den Heine-Texten eine zwingende zyklische Gestalt verleiht.

POVZETEK

Predmet preučevanja so Schubertovi pesemski ciklusi »Lepa mlinarica«, »Zimsko potovanje« in Heinejeve pesmi, ki jih je prav tako treba razumeti kot ciklus iz skupine »Labodji spev«, kateri pa naslova ni dal Schubert. S pomočjo ugotavljanja, ali obstajajo tonalitetne zveze ali ne, poskuša avtor pokazati povezave z določenimi besedili in cikličnimi grupacijami, pri čemer so v »Zimskem potovanju« vključene v preučevanje tudi transpozicije pesmi št. 6, 10, 12, 22 in 24, ki jih je že napravil Schubert. Tako se izkaže, da je osnova vsakega od treh ciklusov posebno zaporedje tonalitet. Posamezne tonalitete kot npr. A-dur v »Zimskem potovanju« (št. 11, 19, 23) ali h-mol v

[14] Überdies übernimmt der erste Vorhaltsakkord von *Am Meer* drei Töne aus den bis zuletzt erklingenden verminderten Septakkorden von *Die Stadt.*

»Lepi mlinarici« (št. 16), v »Zimskem potovanju« (št. 12 in prvotno tudi 24) in Heinejevih pesmih (št. 6) je treba razumeti kot nekakšne oznake za določene vsebine, ki pa dobijo, in to je bistveno, svoj poseben pomen šele v kontekstu nekega ciklusa. Medtem ko pesmi »Lepe mlinarice« kažejo — ustrezno le v tem ciklusu razmeroma smiselno potekajočemu dejanju — tudi tonalitetno začetek (B-dur) in temu diametralen konec (E-dur), je treba oba druga cikla razumeti kot zaporedje v nekem smislu nelogično urejenih in le deloma v skupine strnjenih pesmi. Vendar prav v tej navidezni nelogičnosti se razodeva Schubertova kompozicijska miselnost kot svojstveno logična, kot nekaj, kar daje tudi s pomočjo tonalitetno parataktičnega členjenja podobam »Zimskega potovanja« in Heinejevim pesmim prepričljivo ciklično obliko.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 783.2"12"

REDUZIERTE NOTRE-DAME-CONDUCTUS IM SOGENANNTEN CODEX BURANUS?

Rudolf Flotzinger (Graz)

Es gehört zu den selbstverständlichen methodischen Grundprinzipien, daß mit der Klärung von Datierung und Provenienz einer Quelle nicht nur zahlreiche neue Gesichts- und Beziehungspunkte erst ermöglicht werden, sondern daß damit auch neue Fragen auftauchen (ob z. B. dadurch bisherige Annahmen bekräftigt oder widerlegt werden). Seit kurzem scheint nun festzustehen, daß der zu den berühmtesten Zeugnissen des Mittelalters gehörende sogenannte Codex Buranus (München Clm 4660) aus dem damals jungen Bistum Seckau, höchstwahrscheinlich aus der Umgebung des Bischofs Heinrich von Zwettl (regierte 1232—1243, vor allem in Friesach, Salzburg und Leibnitz) stammt. Trotzdem mag er auch weiterhin Codex Buranus heißen. Die älteren, auf paläographischer und inhaltlicher Basis beruhenden Thesen zur Herkunftsfrage von Max Büdinger[1] bis Ferdinand Bischoff[2] sind nicht zuletzt durch hymnologische Überlegungen Walther Lipphardts erhärtet worden.[3] Dieser war es auch, der durch Vergleiche eine Reihe von Melodien zu den Carmina burana eruiert[4] und damit

[1] Max Büdinger, Über einige Reste der Vagantenpoesie in Österreich. In: Sitzungsberichte der österreichischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 13 (1854) S. 321 (Zuschreibung an die Salzburger Diözese, von der aus die Seckauer gegründet wurde).

[2] Vgl. Zusammenfassung in der Einleitung zu: Carmina Burana, Faksimile-Ausgabe der Handschrift Clm 4660 und Clm 4660a; hrsg. v. Bernhard Bischoff. Veröff. mittelalterlicher Musikhandschriften Nr. 9 (1967) S. 14ff (hier Lehmanns Lokalisierung »in einem Grenzgebiet zwischen Germanen und Romanen ... etwa Südtirol« zu »Kärnten« modifiziert).

[3] Walther Lipphardt, Hymnologische Quellen der Steiermark und ihre Erforschung. In: Grazer Universitätsreden 13 (1974) S. 11ff. Dazu wäre zu bedenken, daß die Überlieferungslage zu Seckau wesentlich günstiger ist als die des Erzstiftes St. Peter in Salzburg. — Vgl. auch: Musikgeschichte Österreichs, hrsg. v. Rudolf Flotzinger — Gernot Gruber Bd. 1 (Graz—Wien—Köln 1977) S. 105ff.

[4] Walther Lipphardt, Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana. In: AfMw 12 (1955) S. 122—142. — ders., Einige unbekannte Weisen zu den

auch die Grundlage für die historische Aufführungspraxis gelegt hat.[5] Daß dabei vornehmlich Parallelen aus St. Martial-Handschriften und Notre-Dame-Conductus dienlich waren, liegt in der Natur der Sache (ebenso das Fehlen von Motetten).

Bekanntlich sind nur relativ wenige Texte dieser Handschrift mit Neumen versehen; bei einzelnen läßt sich (weniger von größeren Abständen zwischen den Textzeilen als etwa aus der Tatsache, daß Raum für längere Melismen einkalkuliert wurde) wenigstens darauf schließen, daß auch für diese eine Neumierung vorgesehen war. Die diesbezüglichen Angaben bei Hilka-Schumann[6] sind auch für unsere Zwecke durchaus befriedigend und ergeben unter Berücksichtigung der ursprünglichen Blätterfolge nachstehende Übersicht:

fol.	CB[7] Nr.	Text-gruppe[8]	Incipit[7]	Notator[7]	Sigel[9]	Parallele[7]
47v	14	6	O varium	n_2	J 27	2v. in F Tt. mehrf. bekannt
48r	15		Celum non	n_3	E 1	3v. in F, W_1
1r	19	7	Fas et nefas	n_2	F 7	3v. in F u. a., Tt. mehrf.
2r	21	8	Veritas	vorges.	K 19	1v. in F, Tt. mehrf.
3r	27	9	Bonum est	vorges.	K 37	1v. in F, Tt. mehrf.
4r	30	10	Dum iuventus	n_2	L 75	Unicum
4r	31		Vite perdite	n_2	J 35	Unicum
5r	33	11	Non te	n_2	K 47	1v. in F, Tt. mehrf.
5v	34		Deduc Syon	vorges.	G 8	2v. in F, W_1, W_2, Tt. mehrf.
13v	48	14	Quod spiritu	n_2	L 77	Unicum
17r	53		Anno Cristi	vorges.	—	Unicum
18v	57	15	Bruma veris	vorges.	—	Unicum
23r	62		Dum Diane	vorges.	—	Unicum
26r	67		A globo	vorges.	—	Unicum
34r	79		Estivali sub	n_3	—	Unicum
34v	80		Estivali gaudio	n_3	—	Unicum
73v	98	17	Troie	(n_1)	—	Unicum
74r	99		Superbi	n_1	—	Unicum
75r	100		O decus	vorges.	—	neumiert in M, Tt. mehrf.
78v	104II		Amor	vorges.	—	Unicum
80r	108		Vacillantis	n_1	L 48	1v. in C, Tt. mehrf.
80r	109		Multiformi	n_1	—	Unicum

Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. In: Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag (Leipzig 1961) S. 101—125.

[5] Carmina Burana. Lateinisch-deutsch. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten, übertragen, kommentiert und erprobt von René Clemencic, Textkommentar von Ulrich Müller, hrsg. von Michael Korth (München 1979), wo allerdings die Nummern 30, 48 und 88a überraschender- und unnötigerweise fehlen.

[6] Alfons Hilka — Otto Schumann (— Bernhard Bischoff), Carmina Burana. Text und Kommentar, 4 Tle. (Heidelberg 1930, 1941, 1961, 1970).

[7] nach Hilka-Schumann Bd. I: Text 1—3. (Abk.: v = voces, Tt. = Text, mehrf. = mehrfach).

fol.	CB[7] Nr.	Textgruppe[8]	Incipit[7]	Notator[7]	Sigel[9]	Parallele[7]
80v	110		Quis furor	vorges.	—	Unicum
81v	114		Tempus	vorges.	—	Unicum
50r	119		Dulce solum	n_1	—	neumiert in L, Tt. mehrf.
51v	122		Expirante	vorges.	—	Unicum
53r	128	18	Remigabat	n_1	L 78	Unicum
54r	131		Dic Cristi	n_2	C 3	3v. in F, W_1, W_2, Tt. mehrf.
	131a		Bulla fulminante	n_1	L 5	3v. in F, Tt. mehrf.
58r	140	20	Terra iam	(n_4)	—	Unicum
58v	142		Tempus adest	(n_4)	M 51	Unicum
59r	143		Ecce gratum	n_4	—	Unicum
60r	146		Tellus flore	n_4	—	Unicum
60v	150		Si de more	n_4	—	Unicum
61r	147		Redivivo	(n_4)	—	Unicum
61r	151		Virent prata	n_4	—	Unicum
61v	153		Tempus transit	n_3	—	Unicum
64r	159	21	Veris dulcis	n_4	—	neumiert in E, = CB 85 (Unicum)
64r	160		Dum estas	n_4	—	Unicum
65r	161	22	Ab estatis	n_4	—	= CB 228 (Unicum)
65r	162		O consocii	n_4	—	Unicum
66r	164		Ob amoris	n_4	—	Unicum
66v	165		Amor telum	n_3	—	Unicum
67r	166		Iam dudum	n_4	—	Unicum
67v	167I		Laboris	(n_3)	—	Unicum
67v	168		Annualis mea	n_3	—	Unicum
70v	179	23	Tempus est	n_3	—	Unicum
71r	180		O mi dilectissima	n_3	—	Unicum
83r	187	24	O curas	(n_1)	K 21	1v. in F, Tt. mehrf.
83r	189		Aristipe	(n_1)	K 3	1v. in F, Tt. mehrf.
93v	215		Officium lusorum	n_1	—	Unicum
55r	4*		Flete fideles	h_8	L 59	1v. und Tt. mehrf.
IIIr	11*		Ave nobilis	h_{19}	J 46	2v. in F, Tt. mehrf.
IIIr	12*		Cristi sponsa	h_{20}	—	Unicum
IVr	14*		Planctus ante	h_{22}	L 79	Tt. mehrf.
112r	22*		Hac in die	h_{33}	—	Tt. mehrf.

Deutlich sind, sowohl was Notatoren als auch Inhalte anlangt, einzelne Gruppen ersichtlich, die mit den von Schumann festgestellten Textgruppen[8] korrelieren und wohl auch mit den Vorlagen zusammenhängen (oft sind es die ersten Texte einer Gruppe). An den unmittelbar an die Adresse der Geistlichkeit gerichteten Rügegedichten (im weitesten Wortsinn) sowie den Liedern auf Kreuzzug und Schisma CB 14—53 ist mit nur einer Ausnahme (CB 15, das auch sonst aus dem Rahmen

[8] nach Hilka-Schumann Bd. II: Kommentar S. 41*—63* bzw. S. 63* ff.
[9] nach Gordon A. Anderson, Notre Dame and related conductus. In: Miscellanea musicologica. Adelaide Studies in Musicology 6 (1972) S. 153—229, und 7 (1973) S. 1—81.

fällt, s. w. u.) nur n_2 beteiligt, an den verschiedenartigen Liebesgedichten CB 57—180 vor allem n_1, n_4 und n_3; die Romsatiren CB 187—189 sind wie die gleichartigen CB 131/131a deutlich abgesetzt usw.

Insgesamt überwiegen unter den neumierten Texten (44) bei weitem die Unica (29) gegenüber solchen, für die bestenfalls einstimmige (9) bzw. auch mehrstimmige Parallelen (6) bekannt sind.[10] Daraus ist wohl der relativ geringere Bekanntheitsgrad (= der Neuheitsgrad) der neumierten Stücke ersichtlich; dies also ist offensichtlich der Grund für die Neumierung.[11] Dazu paßt fürs erste, daß von den letztgenannten 6 Texten offenbar 5 (nämlich alle mit Ausnahme von CB 15) als ihre Melodie die Unterstimme der mehrstimmigen Fassungen mehr oder weniger deutlich bzw. übereinstimmend erkennen lassen. Die Neumen dieser Stücke stammen, wiederum abgesehen von CB 15 und dem Nachtrag CB 11*, sämtlich von n_2. Ob dies nur mit der benutzten Vorlage zusammenhängt oder etwa nur n_2 eine Umschrift von Quadrat- in Neumenschrift zugemutet wurde, bleibe dahingestellt. Tatsache ist, daß er sonst nur mehr zweimal (also insgesamt nur sieben Mal) aufscheint (gegenüber n_3 neun Mal, n_1 zehn Mal und n_4 vierzehn Mal), und daß diese Stücke ebenfalls Gruppen (CB 14—19, 131/131 a, 11*) bilden. Auffallende Tatsache ist auch, daß die besagten 6 Texte sämtlich mit analogen Beispielen auch in der umfangreichsten Notre-Dame-Quelle, der Handschrift Florenz (F) zu finden sind (wie übrigens auch die meisten einstimmigen Parallelen), und daß zumindest CB 131 131a wohl zu den bekanntesten Stücken der Zeit überhaupt gehören.[12]

Ein ähnliches Bild wie der reale Bestand (der möglicherweise auch von Zufällen — wie fehlende Unterlagen, schwindendes Interesse der Auftraggeber wie Hersteller der Handschrift — gekennzeichnet sein mag) zeigt ein Vergleich der Texte insgesamt (also möglicher weiterer Notationen, soweit Parallelen mit Notation bekannt geworden sind): weitere 16 Texte sind im einschlägigen Catalogue raisonné von Gordon A. Anderson[9] erfaßt; davon 11 bestenfalls mit 1 voc. Parallelen, 5 auch mit mehrstimmigen. Wären auch in diesem Falle Neumierungen nachgetragen, würde das oben gezeigte Bild nicht verändert, sondern deutlich verstärkt.

Die Neumierung als solche rührt schließlich an die Frage einer möglichen Reduktion von mehrstimmigen Originalen zu einstimmigen Melodien, womit dann wohl auch eine Entkleidung vom modalen

---

[10] Die Stücke, für welche die Neumierung zwar vorgesehen aber nicht ausgeführt wurde, zeigen ein grundsätzlich analoges Bild.

[11] Eine Abstufung dazu stellt die Neumierung lediglich des Beginns — mehr oder weniger weit, jedenfalls weniger als die erste ganze Strophe (in unserer Tabelle eingeklammert) — zu der vor allem die Notatoren n_4 und n_1 neigen. Möglicherweise genügte ihnen — dar, entgegen Schumanns Vorlagen-These — die Andeutung, weshalb sie u. U. sogar unter den Benützern der Handschrift gesucht werden könnten.

[12] Friedrich Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili I, 1 (Halle 1910) S. 98f.

Rhythmus einhergegangen wäre, im genannten Ausnahmsfall CB 15 jedoch wäre an zwei verschiedene Realisierungen (ein- bzw. dreistimmig) desselben Textes zu denken. Wollte oder müßte man diese Fragen aus irgend einem Grunde verneinen, käme dies einer Revision der bisherigen Sicht des Notre-Dame-Conductus in dem Sinne gleich, daß man diesen nun auch als Bearbeitung einer präexistenten Liedmelodie annehmen müßte (analog zum Organum, während man bisher gerade darin einen der Unterschiede gesehen hat). Zweifellos ist diese Frage aus den wenigen exponierten Beispielen allein nicht zu lösen. Immerhin läßt sie sich aber durch Tatsachen und nicht nur Überlegungen aus der bisherigen Sicht des ganzen Komplexes plausibel machen: 1. Die bisher bekannten Quellen früher Mehrstimmigkeit in österreichischen Bibliotheken scheinen nicht eine Zeile mit modaler Rhythmik oder unmittelbar aus Notre-Dame-Vorlagen[13] zu beinhalten. Vielmehr ist dieses Repertoire (offenbar auch später) nur un-modal rezipiert worden. Ja, bis auf weiteres muß man im Land der Babenberger und frühen Habsburger geradezu von einer Zurückhaltung gegenüber der Modalrhythmik (vermutlich auch im Minnesang) ausgehen. Insofern passen die anzunehmenden reduzierten Conductus im Buranus in einen österreichischen Zusammenhang besser als in das übrige deutschsprachige Gebiet.[14] 2. Der Conductus war als Gattung und unter dieser Bezeichnung hierzulande längstens seit etwa 1200 bekannt. Dies bezeugen die aus St. Lambrecht stammenden Grazer Handschriften 258 und 409,[15] die im übrigen diesbezüglich eine mit dem Codex Buranus völlig vergleichbare Situation erkennen lassen: Auch in diesen sind nur einzelne Beispiele neumiert (gelegentlich nur die Incipits), die Unica überwiegen bei weitem Texte, zu denen ein- oder auch mehrstimmige Parallelen bekannt sind (darunter als einziges direkt übereinstimmendes Stück CB 14*).

Dies läßt erkennen, daß die lediglich einstimmige Rezeption von Notre-Dame-Conductus im Codex Buranus auch keineswegs damit zu erklären wäre, daß es sich dabei eben um eine relativ späte (was nach der neuen Datierung nicht den Tatsachen entspräche) oder »periphere« Quelle handle, sondern daß man mit einer grundsätzlichen Rezeptionsart dieser ganzen Gattung zu rechnen hat. Dem entspricht im übrigen nicht nur die genannte übrige Situation in Österreich, sondern auch die bisherige, gewissermaßen sogar dokumentarisch be-

---

[13] Rudolf Flotzinger, Non-mensural sacred polyphony (discantus) in medieval Austria. In: Kongreßbericht Cividale (im Erscheinen).

[14] Vgl. die Übersicht bei Arnold Geering, Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jh. Publ. d. Schweiz. musikforsch. Ges. II/1 (Bern 1952) und den Fn. 13 zit. Kongreßbericht.

[15] Erstmals Hinweis auf diese bei: Gordon A. Anderson, Thirteenth-century conductus: obiter dicta. In: MQ 58 (1972) S. 355f bzw. 356ff.

legbare[16] Annahme, daß diese Handschrift trotz des beinahe pedantischen Aufbaus[6] mit Vaganten in engstem Zusammenhang steht. So mögen die angedeuteten Übereinstimmungen auf der einen Seite ein gewisses Licht auf die eingangs geschilderte Herkunftsfrage des Codex Buranus werfen, auf der anderen Seite vielleicht — der räumlichen Nähe wegen — auch den vom Jubilar ausgebildeten und geführten Kollegen im südlichen Nachbarland als kleines Indiz bei ihren Arbeiten[17] dienen.

POVZETEK

Na podlagi novejših raziskav je postalo verjetnejše, da izhaja Codex Buranus (München Clm 4660), eden najznamenitejših srednjeveških rokopisov, iz takrat mlade štajerske škofije, ki jo je vodil škof Heinrich von Zwettl; ta je v letih 1232-43 bival predvsem v Brežah (Friesach), Salzburgu in Lipnici (Leibnitz). S tem datiranjem in to provenienco rokopisov se ujema — poleg že doslej uporabljenih argumentov — tudi dejstvo, da so se tedaj v Avstriji zelo zanimali za novi conductus, ne pa za zahodno modalno ritmiko in da so tako sprejemali vse oblike moderne notredamske umetnosti le reducirane, se pravi enoglasno namesto večglasno. Prav s tem pa se pokaže omenjeno pripisovanje kot še verjetnejše.

---

[16] Vgl. die in Musikgeschichte Österreichs a. a. O. zitierte Urkunde des Bischofs Heinrich v. Zwettl vom 24. Sept. 1242 betreffend Vaganten im Stift Seckau. Im übrigen ist das Stift, wie eingangs angedeutet, nicht ident mit dem Hof des Bischofs, den man sich außerdem nicht nach Art eines geistlichen Fürstenhofes der Zeit vorstellen darf; die dem Bischof zugewiesenen Häuser in Friesach, Salzburg und Leibnitz (vgl. die Stiftungsurkunde von 1219. NA in Salzburger Urkundenbuch hrsg. v. Willibald Hautaler - Franz Martin, Bd. 3, Salzburg 1918, S. 261 Nr. 738) können lediglich als Hauptunterkünfte des viel auf Reisen befindlichen Bischofs und seiner Begleitung angesehen werden. Für Hinweise in diesem Zusammenhang danke ich herzlich Herrn Univ.-Prof. Dr. Karl Amon, Ord. f. Kirchengeschichte in Graz.

[17] Ausgehend von Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem. 3 Bde. (Ljubljana 1958—1960).

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 78.071.22(443.611)"1830"

LES CONCERTS A PARIS EN 1830

François Lesure (Paris)

La reconstitution de la vie des concerts au début du XIXe siècle présente de nombreuses difficultés dès que l'on veut quitter les généralités et l'envisager sur un plan quantitatif. Les programmes ne sont qu'exceptionnellement conservés et la presse ne recouvre que très partiellement la réalité. A l'occasion d'une enquête collective sur la musique à Paris en 1830 et 1831, j'ai tenté de faire un bilan de deux années de concerts dans cette ville d'après toutes les sources existantes et de dégager ainsi pour une période précise la sociologie de l'institution. Ce dépouillement, qui a porté sur une vingtaine de journaux, a fait apparaître un total (évidemment très incomplet) de 129 concerts pour 1830 et 142 pour 1831. Dans le déchiffrage de cette statistique, il faut tenir compte des conséquences de la révolution de juillet pour la première année et de l'épidémie de choléra pour la seconde. Mais la répartition de ces concerts durant l'année montre suffisamment que la saison culmine entre décembre et mai avec un maximum en mars et avril. Il n'y a cependant pas d'arrêt total de l'activité durant l'été.

Aucune coordination n'apparaît dans leur échelonnement: jusqu'à cinq concerts dans la même journée alors qu'aucun n'est organisé à de nombreuses dates. Le jour privilégié est le dimanche, seul jour de relâche des deux théâtres lyriques principaux. C'est celui que choisit toujours la Société des concerts du Conservatoire, alors que l'Institution de Choron a l'habitude du jeudi. Ces deux séries ont lieu non pas le soir mais à deux heures de l'après-midi. Tandis que les jours de semaine les concerts débutent entre sept et huit heures trente, le dimanche permet deux tranches horaires: la première à une heure trente ou deux heures, la seconde à huit heures ou huit heures trente.

Les prix d'entrée sont assez variables, selon le caractère du concert, la salle et la qualité des interprètes: de 2 f. 50 à 12 f. Il est fréquent qu'il y ait deux prix: 5 et 10 f. Le record appartient au pianiste Hummel: 8, 10 et 12 f. Dans l'ensemble ces prix sont analogues à ceux que pratiquent les grands théâtres lyriques. Une bonne

dizaine de salles accueillent la majorité des concerts. Leur contenance est généralement modeste, sauf la salle des Menus Plaisirs (un millier de places), réservée pratiquement à la Société des concerts du Conservatoire, et la salle St-Jean à l'Hôtel de ville qu'utilisent certaines associations comme le Gymnase et l'Athénée musical. Beaucoup de concerts ont lieu dans les salons de grands facteurs de pianos: Dietz, Erard, Pape, Petzold, Pleyel. Les autres se partagent la salle Chantereine, peu confortable et de mauvaise acoustique, la salle Taitbout et parfois, la salle Cléry et celle du Wauxhall. Il faut mettre à part l'Institution de Choron, qui présente ses séances dans son local de la rue de Vaugirard, et le quatuor de Baillot, qui reste fidèle à l'Hôtel Fesch, rue St-Lazare. Enfin, certains concerts avaient lieu dans des théâtres: souvent «à bénéfice» (voir plus loin), notamment à l'Opéra comique et au Théâtre italien. L'événement le plus spectaculaire des années 30 et 31 fut l'apparition de Paganini, auquel fut exceptionnellement offert l'Opéra et que nous envisagerons ci-dessous.

La cadre étant ainsi tracé, nous pouvons tenter d'établir des catégories, de dégager certains types différents de concerts. L'Institution royale de musique religieuse fondée par Choron et qui se posait en rivale du Conservatoire donnait depuis quatre ans des concerts publics consacrés exclusivement aux »chefs d'oeuvre des plus grands maîtres de toutes les écoles et de tous les temps«. Pendant la saison 1829—30 elle ne donna pas moins de douze séances représentant un effort considérable puisqu'on y entendit: *Samson, Judas Macchabée* et d'importants extraits *d'Alexander's Feast* de Haendel, *Die Israeliten in der Wüste* de C. Ph. E. Bach, des oeuvres de Palestrina, Janequin, Mozart, Allegri, Marcello, les *Sept paroles du Christ* de J. Haydn ainsi que des extraits de *Der Tod Jesu* de C. H. Graun -répertoire qui se voulait en réaction contre le «genre vulgaire moderne» pratiqué au Conservatoire. La révolution de juillet, en supprimant une grande partie de sa subvention, devait être fatale à Choron. Celui-ci changea son nom pour tenter de se mettre au goût du jour et devint «Institution royale de musique classique, ancienne et moderne, sacrée et profane», mais ne put rétablir ses brillantes activités.

La Société des concerts du Conservatiore était alors de création récente (février 1828), mais son essor avait été rapide: en 1830 elle donna dix concerts sous la direction de Habeneck. Comme son histoire est assez bien connue, nous n'y insisterons pas, rappelant que la base de son répertoire comprenait les symphonies de Beethoven: les premières auditions de la quatrième et de la neuvième eurent lieu respectivement les 21 février 1830 et 27 mars 1831. Mais on y entendait aussi bien divers extraits d'*Euryanthe* de Weber, un concerto de piano de Kalkbrenner, des oeuvres religieuses de Cherubini, un solo de violoncelle de Romberg, des extraits d'opéras (Gluck, Rossini). Un concert entier fut consacré à Méhul et l'on ne rappellera que pour mémoire

le fameux concert de Berlioz donné au profit des blessés de la révolution, le 5 décembre 1830, où fut exécutée la *Symphonie fantastique.*

D'autres associations avaient moins de prestige mais représentent mieux les possibilités offertes aux compositeurs et interprètes pour se faire connaître. L'Athénée musical fonctionnait ainsi à l'Hôtel de ville depuis décembre 1829 et se proposait à la fois de faire connaître des jeunes auteurs et d'offrir des oeuvres de grands maîtres. H. Chélard y jouait le rôle principal et organisait chaque mois un concert. Voici, à titre d'exemple, deux de ses programmes:

Concert du 28 janvier 1830. Orchestre sous la direction de Bloc.
Scène composée par Elwart sur le motif de *l'Exilé,* chantée par Cambon.
Symphonie concertante de Tulou pour flûte, hautbois, cor et basson.
Fantasie pour piano par Payer.
Variations pour le basson-alto, exécutées par Rikmans père, accompagné par Rikman fils, âgé de huit ans, au piano.
Romances de Panseron chantées par Cambon.
Air italien d'Amédée Ráoul, chanté par Mlle Beck.
Ouverture à grand orchestre de Rigel.
Fantasie pour harpe de Bochsa, exécutée par Mme Berbiguier, arrangée par lui pour symphonie à grand orchestre.
Air de Rosine du *Barbier de Séville* de Rossini, chanté par Mlle Olivier.
Air des *Noces de Figaro* de Mozart, chanté par Hurteaux.
Armide de Lully, scène de la Haine, et «Plus j'observe ces lieux», chantés par Mme Kretschmar.
Armide de Gluck, scène des Enfers, chantée par Mlle Bolard.
Armide de Rossini, air chanté par Mlle Kunze.

Concert du 18 février 1830. Orchestre dirigé par Bloc.
Ouverture à grand orchestre de Lefebvre.
Ouverture de Varney.
Fantaisie pour cor et piano de Ermel.
Air de basse de Héquet, chanté par Dalpi.
Air de basse composé et chanté par Vachon.
Plusieurs romances et chansonnettes.
Air de *Joseph* de Méhul. chanté par Cambon.
Deux mélodies de Berlioz sur des paroles de Th. Moore *(Irish melodies):* Hymne à l'éternel.
Ouverture à grand orchestre de Désormery.
Air de *La Gazza ladra* de Rossini, chanté par Louise Lebrun.
Duo de *Tancredi* de Rossini, chanté par Mlle Kunze et Boulanger.
Air de *Tancredi* chanté par Mlle Kunze.
Concerto de violon, exécuté par Schmitt, premier violon du grand duc de Hesse-Darmstadt.
Mme Pontaillié joue du piano.
Trio du *Matrimonio secreto* de Cimarosa chanté par Mme Lebrun et ses deux filles.
Chant des chasseurs de *Robin des bois* de Weber.

On trouve là les traits caractéristiques de ce type de concert: éclectisme, longueur et dissémination du répertoire, mélange de vocal et instrumental, goût pour les enfants prodiges et pour les extraits d'oeuvres lyriques. Une autre association -le Gymnase musical- sise également à l'Hôtel de ville et de création récente, avait à peu près

les mêmes tendances, avec une préférence pour «toute musique sévère et classique». Le chef d'orchestre en était Tilmant. Ses concerts semblent avoir été moins nombreux et réguliers que ceux d'une association plus ancienne, la Société académique des enfants d'Apollon, dont la musique n'était pas l'unique préoccupation mais qui avait le privilège d'utiliser la salle des Menus plaisirs. On aura souligné le profil de ses concerts en reproduisant le programme de sa séance annuelle du 20 mai 1830:

Première partie.
Ouverture de Rigel.
Impromptu analyse, trio bouffe des *Précieuses ridicules* de H. Blanchard.
Solo de cor de X., exécuté par Rousselot.
Canon à trois voix de Garcia, chanté par Levasseur, Mmes Gebauer et Cinti-Damoreau.
»J'entends le signal du combat«, chant de guere de Panseron, chanté par Levasseur.
Trio pour piano, clarinette et basson de Brod.
Air des *Voitures versées* de Boieldieu chanté par Mlle Moncel.
Deuxième partie.
Concerto pour violon de Viotti, exécuté par Tilmant.
Scène et air de Rossini, chanté par Mme Cinti-Damoreau.
Solo d'alto et de viole d'amour, composé et exécuté par Urhan.
Quatuor de Rossini, chanté par Mme Cinti-Damoreau, Levasseur, Domange et Panseron.
Orchestre dirigé par Launer.

Quittons les associations pour aborder une modeste mais importante catégorie: celle de la musique de chambre. Outre Anton et Max Bohrer, dits les frères Bohrer, qui, dans leurs soirées musicales, programmaient notamment les derniers quatuors de Beethoven, le grand défenseur de ce genre alors ésotérique était le violoniste Pierre Baillot. Depuis quinze ans, il présentait trios, quatuors et quintettes de Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow devant un public particulièrement attentif et motivé.

Enfin le type le plus fréquent de concert était celui qui était donné par des virtuoses: beaucoup de vedettes, tels F. Hiller, Moschelès, H. Herz, Pixis, A. Sowinski, Panseron, Mme Farrenc, Mazas, et aussi de moins connus, tels que Pechatschek, premier violon de la chapelle du grand-duc de Bade, et... jusqu'à G. Filippa, «élève de Paganini», violoniste âgé de quatorze ans. Là encore, quelques exemples sont nécessaires pour montrer combien leurs programmes étaient différents de ce qu'allait être vers, la fin du siècle un «récital».

Soirée musicale de Charles Schunke, 29 avril 1830.
Les Adieux, fantaisie pour harpe, composée et exécutée par Léon Gatayes.
Duo de piano et violon, composé et exécutée par Habeneck aîné et Schunke.
Romances composées et chantées par Panseron, accompagnées au hautbois par Brod.
Air d'*Il Barbiere* de Rossini, chanté par Mme Danvers.
Pot-pourri sur des thèmes d'Auber, exécuté par Schunke.

1re partie du grand septuor pour piano, flûte, hautbois, cor, violoncelle, alto et contrebasse de Hummel.
Duo de *Mathilde de Sabran* de Rossini, chanté par Mme Danvers et Pellegrini.
3e partie du septuor de Hummel.
Romances chantées par Domange.
Elégie pour alto avec accomp. de harpe de Mazas.
Ouverture des *Mystères d'Isis* de Mozart, arrangée pour 3 pianos à 12 mains, par Payer.

Concert donné par Ferdinand Hiller, 4 décembre 1831.
Symphonie à grand orchestre de F. Hiller.
Variations pour violon de Mayseder, exécutées par Urhan.
Duo de *Semiramide* (»Bella imago«) chanté par Stephen et Mme Raimbaux.
Concerto pour piano composé et exécuté par Hiller.
Cavatine du *Barbier de Séville* par Mme Raimbaux.
Solo de violoncelle par Franchomme.
Ouverture à grand orchestre pour *Faust* de Goethe de F. Hiller.
Romances inédites chantées par Mme Raimbaux.
Grand concerto à deux pianos de Kalkbrenner exécuté par l'auteur et F. Hiller.

Il faut faire une place spéciale aux onze concerts donnés, deux fois par semaine, par Paganini en mars et avril 1831. Fait exceptionnel, le tout nouveau directeur de l'Opéra avait eu le sens commercial de lui ouvrir son théâtre. Il y avait même effectué des travaux spéciaux pour augmenter le nombre des places (environ 1800) et prévu une mise en scène pour accroître l'effet théâtral de l'apparition du virtuose. On donnera ici le programme du concert du 20 mars 1831, qui fit plus de 20.000 f. de recettes:

Ouverture de *Robin des bois.*
Air chanté par Mlle Dorus (Rossini).
Concerto à trois temps (avec accomp. de triangle) composé exprès pour Paris par Paganini.
Fragment d'une symphonie de Hayden.
Trio de *l'Inganno felice* de Rossini, chanté par Levasseur, Alexis Dupont et Mlle Dorus.
Recitativo et variazioni sequante tre arie, composés et exécutés par Paganini sur une seule corde (la 4e).
Trio de *l'Auberge de Bagnères* de Catel.
Larghetto e variazioni sul rondo del *Cenerentola,* composés et exécutés par Paganini.

Laissant de côté les exercices publics d'élèves, présentés par certains professeurs (F. Stoepel, Egasse, Massimino), nous passerons enfin en revue les concerts de bienfaisance et concerts «à bénéfice», assez nombreux pour constituer une catégorie à part: «au bénéfice d'une famille pauvre», ou «d'une famille espagnole», «de la salle de l'asile St-Martin», «des jeunes orphelins», «des veuves, orphelins et blessés belges» (au lendemain de la révolution), «de plusieurs polonais», «d'un homme de lettres malheureux» et surtout quantité de concerts au bénéfice des victimes de juillet. Il y en eut même un qui fut donné par 24 musiciens placés dans le ventre d'une baleine!

Quant aux concerts dits «à bénéfice», le mécanisme en est difficile à démonter. On a quelque peine à savoir qui prend l'initiative de telles séances, dont la recette va à des chanteurs ou des instrumentistes qui ne semblent pas spécialement en difficulté financière. Ainsi dans le cas de Mme Schroeder-Devrient, qui bénéficie, le 28 juin 1831, d'un tel concert, au cours duquel elle chanta elle-même. Tel n'était pas toujours le cas: les interprètes en étaient plutôt des collègues et des amis du bénéficiaire. Sous Charles X, il arrivait que le roi ajoutât lui-même sur sa cassette une somme à la recette. C'est sans doute la seule forme de subvention directe du pouvoir à la vie du concert que l'on puisse relever à l'époque. Par ailleurs, loin de favoriser financièrement les concerts, les autorités les taxaient assez lourdement du fameux «droit des pauvres», dont des générations se sont plaint jusqu'aux approches du XXe siècle. Il ressort, par exemple, de la comptabilité de la Société des concerts du Conservatoire pour 1830 que 34 % des dépenses était consacré au payement de ce droit.

Quelques rares concerts étaient demandés par de hautes personnalités de la Cour. Le 11 mars 1830, l'Institution de Choron (subventionnée, il est vrai) donnait un concert «par ordre exprès» et «en présence de la duchesse de Berri». La même demanda, le 30 mai suivant, à la Société des concerts une séance extraordinaire à son intention. Après la révolution de juillet ces interventions disparurent.

Dès 1830 on trouve des traces de l'activité de Guillaume-Louis Bocquillon dit Wilhem, l'initiateur du mouvement orphéonique, alors entièrement dirigé vers l'enseignement du chant choral dans les écoles primaires. La Société pour l'instruction élémentaire organisait des auditions publiques, notamment à l'Hôtel de ville. Le 17 avril 1830, pour son assemblée générale annuelle, elle y présenta le concert suivant, dirigé par Wilhem:

«Du ciel éternelle harmonie», chant solennel suivi de couplets sur l'air de Brennus par d'Epagny, musique de Wilhem.
«Invocation à l'amitié», tirée du *Paria* de C. Delavigne, choeur à trois parties, musique de H. Aymon.
Couplets de distribution des prix par B. Delaroche sur un air allemand, dialogues et arrangements à quatre parties vocales par Wilhem.
Honneur, honneur!, hommage aux propagateurs de l'enseignement élémentaire, choeur à quatre parties avec solos par Wilhem.

Les 80 choristes provenaient de deux écoles de jeunes filles et d'une école protestante de garçons. L'idéologie de la révolution de juillet n'était pas assez «sociale» pour amener le nouveau pouvoir à soutenir le mouvement de Wilhem, qui dut se contenter de l'appui des communes.[1]

---

[1] Voir sur ce sujet le récent article de Paul Gerbod, «L'institution orphéonique en France du XIXe au XXe siècle», dans *Ethnologie française,* 1980, p. 27—44.

On peut seulement signaler l'existence marginale d'une activité à caractère folklorique: quatre «chanteurs tyroliens» se font entendre à l'Opéra-comique en janvier 1830 et les salons de Pape accueillent à nouveau, le 16 janvier 1831, ces «chanteurs des Alpes» (Kreipl, Freudenschuss, Schmidt et Abbiati), qui débutent naturellement par *le Ranz des vaches* de Leoben. Quant à la musique des innombrables bals publics de toutes catégories — qui tiennent une grande place dans la vie sociale du temps (cf. notamment Balzac) — on ne les envisagera pas ici.

Il nous reste à dire un mot du public, pour autant que l'on puisse le définir. Les seuls concerts dont les listes d'abonnés soient conservées sont ceux de Baillot (Archives Daniel Lainé, Paris), qui paraissent réunir une société particulièrement élitiste, tandis que ceux de la Société des concerts du Conservatoire manquent précisément pour les deux années qui ont fait l'objet de notre enquête.

Mais nous disposons de quelques tentatives de définitions des publics parisiens en 1830. Un journaliste de *La Mode,* qui n'a pas signé son article («De la musique en France») mais qui est sans doute Miel, compare en février-mars de cette année les différentes façons de réagir devant la musique en Allemagne, en Italie et en France. Reconnaissant la difficulté de son propos, il constate d'abord l'hétérogénéité et les discordances de ce public. Il y a en premier lieu la foule des «stationnaires», c'est-à-dire des réactionnaires, amateurs de vaudevilles, de romances et de contredances, qui, devant les oeuvres de l'école moderne, ne trouvent que «tapage et confusion». Puis les *dilettanti,* «race superbe dans ses goûts, tranchante dans ses décisions, exclusive surtout et esclave de mille préjugés», trop enfermée dans son snobisme, dans *Othello, la Gazza* et *le Barbier.* «C'est pourtant ce même public, continue-t-il, qui court avec tant d'empressement aux concerts graves et savants du Conservatoire, parce que de vrais connaisseurs l'ont averti que c'était chose merveilleuse. C'est lui qui y écoute avec quelque intelligence, qui applaudit avec transport. Il semble qu'il ait laissé dehors ses préventions et son orgueil: il sent et comprend quelquefois».

Le tableau que nous avons tracé de la vie foisonnante des concerts du Paris *d'Hernani,* du *Rouge et le noir* et de *la Peau de chagrin* pourra aider à comprendre la réaction du jeune Frédéric Chopin qui, arrivant de Varsovie, Berlin, Munich et Vienne, a cette réflexion devant le vie musicale de la capitale française en 1831: «A Paris, j'ai tout comme je ne l'ai jamais eu... Le nombre de gens s'intéressant à quelque branche de l'art musical est surprenant».

POVZETEK

Avtor želi na osnovi obstoječih virov prikazati koncertno življenje v Parizu v letih 1830 in 1831. Po uvodu, v katerem navaja število koncertov, trajanje koncertne sezone, razporeditev koncertov, višino vstopnin, itd., preide avtor na osrednji del, kjer poizkuša koncerte razporediti na določene tipe. Najprej so tu koncerti raznih glasbenih ustanov in društev, ki pa se med seboj razlikujejo tako po vsebini kot namenu, sledijo koncerti komorne glasbe, potem t. i. koncerti virtuozov, ki so najpogostejši v teh letih, koncerti v dobrodelne namene in tisti, katerih izkupiček je bil namenjen glasbenikom v denarnih težavah. Pod Karlom X. je tudi sam kralj kdaj kaj pridal in to je bila edina oblika subvencije oblasti, kajti sicer so bili koncerti močno obdavčeni. Redki so bili koncerti, ki jih je naročil dvor. Od leta 1830 dalje so že vidni sadovi gibanja za zborovsko petje, ki organizira javne nastope in končno, kot obrobna zanimivost, so tu še koncerti folklorne skupine štirih tirolskih pevcev.

Avtor spregovori tudi o koncertni publiki, čeprav je to zelo težko, saj je seznamov abonentov in člankov o reakcijah koncertne publike zelo malo. Iz obstoječega avtor sklepa, da je bilo občinstvo zelo raznoliko in da so bili tudi njegovi interesi zelo različni. Članek se zaključi z ugotovitvijo, da je bilo zanimanje za glasbo v Parizu v teh letih presenetljivo bogato in raznovrstno, kot je ob svojem prihodu v Pariz lahko ugotovil Chopin.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 781.22+781.43

MELODIC DETERMINANTS IN TONAL STRUCTURES

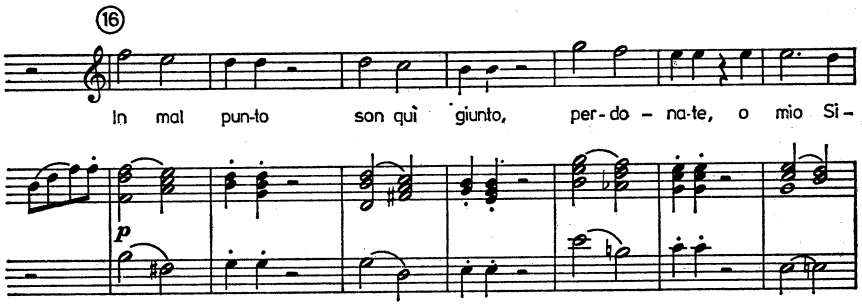
Frits R. Noske (Amsterdam)

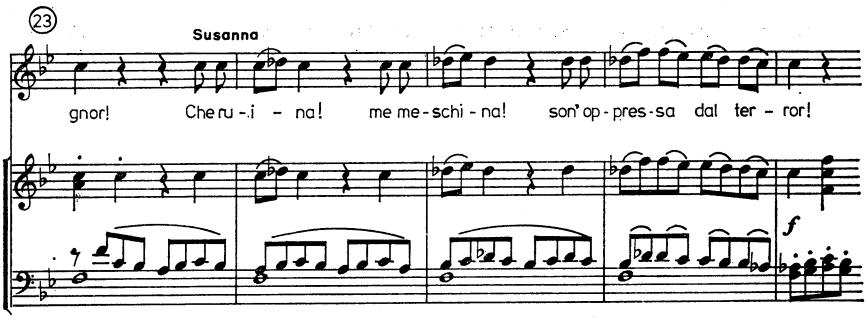
The growing concern of present-day musical research with the methodological aspects of analysis involves serious criticism of traditional analytical procedures. Objections have been raised, for example, against the lack of explicitness with regard to chosen concepts and methods, the constant mixing of different semiotic levels, and the treatment of the musical *analysandum* as a measurable object instead of a process determined by factors.

Unlike these targets of criticism, certain aprioristic notions used in traditional analysis have received little attention. The present paper deals with one of these assumptions, namely that *the structure of a tonal composition is exclusively governed by the laws of functional harmony.* In other words, a chordal progression is considered explainable only in terms of tonic, dominant or subdominant functions within a given key. Even in the case of a modulation, where a chord may occur in two different keys, the functional framework remains the structural determinant: the centrifugal force of a function in the former key is taken over by the centripetal force of a function in the new one.

To contravert this unspoken doctrine is anything but difficult. Consider, for example, the following passage from the 'chair' terzetto of *Le nozze di Figaro* (Act I, no. 7, bars 16—27):

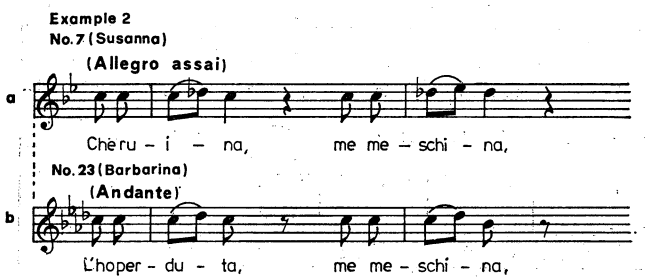
Example 1
Basilio





The key is Bb and Basilio's accompaniment passing through the sixth, fourth and second steps leads to the dominant, the harmony which supports Susanna's ensuing exclamations. Yet in bar 27 we become aware of having landed in the realm of F minor, the key which, though half-way changed into its major variant, will be maintained as far as bar 65. What has happened? And exactly when did it happen? The traditional analyst will point out that through the diminution of its third the dominant of Bb has been turned into the tonic chord of F minor. However, it is doubtful whether the listener will perceive the passage in the same way. Mozart's procedure seems most unusual: a new key is established on an unchanged bass. Using my ears and defying the "rules" of classical harmony I cannot but reinterpret the key of Susanna's initial phrase (b. 23—27) as F instead of Bb.

Although aural perception carries more weight than reasoning, arguments supporting this unorthodox interpretation should not be left unmentioned. From a dramatic point of view the fragment covering bars 23—65 is an entity. It contains several interrelated actions: Susanna's expression of despair, her faked swoon, and her "awakening" at the moment that Basilio mentions the chair. This dramatic framework is matched by Mozart's treatment of rhythm and melody. The uninterrupted quaver movement of the violins starting at bar 23 ends precisely at bar 65. Moreover Susanna's initial motifs ("Che ruina! me meschina!") reappear at the end of the fragment in the orchestra (b. 57—59 and 61—63). Thus we are dealing with a musical as well as a dramatic unit, and this makes the assumption of the entire section being written in the key of F the more plausible.



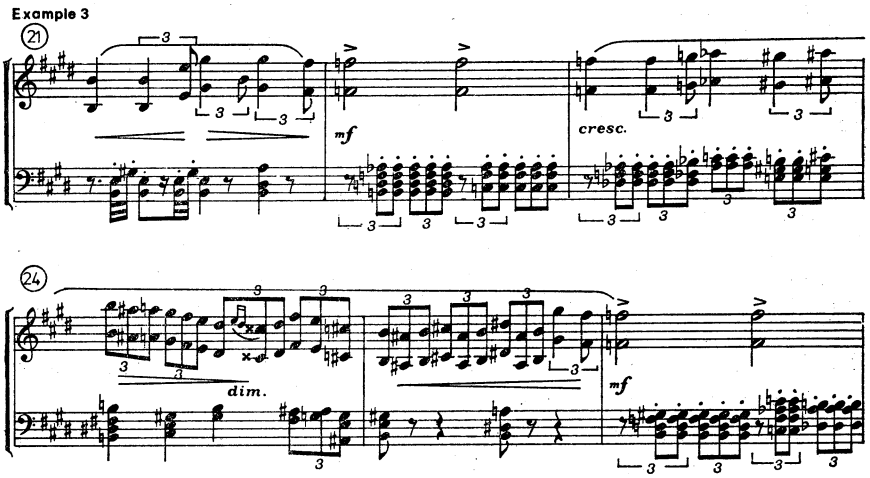
Another argument may be derived from a comparison of Susanna's initial phrase with that of Barbarina's cavatina (Act IV; cf. Ex. 2).

Elsewhere I have discussed the general dramatic implications of the relationship between these two melodies.[1] Here it may suffice to point out that both females are in trouble. Barbarina's phrase is in F minor and the least we can say of Susanna's is that it is sung on the same pitch. Taking in consideration Mozart's sensitivity for keys related to specific dramatic concepts, Susanna's harmony seems to point to the key of F rather than Bb.

Whatever the correct interpretation of the ambivalent procedure in bars 23—27 may be, one thing is beyond doubt: it will always be at variance with the doctrine of tonal structures being exclusively determined by the interaction of harmonic functions. The question of whether in this passage melody as a determining structural factor prevails over harmony must be left open. In other instances, however, there can be hardly any doubt about the prevalence of the melodic parameter with regard to structure. I will try to show this by analysing various fragments taken from Verdi and Wagner.[2]

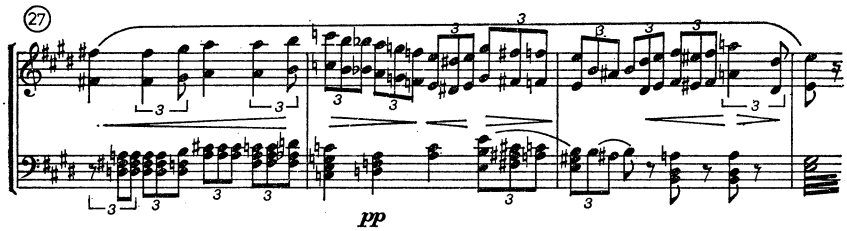
The slow section of the Overture to Verdi's French opera, *Les vêpres siciliennes,* includes the following passage:

Example 3



[1] See F. Noske, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi,* The Hague 1977, p. 30.

[2] The fact that all examples discussed are taken from operatic scores is not significant. The present article is a by-product from my studies in musical drama and therefore confined to works belonging to this genre. There is every reason to assume that similar examples can be found in the realm of instrumental music.



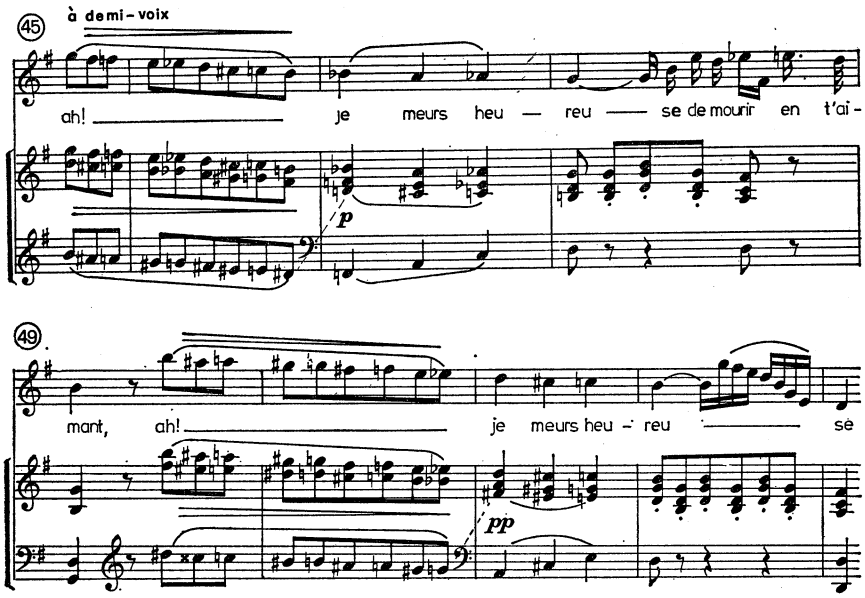
These nine bars contain an extensive elaboration of Hélène's aria, "Viens à nous, Dieu tutélaire!" (Act I). The extension starting with a deceptive cadence in bar 22 considerably stretches the limits of the key of E major, but in bar 24 we are back on familiar ground and what follows is a regular cadence. Despite the detour there has been no question of a modulation and, although the chordal progression in bars 22 and 23 is rather unorthodox, it cannot be called truly exceptional. Bar 26 starts with what seems to be a literal repeat of 22, but on the fourth beat the chromatically ascending bass is accelerated involving a dominant seventh chord on Db (C♯). As a result of this the passage now proceeds a semitone higher than before and one wonders how Verdi will succeed to reach the tonic haven of E major again. What happens is this: on the last beat of bar 28 a surprising succession of a minor triad on E, a major one on F♯ and a major sixth chord on A leads back to the corresponding harmony of bar 25. Any attempt to explain this chordal progression in terms of functional harmony produces unacceptable results. It is true that, abstracted from their context, the relationships are interpretable in pairs; the last two chords, for example, are easily understood as a connection of a subdominant (Neapolitan sixth chord) with a dominant. As a whole, however, the succession defies functional interpretation, and therefore its structural determinant must be looked for outside the realm of harmony. A close examination of the fragment clearly points to the chromatic melody covering a descending minor third (G → E) which is located as a structural factor by its derivation from the beginning of both bars 24 (B → G♯) and 28 (C → A). So in this instance it is melody instead of harmony which determines the musical progression.

The soprano's strophic song in Act IV of the same opera ("Ami! . . . le coeur d'Hélène / pardonne au repentir") shows how close Verdi could come to the typically French tradition. The piece is a genuine *romance* whose graceful melodic line is supported by simple harmonies.[3] Nothing induces us to expect the following astonishing passage in the song's closing cadence:

---

[3] In the original libretto the piece is called *Romance* indeed. Embedded in the great duet of Hélène and Henri it is followed by the cabaletta.

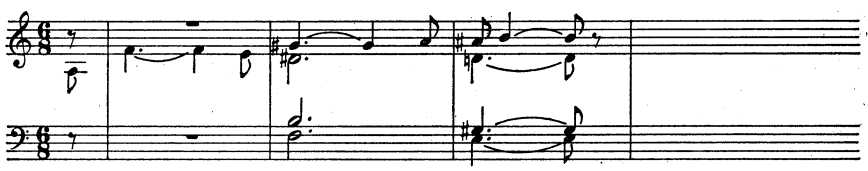
Example 4



After four measures the passage is repeated two steps higher in the same key. Normally this would involve a change of chords, for instance, a minor triad instead of a major. Yet the harmony is transposed without the slightest change in the composition of the separate chords, and this provides additional evidence for its independency from tonal functions. The transposed repeat may appear less satisfactory than the passage's first occurrence. (Obviously Verdi wanted the tension to be raised and therefore he took the parallel octaves between the last chord of bar 51 and the first of bar 52 into the bargain.) Still this aesthetic consideration does not invalidate our observations on the independency of the bass. On the contrary, one might plausibly argue that it is precisely this independency which justifies the "forbidden" connection.

Let us now pass to the most famous battleground of harmonic analysis: the so-called *Tristan* chord.

Example 5



Since the last decades of the nineteenth century the chord F—B—D♯—G♯ has been the object of divergent explanations. The list of its (mostly German) exegetists includes the names of Mayberger (1882), Jadassohn (1889), Arend (1901), Capellen (1902), Riemann (1909), Schoenberg (1911), Kurth (1920), Lorenz (1926), Erpf (1927), Schering (1935), Hindemith (1937), Distler (1940), Karsten (1951), Réti (1951), Keller (1958) and Vogel (1962).[4] The great majority of these theorists, who searched for a functional explanation, can be divided roughly into two groups: the adherents of the dominant- and those of the subdominant function. Very little attention was paid in this endless but unprofitable debate to the melodic aspect of the three initial bars. Only Rudolph Réti seems to have been aware of its structural importance. Preoccupied as he was with "the thematic process", he convincingly showed the meaningful relationships between the beginning of the Prelude and the end of the opera, the Love-Death scene.

I am not concerned here with the tonal function of the Tristan chord, since I fully agree with Réti's view that "in accepted theoretical, that is, harmonic terms, this chord cannot be explained".[5] The issue at stake is to establish the structural determinant of the Prelude's initial bars, a determinant which, I believe, can only be found by means of a melodic analysis.

Apart from the "upbeat" A the melodic material exclusively consists of a chromatic unit and its derivates. This unit is exposed in descending movement, first by the violoncellos and then continued by the cor anglais. In the second bar the oboe answers with the same four-note motif, this time however in ascending motion. Although in the beginning the two overlapping melodies share the same rhythm (b. 1—2), the third note of the ascending variant (A♯) is considerably shortened, causing a "stretto" as the result of which both parts end simultaneously.

---

[4] R. Mayerberger, *Die Harmonik Richard Wagners,* Chemnitz 1882; M. Arend, *Harmonische Analyse des Tristan-Vorspiels,* Bayreuther Blätter 24, 1901, p 160 ff.; G. Capellen, *Harmonik und Melodik bei Richard Wagner,* Bayreuther Blätter 25, 1902, p. 3 ff.; H. Riemann, *Musiklexikon,* 7th ed. 1909, entry »Klangschlüssel«; A. Schoenberg, *Harmonielehre,* Wien 1911, English ed., New York 1947; E. Kurth, *Romantische Harmonie und ihre Krise in Wagners »Tristan«,* Bern-Leipzig 1920; A. Lorenz, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Tristan und Isolde,* Berlin 1926; H. Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik,* Leipzig 1927; A. Schering, *Musikalische Symbolkunde,* Jahrbuch Peters XLII, 1935, p. 23ff.; P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz,* Part 1, Mainz 1937, English ed., London 1942; H. Distler, *Funktionelle Harmonielehre,* Kassel-Basel 1940; W. Karsten, *Harmonische Analyse des Tristanakkordes,* Schweitzerische Musikzeitung 91, 1951, p. 295ff.; R. Réti, *The Thematic Process in Music,* New York 1951; W. Keller, *Tonsatzanalytik,* Regensburg 1958; M. Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre,* Düsseldorf 1962.

I am indebted to Professor Jan van der Veen of Leyden University, who kindly provided me with these bibliographical data.

[5] Réti, *op. cit.,* p. 337.

What we have heard is a rhythmically irregular canon *in motu contrario* and, as will be explained below, this contrary movement has a specific dramatic meaning.

The lower parts are clearly derived from this material. Functioning as a bass the second bassoon repeats the initial descending interval (F—E), while the first bassoon "summarizes" the compass of the ascending melody (G♯ → B) in retrograde motion (B—G♯). Thus the entire fragment is structurally determined by a chromatic progression covering a minor third. The notes of the Tristan chord should therefore not be taken as a chord in a tonal, that is, a fuctional sense, but merely as simultaneously sounding components of melodic lines.

The three initial bars of the Prelude are generally referred to as a "leitmotiv". In point of fact it concerns two versions of a motif, expressing two different dramatic ideas.[6] One, the descending chromatic melody, is a classical *topos* designating the concept of sorrow. Although it does not cover the traditional interval of a fourth, it is related to innumerable examples occurring in the works of earlier composers and reaching back as far as Dowland's *Lachrimae*.[7] The ascending melody, on the other hand, is to be considered a true "leitmotiv" in so far that its meaning ("desire") exclusively belongs to this particular drama.[8] It is conspicuous that the contrary motion of both versions exactly reflects opposing characteristics of the two concepts of sorrow and desire. The first has a distinct cause but nobody knows when and where it will end; the second has an indefinite origin but aims at something specific. In other words, "sorrow" refers to the past, "desire" to the future. The musical structure answers this dramatic antithesis in a most meaningful way.

My second example illustrating the structural role of the melodic parameter in Wagner's operas is taken from the final scene of *Die Walküre*. It concerns the so-called "leitmotiv" of Brünnhilde's magic sleep.

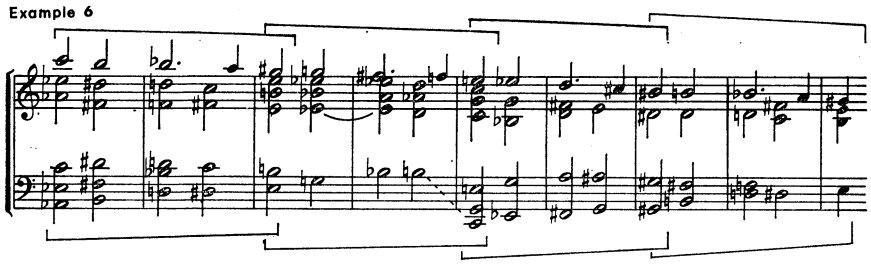
---

[6] This particular point was already mentioned by Ernest Newman (*The Wagner Operas*, New York 1963, p. 207). Curiously enough Newman does not include the notes D♯ and D in the descending «sorrow« variant. Obviously he was not aware of the fact that the two versions of the motif overlap.

[7] Elsewhere in *Tristan und Isolde* Wagner does use the *topos* in its traditional form, that is, as a descending chromatic melody covering a fourth. See, for instance, the »Tantris« motif in Act I, Sc. 3 (Isolde: »Darinnen krank ein siecher Mann«), which also includes the upbeat of a sixth filled up with quaver triplets. Another example is found later in the same scene: the orchestral motif preceding Brangäne's words: »O Wunder! Wo hatt' ich die Augen?«

[8] See C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Leitmotivik bei Richard Wagner* in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970, p. 33—34.

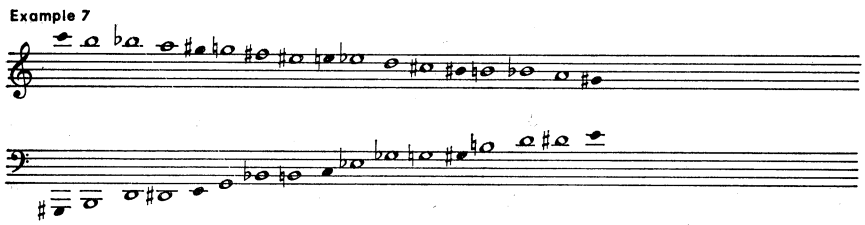
Example 6



At first sight it looks as if certain groups of chords abstracted from this passage would lend themselves to functional interpretation within a specific key. For instance, the succession of D—F—Bb, D♯—F♯—A—C and E—G♯—B in the second and third bars seem to point to a half-cadence in A minor. On reflection, however, it becomes clear that this does not help in the least to construe tonal relationships. Even if we take the triads on the strong beats of bars 1, 3, 5, 7 and 9 as indicators of keys, then the question of whether it concerns tonic or dominant chords remains unsettled. As a whole the chordal chain defies functional explanation, the more so because two chords in bars 3 and 4 disturb the overall symmetry. And if we take a look at the frequent quotations of this "leitmotiv" in *Siegfried* and *Götterdämmerung* we come acros other variants (for example, the second and third chords as augmented triads).[9] In all these cases both the upper part and the bass remain unimpaired and this points to the outer voices, rather than the chordal succession, being the determinant of the overall structure.

Melodically the fragment is constructed in a most regular way. It consists of four equal overlapping sections, the first two of which are orchestrated for woodwinds, the latter two for strings. Another feature of consequence is the arithmetical proportion between the compass of the upper part and that of the bass, which is exactly one to two (in each section the 'treble' covers a major third and the bass an augmented fifth). Moreover these outer parts share a characteristic which

Example 7

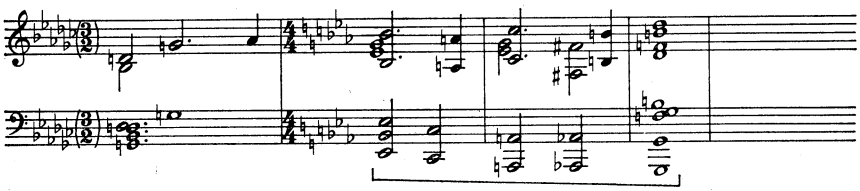


seems to me of major importance: both are exclusively composed of dividers of the octave (minor seconds and minor thirds). As a result of

[9] *Siegfried,* Act III, Sc. 1, passim.

this the two patterns cannot function as factors of tension around a tonal center. (The same holds for compositions built on other octave dividers, like Debussy's piano prelude *Voiles,* which makes use exclusively of whole tones). Of course this lack of functionalism does not imply that the fragment in question is devoid of melo-harmonic tension, but merely that in this case the interplay of stress and relaxation develops quite independently from tonal functions. The true cause of this independency does not lie in the separate configurations of upper-voice and bass patterns but in the combination of both. Used separately they can very well operate as bearers of tonal functions, as is witnessed by a passage in the Prelude to *Götterdämmerung.* Here Wagner ingeniously joins the inverted bass pattern of the Magic Sleep with the melody of the Death Annunciation.

Example 8



In the above-discussed examples from the Overture and Act IV of *Les vêpres siciliennes* (ex. 3 and 4) the predominant melodic material is also built on an octave divider (the semitone), and the same holds for the initial bars of the Tristan Prelude (ex. 5). But only the *Walküre* fragment exposes a mathematical elaboration of this principle enabling us to explain the 'divorce' of structure from tonal functions.

The quality of a single tone naturally depends on its physical properties, such as pitch, duration, timbre and intensity. On the ground of this indisputable fact one may reasonably postulate that these parameters also function as constituents for a synchronic or diachronic combination of tones, that is, a structure. Although in various musical systems certain parameters may play a more determining role than in others, there is no justification for assuming harmony to occupy a privileged place in the hierarchy of structural constituents. Yet this premise is nearly always implied in traditional analysis of tonal music. The question arises: What might be the reason for the sharing of an apparently false assumption by so many analysts?

To answer this question is not at all easy, because of the lack of explicit principles, inherent in traditional analytical procedures. Still I venture to offer the following explanation.

The answer must not be looked for in the analysed object but in the traditional teaching of music theory. From time out of mind con-

servatories and music schools all over the world have taught their students the rules of harmony, that is, a closed system of combining chords, which for didactic purposes is artificially detached from other more or less rigid systems, like that of counterpoint. As far as I am aware it was Charles-Simon Catel who published the first practical schoolbook of harmony in 1802.[10] This book was significantly written as a teaching aid for the recently founded Paris Conservatory, which soon after became the model for similar institutions in various European countries. One might wonder how Mozart, Haydn, Gluck and their contemporaries, none of whom had such a book at his disposal, ever succeeded in mastering the craft of harmony. Obviously they did, and very probably they obtained their craftmanship in a much more natural way than the pupils of nineteenth-century conservatories. Their teachers made them study the simultaneous handling of *all* music parameters in order to arrive at a stage where they could write good musical setting. While it is true that during the nineteenth century the study of harmony offered a direct way to musical composition, this does not hold for the situation of our time. Still, if the knowledge of classical harmony is of little use for the creation of today's music, it can be applied to the analysis of works from the past. It is here that the lack of the study of melody recoils upon the analyst. He has never been taught a *Melodielehre* comparable to the harmonic system codified by Catel and his successors. As a result of this, too many musical phenomena, procedures and devices are interpreted exclusively in terms of harmony.

One example may suffice to show this. It is wrong to speak — as is usually done — of both the concepts of cadence and sequence as harmonic devices. As to the former, there may be no disagreement about its harmonic implications; the latter's nature, however, is primarily melodic. The progression of a diatonic, non-modulating sequence conditions its underlying harmonies to such an extent that even an otherwise forbidden chord, the diminished triad on the seventh degree of the tonal scale, cannot be avoided.

The melodic parameter is a much-neglected component in musical analysis. It is true that analysts do speak of melody fairly often, but nearly always in terms of musical form. Analysis of form, which usually amounts to little more than sectional description, merely touches the surface of the musical object. If we want to analyse the underlying structure, we will have to think of a process in which various factors contribute to bring the music into being. There is no reason whatever to justify the assumption that in this process melody would play a less determining role than harmony.

---

[10] *Traité d'harmonie,* Paris 1802. In spite of the homonymous title this book differs as a treatise from that of Rameau. It does not add anything to the latter's ideas but merely shapes them into a didactic form.

POVZETEK

Avtor razprave izraža dvom glede resničnosti prikrite doktrine, ki jo najdemo v tradicionalnih analizah tonalne glasbe, namreč, da obvladujejo strukturo kompozicije izključno zakoni funkcionalne harmonije. Primer iz Mozartove »Figarove svatbe« (tercet s stolom) pokaže, da je lahko včasih tonaliteta nekega pasusa nejasna, ker nam harmonske funkcije ne dajo potrebne opore (gre za navidezno modulacijo na nespremenjenem basu). Drugi primeri, ki so vzeti iz Verdijeve francoske opere »Les vêpres siciliennes«, pa so kljub uporabi »normalnih« akordov funkcionalno nerazložljivi. Tu le melodični parameter določa strukturo teh fragmentov. V nasprotju z neštetimi in obenem dokaj brezplodnimi poskusi, da se harmonsko analizira začetne takte predigre k »Tristanu in Izoldi«, opredeljujejo tokrat strukturo v čisto glasbenem in dramatskem smislu melodične linije. Glede prvega se zdi, da predstavlja kromatična linija, obsegajoča interval male terce in podana kot ritmično iregularen kanon in motu contrario, gradivo celotnega fragmenta (tudi spremljujoči parti izhajajo iz nje). Glede drugega pa je treba ugotoviti, da simbolizira nasprotno oziroma retrogradno gibanje kromatičnih linij bistvo celotne glasbene drame: te linije predstavljajo nasprotne pojme »žalosti« (glede na preteklost) in »hrepenenja« (glede na prihodnost). Končno daje motiv Brünnhildinega čarobnega spanja (Valkira, 3. dej.) primer matematičnega razmerja med zgornjim glasom in basom, ki se oba poslužujeta »delitelja« oktave (male sekunde in male terce). V nasprotju z akordi, ki so tonalno nerazložljivi, ti dve melodični liniji skupno določata strukturo.

Zakaj so analitiki tonalne glasbe tako dolgo zanemarjali melodični parameter? Odgovor ne najdemo v glasbeni teoriji, ampak kratkomalo v glasbeni vzgoji. Imamo pač nauk o harmoniji, ki umetno deli akorde in njihove postope od drugih bistvenih glasbenih elementov. Seveda pa še nimamo ničesar, kar bi bilo sprejeto kot nauk o melodiji. Odtod nadvlada harmonije v tradicionalnih analizah. Analiza, ki bi hotela preseči goli opis, bi zato morala upoštevati vse glasbene parametre.

UDK 782.1 Janáček: Katja Kabanova (093)

NEPOZNATI KOMENTARI LEOŠA JANÁČEKA OPERI »KATJA KABANOVA«

Dragan Plamenac (Urbana, Ill.)

Izjave u kojima kompozitori izražavaju mišljenja o svojim vlastitim djelima i upoznavaju javnost s idejama koje u tim djelima nastoje ostvariti, pripadaju među najpouzdanija vrela za ispravno ocjenjivanje kompozitorova rada. Među najistaknutije kompozitore druge polovine 19. i početka 20. stoljeća valja ubrojiti velikog dramatičara češke muzičke scene Leoša Janáčeka. Kako je poznato, Janáček je išao za tim da u svojim dramatskim djelima ostvari potpuni realizam u muzici izučavajući i primjenjujući u tančine melodijske osobitosti narodnog govora i intonacije. Svaki glas prirode, svaki ljudski izraz radosti, bola, ljutine ili razočaranja postaje mu izvorom iz kojega izgrađuje svoj operni stil. Na taj je način kompozitor želio da dođe do nove vrste muzičkog govora, u kome će lica biti potpuni izraz životne stvarnosti. Prvo veliko djelo u kome se poslužio tom metodom bila je opera *Její Pastorkyňa (»Jenufa«)*, a razvio ju je do savršenstva u operi *Kátjá Kabanová* (1919—1921).

Za vrijeme drugog svjetskog rata naišao sam u jednom newyorškom antikvarijatu na dva vlastoručna pisma Leoša Janáčeka, koja su ostala nepoznata izdavačima muzičarove opsežne korespondencije.[1] Milo mi je da mogu objaviti ta dva dokumenta kao prilog zborniku u čast kolege Dragotina Cvetka.

Dokumenti koji nas ovdje zanimaju vrlo se razlikuju među sobom po obliku, ali i jednom i drugom je predmet opera *Katja Kabanova*. Oba su pisma pisana na njemačkom jeziku; ni u jednom od njih ne spominje se ime lica kome je pismo namijenjeno; izvorni se omoti nisu sačuvali. Oba su pisma pisana godine 1922: prvo, na pet strana pisaćeg papira sasvim malenog formata (17 × 11 cm), nosi datum »Ukvaly (Janáčkovo rodno mjesto), 2/IX 1922«; drugo, na dvije strane

[1] Prepiska je objavljena u mnogo svezaka u izdanju Janáčkova arhiva pri Moravskom muzeju u Brnu (glavni urednik Jan Racek) počevši od godine 1934.

u polovini presavijenog muzičkog papira (16,6 × 26,4 cm), »Brno, 2/XI 1922«. Janáček je u to vrijeme bio na najboljem putu da svojim djelima osvoji svjetska operna kazališta; na operi u Kölnu upravo se spremala prva izvedba *Katje Kabanove* pod upravljanjem uglednog dirigenta Otona Klemperera. Ta nam činjenica pomaže da utvrdimo ime lica komu su naša pisma bila upućena. U svesku pod naslovom »Leoš Janáček v dopisech a vzpomínkách«, Praha 1946, u kojem je Bohumír Štědroň sakupio najvažnije dokumente za poznavanje muzičarova života i rada,[2] nalazimo na str. 179/180, pod brojem 190 i naslovom »Jenufa pred izvođenjem u Antwerpenu«, tekst dopisa koji je 31. augusta 1922 uputio muzičaru jedan od najranijih i najrevnijih pionira njegove umjetnosti, Max Brod.[3] U tom Brodovu dopisu nalazimo ove riječi: »Poslat ću svoje eseje o Katji Kabanovoj g. Wolfsohnu u Kölnu, čije ste mi pismo uputili«. A u prvom Janáčkovu pismu od 2. septembra 1922, koje dalje objavljujemo, čitamo: »Umolio sam dra. Maksa Broda da Vam bude na pomoći«. Ne može biti sumnje da su oba pisma i vremenski i sadržajem povezana, i da je lice kojemu su Janáčkova pisma od 2. septembra i 2. novembra 1922 bila upućena bilo istovjetno s »g. Wolfsohnom« koji se spominje u Brodovu pismu od 31. augusta.

Juljusz Wolfsohn bio je pijanist i kompozitor o kome ima podataka u biografskim repertorijima Bakera *(Baker's Biographical Dictionary of Musicians,* 5th ed. 1965 i *Supplement* 1971) i Frank-Altmanna (Paul Frank-Wilh. Altmann, *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon,* 15. Aufl. 1971). Iz ovih izvora doznajemo da se Wolfsohn rodio g. 1880 u Varšavi, učio klavir u Michałowskoga na tamošnjem konservatoriju, sa Pugnoem u Parizu i Leschetizkim u Beču, i da je od g. 1906 živio u Beču kao ugledan pijanist i učitelj muzike. G. 1933 nastanio se u Sjedinjenim Državama, gdje se naročito bavio muzičkim novinarstvom i dopisništvom. Kao kompozitor, Wolfsohn je objavio niz parafraza starih jevrejskih melodija i tehničke studije za pijaniste. Umro je g. 1944. u New Yorku. Iz pisma Maksa Broda u Štědroňovoj zbirci dokumenata o Janáčeku doznali smo da je Wolfsohn g. 1922 uoči prve izvedbe *Katje Kabanove* u Kölnu živio u tom gradu, po svoj prilici kao odaslanik i dopisnik bečkog izdavačkog poduzeća Universal-Edition, koje je izdalo i »Jenufu« i »Katju« u svojoj nakladi. U vezi s time valja spomenuti jedno Wolfsohnovo pismo, koje također još nije objavljeno u Janáčkovoj prepisci, a nalazi se u Janáčkovu arhivu u Moravskom muzeju u Brnu pod br. B 463. U tom pismu od 1. novembra 1922, koje mi je ljubazno saopćio kolega prof. Jan Racek, Wolfsohn javlja kompozitoru da se premijera »Katje« u Kölnu očekuje između 20. i 25. novembra

---

[2] Zbirka je g. 1955. izišla i u engleskom i njemačkom prijevodu u nakladi praškog izdavačkog poduzeća Artia. Mi se ovdje služimo engleskim izdanjem pod naslovom *Leoš Janáček, Letters and Reminiscences.*

[3] Brod se založio za Janáčkovu umjetnost prijevodom glavnih njegovih opera na njemački i studijama o kompozitoru na njemačkom jeziku.

i umovljava ga da mu rastumači značenje niza melodijskih motiva u operi, koje pismu prilaže. Vrlo je vjerojatno da u drugom Janáčkovu pismu od 2. novembra 1922 treba vidjeti odgovor na Wolfsohnovu molbu za »razjašnjenje« od 1. novembra.

Radnja u operi *Katja Kabanova* počiva na drami »Bura« A. N. Ostrovskoga, ruskog pisca 19. stoljeća, koja crta život u zagušljivoj malograđanskoj sredini stare Rusije i mlade snage koje se bune protiv tiranije obiteljske tradicije koja ih pritište. Odgovarajući na Wolfsohnova pitanja o značenju motiva u njegovoj operi, Janáček nastoji da razjasni kako motivi u toku opere mijenjaju svoj oblik i karakter u skladu s promjenom situacija. Evo prijevoda prvog pisma od 2. septembra 1922:

»Veoma poštovani gospodine,

Drago mi je da će *Katja Kabanova* biti izvedena u Kölnu. Ali čime da Vam pomognem? Djelo mi je teklo iz pera kao lijepa rijeka Volga. Zar da sada zaustavim valove? Nemoguće. Motivi se u meni preobražavaju »sami sobom«. Čini mi se, čak i kad se neki motiv prijeteći usprotivljuje, da ipak ima svoj zametak u mirnom toku rijeke.[4] Kroz čitavo djelo, primjerice, provlači se motiv (vidi faksimil notnog primjera). Sva težina drame leži u njemu. Ali i povod: odlazak Tihona. I motiv sada leti u flautama i zvoncima i oboama (vidi faksimil notnog primjera). A kad se neki motiv tako osnovno mijenja, osjećam da tako mora da bude. Ne mislim dalje o tom. — I na Katju Kabanovu više ne mislim. Obuzima me već rad na drugom djelu. Umolio sam dra Maksa Broda da Vam bude na pomoći. Vama zahvaljujem najučtivije. — Želim da izvedba uspije. Ali stvar nije laka!«

Drugo pismo, od 2. novembra iste godine, koje je, kako je prije rečeno, po svojoj prilici čitavo bilo odgovor na Wolfsohnova dalja pitanja o značenju motiva u Janáčkovoj operi, ne zahtijeva da ga u cijelosti prevedemo, jer mu sadržaj postaje jasan iz priloženog faksimila. Na naličju tog lista zabilježio je Janáček sedam najvažnijih motiva u operi, a na drugoj strani dovodi te motive u vezu s licima i scenama na koje se odnose i na njihovo preobražavanje u toku radnje. »Uvjeren sam,« piše Janáček, »da će se iz motiva a b c d e f u djelu pronaći ne samo a_1 a_2 b_1 b_2 c_1 c_2 d_1 d_2 itd., već prema situaciji, nego i a_1 a_2 a_3 a_4, b_1 b_2 b_3 itd. itd.« Muzičar završava to svoje drugo pismo riječima: »Motivi ne smiju nestajati (gubiti se), oni moraju neprestano *živjeti*, moraju se u životu *preobražavati*«.

---

[4] Janáček na tom mjestu pogrešno piše »trönmenden« (umjesto »strömenden«?)

Hochgeehrter Herr!

Es freut mich, daß in Köln der Kaiser Kaiserin und aufgeführt wird.

Doch womit soll ich Ihnen helfen?

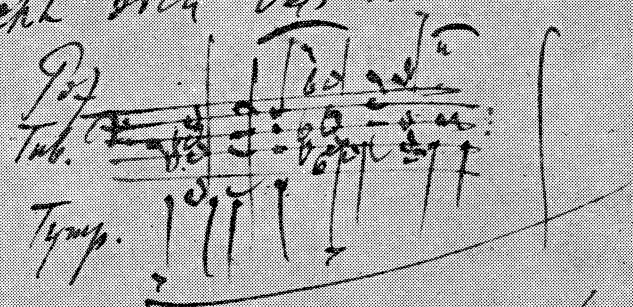
Es flog aus der Feder der Wunsch wie der schöne Strom Volga

Soll ich die Wellen jetzt
auffangen? Unmöglich.
Die Musik umformt
sich bei mir zu von
selbst.
Es scheint mir, wenn
sich ein Musik-Drama auf-
lehnt, daß es doch seinen
Keim in den stillen, tiefen

werden Pop. tot. 28.

Durch die ganze Arbeit

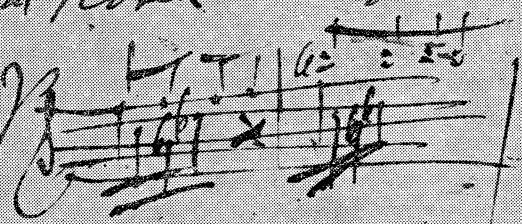
zieht sich das Motiv



Die ganze Schwere des

Finale liegt in ihm.

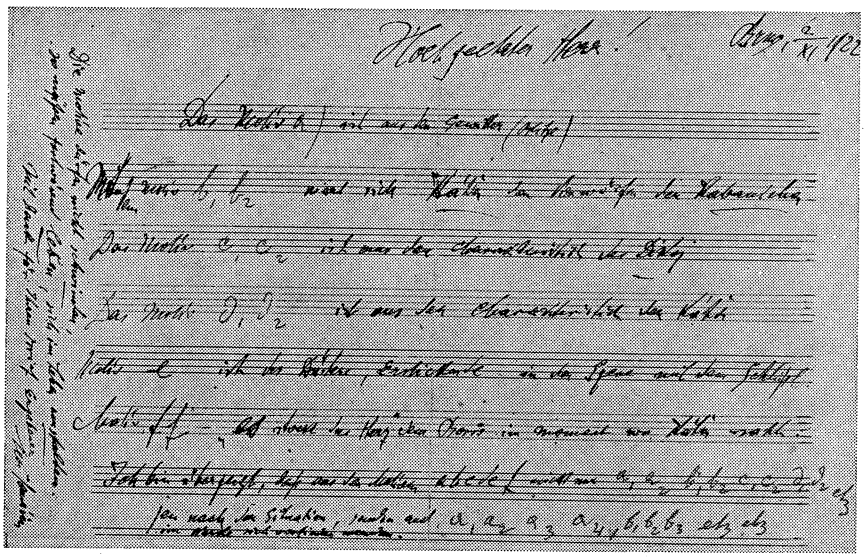
Aber auch die Ursache:
Die Abreise der Fischer.
Und der Mann fliegt jetzt
in den Flöten und Schellenröhren

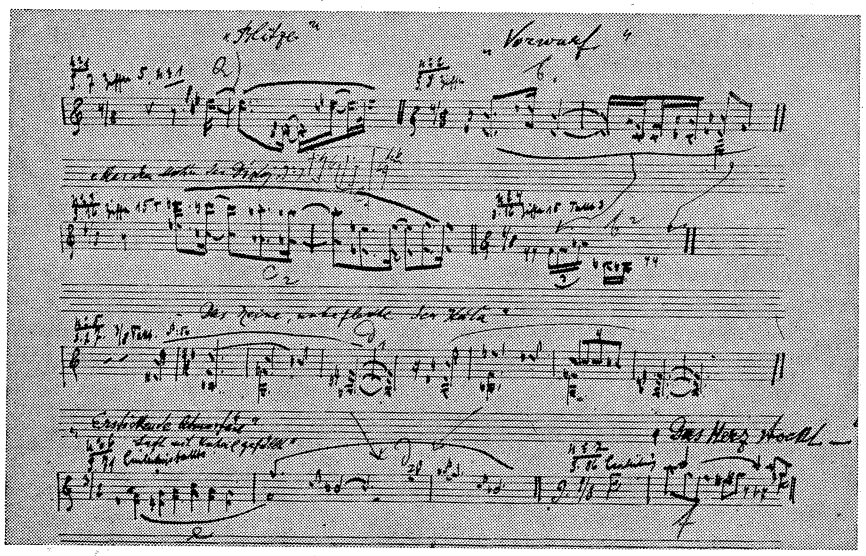


Und wenn ein Motiv so grund-
verschieden wird, ich hätte es,
sag es so rein nicht. Denke nicht
weiter darüber nach.
Auch an Katja Kabanova denke
ich nicht mehr nach. Einge-
denken kann ich schon von einem
zum Konzert.

Ich bat Dr. Max Brod
Ihnen behilflich sein
zu wollen.
Ihnen danke ich ver-
bindlichst.
Es möge die Aufführung
gelingen. Leicht ist die
Sache nicht!
In aller Achtung
Ergebenst
Leo Jacobson

v. J.
Ukvaly, 2/IX 1922





SUMMARY

The author deals with two autograph letters by Janáček, hitherto unknown, which he discovered in an antiquarian book store in New York during the second World War. The letters are written in German and are

dated September 2nd and November 2nd, 1922. Although the name of the addressee is not given, it can be ascertained, on the basis of Bohumír Štědroň's publication "Leoš Janáček, Letters and Reminiscences" (Prague, 1955), that the letters were addressed to the pianist and composer Juljusz Wolfsohn, who was living in Cologne at the time of the first performance of Káta Kabanová at the local opera house, as a correspondent of the music-publishing house Universal-Edition in Vienna, which brought out Janáček's work. The composer's letters are answering Wolfsohn's inquiries about the meaning of the leading melodic motives in the opera.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 78.071.1/.2 Rittler

PHILIPP JAKOB RITTLER — EIN VERGESSENER KAPELLMEISTER DER OLMÜTZER KATHEDRALE

Jiří Sehnal (Brno)

Den Namen Philipp Jakob Rittler hat Paul Nettl im Jahr 1921[1] für die Öffentlichkeit entdeckt. Der Gründer des Kremsierer Musikarchivs Antonín Breitenbacher hat im Jahr 1928 bemerkt, dass Ph. J. Rittler im Jahr 1677 Kaplan des Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier war.[2] Dazu ergänzte Augustin Neumann, dass ein Musiker desselben Namens die Kapellmeisterstelle in den Jahren 1679—1690 an der Olmützer Kathedrale bekleidete.[3] Seitdem ist die Forschung über Ph. J. Rittler soweit fortgeschritten, dass ihm sogar ein Stichwort in dem New Grove's Dictionary of Music and Musicians gewidmet worden ist.

Entsprechend dem in der Sterbematrik angeführten Alter ist Ph. J. Rittler (manchmal auch Ridler geschrieben) ungefähr im Jahr 1639, unbekannt wo geboren. Da er später mit dem Jesuitenkollegium in Troppau etwas zu tun hatte, kommt als sein Vaterland am ehesten Schlesien in Frage. Nach der Datierung der Sonate Nr. 1 hielt er sich im Juli 1660 in Troppau auf und mit ungefähr 23 Jahren war er schon Komponist. Was für eine Funktion er in Troppau bekleidete, ist unbekannt. Die Hypothese P. Nettls, Rittler sei um 1660 Organist oder Regens chori bei den Troppauer Jesuiten gewesen,[4] lässt sich nicht mehr beweisen, da die alten Kataloge des Troppauer Jesuitengymna-

[1] Nettl, P., *Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Studien z. Musikwiss. 8. Heft, 1921, S. 161.

[2] Breitenbacher, A., *Hudební archiv kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříži* (Das Musikarchiv der Kollegiatkirche St. Mauriz in Kroměříž), Sonderbeil. der Z. Časopis Vlastivědného spolku musejního v Olomouci 40, 1928, S. 73.

[3] Neumann, A.: *Příspěvky k dějinám hudby a zpěvu při olomoucké katedrále* (Beiträge zur Geschichte der Musik und des Gesangs an der Olmützer Kathedrale), Hlídka 1939, S. 39.

[4] Nettl, P., l. c.

siums während der Kriegsereignisse im Jahr 1945 verbrannten. Fügen wir nur bei, dass in den Jahren 1656—1660 am Troppauer Jesuitengymnasium auch Pavel Josef Vejvanovský studierte, der annähernd ebenso alt war wie Rittler, weil Vejvanovskýs Geburtsjahr mit 1636 oder 1639 angegeben wird. Es ist undenkbar, dass Vejvanovský Rittler persönlich nicht kennengelernt hätte.

Ph. J. Rittler hat sich schon in Troppau für die geistliche Laufbahn entschieden und ist Priester geworden. Dies bezeugen die Nachrichten, nach denen er in den Jahren 1669—1673 als Kaplan des Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg auf dem Schloss Eggenberg in Steiermark mit einem Gehalt von 150 Gulden diente. In den Eggenbergischen Diensten hat sich Ph. J. Rittler wohl auch als Musiker betätigt.[5] Es ist nicht ohne Interesse, dass bis zum Jahr 1670 Jakob Prinner die Eggenbergische Musikkapelle leitete, und hier bis 1669 auch H. I. F. Biber wirkte.[6] Selbstverständlich mussten sich alle Musiker einander kennen. Im Jahr 1670 war der Fürst gezwungen, aus finanziellen Gründen seine Musikkapelle aufzulösen. Der Musikdirektor J. Prinner bewarb sich damals um eine Stelle beim Olmützer Bischof, die durch die Flucht des H. I. F. Bibers freigeworden war.[7] Trotz der Auflösung der Musikkapelle blieb Ph. J. Rittler in den Eggenbergischen Diensten mindestens bis Anfang 1674. Die Motive seines Weggehens von Eggenberg sind unbekannt, da Rittlers Existenz beim Fürsten Eggenberg durch sein geistliches Amt gesichert zu sein schien.

Im Jahr 1674 oder 1675 taucht Ph. J. Rittler am Hofe des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier auf. In den Kremsierer bischöflichen Akten gibt es keine einzige Spur von ihm. Nur aus der Widmung der Messe Harmonia Genethliaca (Nr. 11), die am ehesten im Jahr 1674 entstanden ist und dem Bischof zu seinem 50. Geburtstag (am 8. April) gewidmet wurde, erfährt man, dass in dieser Zeit Ph. J. Rittler *»eiusdem Celsitudinis Suae infimus capellanus«* war. Sein Gehalt war kleiner als in Steiermark, da wir wissen, dass der bischöfliche Kaplan in Kremsier im J. 1672 nur 100 Gulden jährlich bekam.[8] Sonst war Ph. J. Rittler am bischöflichen Hof keine unbekannte Persönlichkeit. Seine Sonaten aus den Jahren 1660—1669 wurden dort vielleicht mehrmals aufgeführt. Am wahrscheinlichsten befanden sie sich im Besitz des bischöflichen Feldtrompeters und inoffiziellen Kapellmeisters Pavel Vejvanovský. Auffallend ist nur, dass sich in Kremsier kein Werk Rittlers aus seiner steierischen Periode 1669—1674 erhalten hat.

---

[5] Federhofer, H.: *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux*, Die Musikforschung 13, 1960, s. 140.

[6] Darüber spricht H. Schmelzer in seinem Brief an den Olmützer Bischof vom Ende des J. 1670. Vgl. Nettl, P., l. c. S. 169.

[7] Vgl. Sehnal, J., Einleitung zu H. I. Biber, *Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung*, Graz 1976, DTÖ 127.

[8] Vgl. *Besoldungsliste der Hochf. Hoffstatt von 1. Jan. bis letzten Martii A. 1672* in Staatsarchiv Olmütz, Metropolitankapitel Olmütz, Fa 30, kart. 245.

Möglicherweise verfolgte der Bischof mit Ph. J. Rittler von Anfang an ganz andere Ziele. Dies hat sich gezeigt, als am 4. 2. 1678 das Olmützer Kapitel die durch den Tod von Vikar Hyazinth Bovini freigewordene Stelle Ph. J. Rittler mit dem Titel vicarius honoris erteilte.[9] Diese Ernennung wäre sicher ohne Fürsprache des Bischofs undenkbar gewesen, und ausserdem setzte sie auch einen vorherigen Aufenthalt Rittlers bei der Kathedrale in Olmütz voraus. Die Aufgabe der Vikare bestand darin, die Domherren in ihren geistlichen Pflichten zu vertreten. Die Domherren weilten oft ganze Monate ausserhalb des Kapitels, weil sie gewöhnlich mehrere Pfründen in sehr entfernten Orten besassen und dort ihre Pflichten erfüllen mussten. Was aber die Funktion eines Ehrenvikars bedeutete, ist völlig unklar. Ph. J. Rittler war bei weitem weder der einzige noch der erste Träger dieses Titels an der Olmützer Kathedrale.

Am 10. 3. 1678 hat das Kapitel Ph. J. Rittler die Wohnung im Haus des gestorbenen Vikars H. Bovini zugeteilt, weil das von Rittler bisher bewohnte Haus baufällig war. Gleichzeitig erhielt Ph. J. Rittler das freie Drittel des Benefiziums des Altars St. Wenzel 6 fl. 1 kr. 1/3 d. Am selben Tag legte der bisherige Regens chori Vikar Jan František Pospěch sein Amt nieder, das er seit 1667 bekleidete. Erst nach einer Woche am 17. 3. 1678 ersuchte Ph. J. Rittler um das Amt des Regens chori, das ihm sogleich anvertraut wurde. Für diese Funktion erhielt er 50 fl. jährlich. Seit dem 28. 11. 1681 wurden ihm zwei Diskantisten zur Ernährung und Ausbildung gegeben, für welche früher der Organist sorgte. Ph. J. Rittler ersuchte das Kapitel um Bewilligung, noch einen dritten Diskantisten anzunehmen und ihn auf seine eigenen Kosten auszubilden. Aber schon am 1. 2. 1682 wurde er von dem Kapitel ermahnt, seine Pflichten sorgfältiger auszuüben und die Diskantisten besser auszubilden. Trotzdem bekam er im selben Jahr eine Präbende aus dem Kapitelgut Charváty. Im Juli 1682 führte er einen Streit mit dem Organisten der Kathedrale, Samuel Zindel, wegen des Stimmwechsels seines Sohnes. Damit sind alle Nachrichten erschöpft, die uns das Archiv des Metropolitankapitels angeboten hat.

Die Matriken der St. Peter und Paul-Kirche in Olmütz zeigen noch die enge Beziehung Ph. J. Rittlers zu dem Domchoralisten Kristián František Stehlík, dessen 3 Kindern in den Jahren 1683—1687 Ph. J. Rittler Taufpate war. Dieselbe Matrik verzeichnet auch Rittlers Tod. Ph. J. Rittler starb am 16. 2. 1690 im Alter von 53 Jahren und wurde schon am nächsten Tag in der Kathedralkirche beigesetzt.[10] Aus den Hinterlassenschaftsakten erfahren wir, dass etwa seit dem Herbst 1689 Ph. J. Rittler krank war.

---

[9] Vgl. Sitzungsprotokolle des Metropolitankapitels im Staatsarchiv Olmütz zu den entsprechenden Daten.

[10] Sehnal, J., *Hudebníci 17. století v matrikách kostela sv. Petra a Pavla v Olomouci* (Musiker in den Matriken der St. Peter und Paul-Kirche zu Olmütz), Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci 1965, Nr. 123, S. 9.

Das Amt des Kapellmeisters in der Kathedrale wurde erst am 29. 3. 1691 mit Thomas Anton Albertini neu besetzt. In der Zwischenzeit leitete die Musik bei besonders festlichen Anlässen jemand von den Choralisten oder ein auswärtiger Musiker. Am Festtag des Patrons der Kathedrale des heil. Wenzels 1690 wurde mit dieser Aufgabe Pavel Vejvanovský beauftragt, der zu dieser Gelegenheit eine neue Messe komponierte.[11]

Nach den Hinterlassenschaftsakten[12] zeigt sich Ph. J. Rittler als ein relativ wohlhabender Mann. Sein Vermögen wurde auf 358 fl. 38 kr. geschätzt, aber seine Schulden an verschiedenen Personen wurden auf 258 fl. 7 kr. verrechnet. Die Schulden wurden nicht durch Rittlers Erkrankung verursacht, da manche von ihnen schon 10 Jahre vorher entstanden. Ph. J. Rittler besass relativ viel Metall- und Silbergegenstände, Möbel, weisse Wäsche, aber nur wenig abgetragene Kleider. Statt dessen besass er 18 überwiegend religiöse Bilder in vergoldeten Rahmen und 84 Bücher. Ausser den obligaten theologischen Schriften besass er eine Reihe von medizinischen Büchern, Werke über Astronomie und Astrologie, über Administratives *(Hochdeutsche Cancellarii in 8⁰)*, über den Gartenbau *(Deliciae hortenses Baumgartenslust in 12⁰)* und auch ein *»Kochbuch Annae Weckerin«*. Ein tschechisch-lateinisch-deutsches Wörterbuch überrascht in seiner Bibliothek ebenso wenig, wie eine *Grammatica linguae Boemicae in 8⁰*. An die Musik erinnert in Rittlers Bibliothek nur *»Marianische Taffel Musica in 12⁰«*, die sich nicht identifizieren lässt. Die Musikalien sind in den Hinterlassenschaftsakten mit keinem Wort erwähnt, obwohl Rittler in seiner Wohnung mindestens seine eigenen Kompositionen haben musste. Rittlers Musikfunktion wurde nur durch die in seiner Wohnung aufgefundenen Musikinstrumente deutlich:

»Ein Violin Steinerin genandt samt einem Futeral und indianischen Bogen,
Item ein anderer Violin Wiener beckin genandt samt einem indianischen Bogen und silberner Kappe
Ein halbes Geigel wienerisch Köglische mit einem Zipprianischen Bogen,
Item ein andere Brättel Geygen sambt Bogen,
Item ein grosse Ausspurger Bratsch mit einem Bogen von Ebenholz
Mehr 5 Schallameyen
Viola de Gamba mit dem Futteral
2 Clavicordia, eines vor 5 fl., das andere vor 2 fl.«

Es handelte sich hier offensichtlich um Instrumente, die Ph. J. Rittler privat besass, nicht um Instrumente der Kathedrale. Inte-

---

[11] Sehnal, J., *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier*, Kchm. Jb. 51, 1967, S. 108.
[12] Staatsarchiv Olmütz, Metropolitankapitel, kart. 918.

ressant ist das Vorkommen der Schalmeien, die im 17. Jahrhundert in Mähren ihre Verwendung ausschliesslich in der profanen Musik fanden. Die Violine von J. Stainer konnte Rittler bereits in Graz erwerben. Aber auch der Olmützer Bischof hat den Musikchor seiner Kathedrale mit einer Reihe von Instrumenten des Absamer Meisters ausgestattet.[13] Die Instrumente von den Wiener Geigenmachern Kögl und Beck konnte Rittler erst in Mähren ankaufen. Die Halbgeige und Brättelgeige wurden am ehesten zu pädagogischen Zwecken bestimmt. Mit der musikpädagogischen Tätigkeit Ph. J. Rittlers hingen vielleicht auch die Klavichorde zusammen.

Ausserdem hatte Ph. J. Rittler in seiner Wohnung einen Vorrat an Weizen, Gersten, Erbsen, Hafer und Hanf und im Meierhof Tučapy gehörten ihm 3 Kühe, 4 Kälber und Geflügel. Während seiner Krankheit hat ihm die Schenkwirtin Katharina Bittner aus Bystrovany viele Sachen entfremdet. In die Hinterlassenschaft wurden auch Beträge eingerechnet, die das Kapitel Ph. J. Rittler schuldete. Vom St. Wenzel 1689 bis zum Tode Rittlers machte diese Schuld 58 fl. 57 kr. aus. In diesem Betrag wurde das Honorar für die Teilnahme am Choralgesang, Anteil am Altar St. Wenzel, Anteil an den Stundengebeten, Beitrag auf einen Altisten (über die Diskantisten ist hier keine Rede) und Gehalt des Regenschoris eingerechnet. Aus allen diesen Angaben lässt sich ableiten, dass der Gesamtgehalt Ph. J. Rittlers jährlich 150—180 fl. ausmachte.

Ph. J. Rittler war neben P. Vejvanovský der fruchtbarste Komponist Mährens im 17. Jahrhundert, aber seine Werke waren seinerzeit mehr bekannt als diejenigen des P. Vejvanovskýs. Die Werke Rittlers sind zwar nur in Kremsier erhalten geblieben, aber gemäss der Musikinventarlisten waren sie je auch in Tovačov (8 Werke), Strážnice (1 Werk), Český Krumlov (1 Werk), Slaný (1 Werk), Seitenstetten (1 Werk) vorhanden, ohne Olmütz zu nennen. Dass seine Werke noch nach seinem Tode aktuell waren, beweist die Tatsache, dass die Komposition für Seitenstetten 1692 in Wien,[14] und die Komposition in Slaný sogar noch 1713 kopiert wurde.

Die alte Inventarliste der Kremsierer Musiksammlung von 1695 weist 60 Eintragungen von Ph. J. Rittler auf. Davon sind 36 Werke bis heute erhalten geblieben. 14 Kompositionen sind datiert, die übrigen lassen sich nach dem Filigran des benutzten Papiers und der Schrift ungefähr datieren. Wir bringen ein chronologisches Verzeichnis dieser Werke, in dem wir den Werktitel, die Besetzung, das Datum (falls angegeben), den Schreiber und die heutige Signatur in der Musiksammlung anführen.

1660

1. *Sonata à 4. Ao 1660 in Julio Oppaviae.* P. Vejvanovský? B IV 79.

[13] Sehnal, J., *Die Musikkapelle* . . ., S. 97.
[14] Federhofer, H., l. c.

1663

2. *Sonatae à 5.* 1. 10. 1663. Nur Bassus generalis erhalten. B IV 231. Der Band enthält insgesamt 13 Sonaten von verschiedenen Autoren (Bertali, Schmelzer, Fux), davon 5 von Ph. J. Rittler. Die Sonate Nr. 5 ist identisch mit der Sonate Nr. 5 unseres Verzeichnisses.

cca 1663

3. *Sonata à 7.* Kryptogrammist. B IV 48.
4. *Sonata à 5.* Kryptogrammist. B IV 51.
5. *Sonata à 5.* Kryptogrammist. B IV 66.
   Diese Sonate ist mit der Sonate Nr. 5 in Nr. 2 dieses Verzeichnisses identisch.
6. *Sonata à 5 Violis.* Kryptigrammist. B IV 182.
7. *Sonata à 5 vulgo Glockeriana.* Autograph (?) B IV 26.
   Dieselbe Sonate ist unter dem Titel *Sonata à 6 Campanarum* in der Abschrift P. Vejvanovskýs vom 21. 9. 1666 anonym unter der Sign. B IV 28 erhalten.[15]

1665

8. *Sonata à 5.* A. 1665. P. Vejvanovský. B IV 204.

1669

9. *Sonata à 5 Maialis.* Ao 1669. P. Vejvanovský. B IV 74.

ante 1670

10. *Sonata à 18.* Autograph (?) B IV 122.

cca 1674

11. *Harmonia Genethliaca à 24* (Messe). Autograph (?) B I 232.
    Dieselbe Messe mit dem Titel *Missa Nativitatis* in einer Abschrift von P. Vejvanovský ist noch unter der Sign. B I 193 erhalten.

1675

12. *Missa Carolina à 24.* Autograph (?) B I 230.
13. *Missa Dominus tecum à 27.* Autograph (?) B I 233.
14. *Sonata s. Caroli à 17.* Autograph (?) B IV 123.
15. *Balletti à 8* (Sonata, Allemande, Courente, Sarabande, Gavotte, Guige). Autograph. B XIV 126.

---

[15] Nach dieser Vorlage wurde diese Sonate irrtümlich als Werk P. Vejvanovskýs in der Edition P. J. Vejvanovský, *Balletti e Sonate* (Praha 1961, MAB 48, S. 21ff.) herausgegeben. P. Nettl hat diese Sonate H. F. Biber zugeschrieben. Vgl. Nettl, P., *Heinrich Franz Biber von Bibern,* Sudetendeutsche Lebensbilder 1. Bd., Reichenberg 1926, S. 191.

1676

16. *Sonata à 17.* 18. 3. 1676. Autograph. B IV 125.
17. *Requiem Claudiae Imperatricis à 20.* Partitur — P. Vejvanovský, Stimmen — Autograph (?). B XIII 14. Ein Teil der Stimmen ist noch unter der Sign. B XIII 25 anonym erhalten.

cca 1676

18. *Aria Villanesca à 9* (Villanesca, Allemanda, Sarabanda, Gavotte, Villanesca). Autograph (?) B XIV 125.

1677

19. *Missa Carolina à 26.* Teilweise Abschrift P. Vejvanovskýs. B I 178. Dieselbe Messe mit dem Titel *Missa s. Spiritus* ist noch unter der Sign. B I 231 und B I 278 erhalten. Diese Stimmen sind vielleicht autograph.
20. *Offertorium Cum complerentur Dies pentecostes à 24.* P. Vejvanovský. B II 219.

cca 1677

21. *Missa Nativitatis à 27.* Autograph (?) B I 194.
22. *Isti sunt triumphatores à 17.* B II 220.
23. *Puer natus à 21. Autograph* (?) B II 224.

1678

24. *Ciaccona à 7.* Autograph. B XIV 119.

post 1678

25. *Te Deum laudamus à 20.* P. Vejvanovský. B XI 3.

1679

26. *Stella coeli extirpavit à 9.* P. Vejvanovský. B II 28.

cca 1679

27. *Ariae à 4* (Intrada, Allemande, Courente, Gavotte, Sarabande, Aria, Sarabande, Guige, Retirada). Autograph (?) B XIV 113. Dieselbe Tanzsuite ist in einer Abschrift wahrscheinlich von P. Vejvanovský noch unter der Sign. B XIV 112 erhalten.

cca 1680

28. *De communi virginum et martyrum: Prudentes virgines à 15.* P. Vejvanovský (?) B II 25.

cca 1682

29. *Offertorium de Confessore Pontifice: Ecce sacerdos magnus à 10.* P. Vejvanovský (?) B II 29.
30. *Pro festo Corporis Christi: O quam suavis est à 10.* B II 125.
31. *De Confessore non Pontifice: Justus germinabit à 10.* P. Vejvanovský. B II 222.
32. *Salve Regina à 5.* Autograph (?) B VI 41.
33. *Alma Redemptoris Mater à 3.* (Bruchteil der Partitur). Autograph. B VII 14.
34. *Ave Regina à 6.* P. Vejvanovský. B VII 5.

post 1682

35. *Offertorium de omnibus Sanctis: Qui sunt isti à 15.* B II 127.

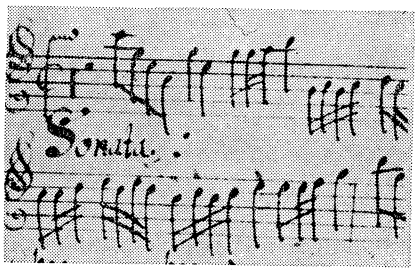
cca 1685

36. *Salve Regina à 13.* P. Vejvanovský. B VI 38.

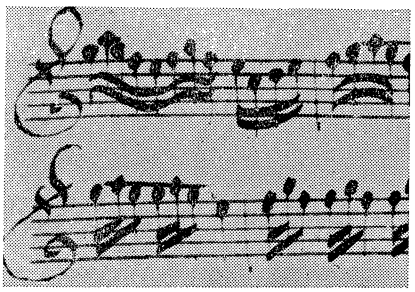
Rittlers Kompositionen Nr. 3, 4, 5, 6 hat ein unbekannter Schreiber angefertigt, den ich *Kremsierer Kryptogrammisten* nenne, weil er auf manchen Titelblättern eine Geheimschrift verwendete.[16] Von diesem Schreiber stammen in Kremsier etliche Abschriften der Werke von A. Bertali, H. I. F. Biber, H. A. Brückner, J. J. Flixius, Miller, Ph. J. Rittler, J. H. Schmelzer und Schyrer, die meist um das Jahr 1663 entstanden sind. Die Abschriften wurden nicht in Kremsier verfertigt, weil sie auf einem Papier geschrieben sind, das unter den Kremsierer Musikalien sonst nicht vorkommt. Die Handschriften des Kryptogrammisten kamen nach Kremsier wahrscheinlich mit P. Vejvanovský. Da Biber, Brückner, Rittler und Vejvanovský um das Jahr 1663 völlig ubekannte Komponisten waren, konnte es kein Zufall sein, dass ihre Werke vom Kryptogrammisten kopiert wurden. Der Kryptogrammist musste deswegen alle genannten Musiker kennen und sie mussten zu einem Kreis seiner Bekannten oder Freunde gehören. Der Kryptogrammist, der zweiffellos auch jung war, könnte am wahrscheinlichsten mit Ph. J. Rittler identisch sein. Die Handschriften des Kryptogrammisten zeichnen sich durch eine ungewöhnlich komplizierte Form des Violinschlüssels aus, die in einer anderen, vereinfachten kalligraphischen Form auch in den Autographen des Ph. J. Rittlers aus den 70. und 80. Jahren (z. B. in Nr. 15 oder 24) vorkommen. Mit absoluter Sicherheit kann man allerdings nicht den Kryptogrammisten als Ph. J. Rittler identifizieren.

---

[16] Sehnal, J., *Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kremsier,* Sborník prací fil. fak. brněnské university 1970, H5, S. 25—26.



Kryptogrammist 1663



Ph. J. Rittler 1678

Die Kompositionen Ph. J. Rittlers aus der Zeit 1660—1669 sind nach Kremsier am ehesten durch Vermittlung des P. Vejvanovský gelangt. Die Lücke in den erhaltenen Werken von 1669 bis 1674 lässt sich durch das Unterbrechen der Kontakte Ph. J. Rittlers mit Kremsier in seiner Eggenbergischen Periode erklären. Seit dem Eintritt Rittlers in den Dienst des Olmützer Bischofs ändert sich wesentlich auch der Charakter seines Schaffens. Während er vor 1674 nur Instrumentalwerke komponierte, sind nach 1674 in seinem Schaffen Kirchenwerke vorherrschend. Es kann sein, dass Ph. J. Rittler schon bei seiner Ankunft in Kremsier beabsichtigte, die Kapellmeisterstelle an der Kathedrale zu erlangen. Man kann auch nicht ausschliessen, dass etliche von seinen grossen Messen aus den siebziger Jahren für die Olmützer Kathedrale bestimmt waren.

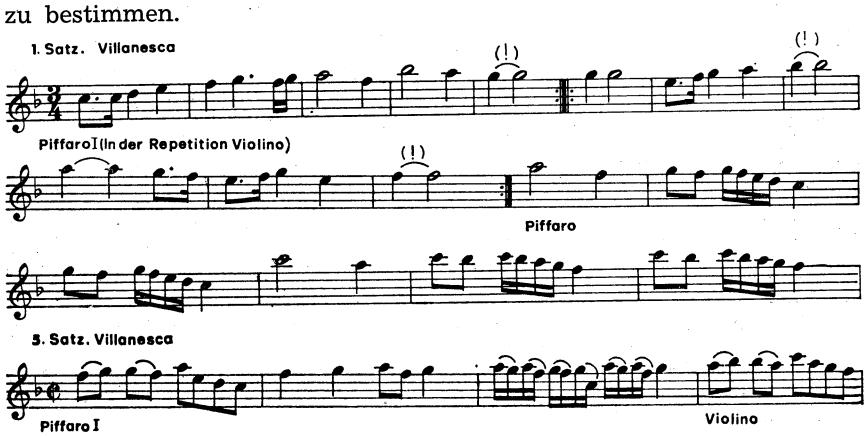
Die erhaltenen Sonaten Ph. J. Rittlers wurden am ehesten für den liturgischen Gebrauch komponiert. Im Hinblick auf die Besetzung ist die Sonate Nr. 1 vom Jahr 1660 für Violine, Viola und Trombone die interessanteste. Solche Instrumentalzusammensetzungen treffen wir relativ häufiger vor dem Jahr 1670 als später. Die übrigen Sonaten Rittlers sind grösstenteils für 5—7 Streichinstrumente geschrieben. Eine besondere Stellung haben 3 stark besetzten Sonaten Nr. 10, 14, 16, in denen zu den Streichern noch Klarinen, Trompeten, Trombonen und Pauken hinzutreten. Der festliche Charakter dieser lärmenden Sonaten wird von dem Titel der Nr. 14 *Sonata s. Caroli* angedeutet. Diese Sonate wurde offensichtlich zum Festgottesdienst am Namenstag des Bischofs am 4. November komponiert.

Alle Sonaten Ph. J. Rittlers haben eine multisektionale Form. Sie sind aus einer ununterbrochenen Folge kürzerer Abschnitte verschiedenen Taktes, Tempos und Faktur gebildet. Ph. J. Rittler bezeichnete die häufigen Tempoänderungen sehr sorgfältig mit den Worten Adagio, Allegro, Tarde, Tardissime, Presto, Prestissimo, was in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts noch gar nicht üblich war. Zum Unterschied dazu sind die stark besetzten Sonaten nur aus 3, beziehungsweise 4 Abschnitten gebildet. Ähnlich wie P. Vejvanovský baut auch Ph. J. Rittler einige Abschnitte aus kurzen wiederholten

Motiven, die er in verschiedenen Lagen exponiert. Der Imitationstechnik begegnet man besonders in etlichen Abschnitten der stark besetzten Sonaten. Rittlers Beherrschung des Kontrapunkts ist keineswegs souverän aber korrekt und annehmbar. Sonst überwiegt in den Sonaten der homophone Satz, der die Möglichkeiten häufiger Harmonieänderungen ausnützt. In den Sonaten Nr. 3, 4, 7, 8, 9, 10, 14, 16 und im Offertorium Nr. 35 kommen in den Violinstimmen ausgeprägte solistische konzertante Elemente vor, die Ph. J. Rittler seinem Altersgenossen H. I. Biber zur Seite stellen. Ph. J. Rittler schreibt der Violine virtuose Passagen in Zweiunddreissigsteln vor, und in der Nr. 16 verlangt er den Tonumfang bis g^3. In der Nr. 7 hat er versucht, das Glockengeläut tonmalerisch nachzuahmen.

Die Abschnitte mit Blechbläsern in den Sonaten Nr. 10, 14, 16 sind typische Fanfarensätze mit einem Tonumfang bis zu c^3, die besonders die Töne des zerlegten tonischen Akkords ausnützen (in Nr. 14 auf einem vieltaktigen Orgelpunkt) und in Nr. 18 selbst eintaktige Tympansoli verwenden. Die bewegliche Klarinentechnik hat Ph. J. Rittler mehr in seinen Kirchenkompositionen, besonders in den Messen, angewandt.

Es ist von Interesse, dass die Tanzsuiten, die in den adeligen Musikkapellen des 17. Jahrhunderts in Mähren die Hauptgattung der Instrumentalmusik darstellten, im Schaffen Rittlers nur mit 4 Kompositionen (Nr. 14, 18, 24, 27) vertreten sind. Aber auch diese Werke zeugen davon, dass dem Domkapellmeister nicht einmal diese Musikgattung fremd war. Die Nr. 15 und 27 sind geläufige Tanzsuiten. Nr. 18 ist interessant durch Anwendung der Volksmusikelemente, die in den Villanesca bezeichneten Ecksätzen auftreten. Die nationale Zugehörigkeit der Volksmusikelemente zu bestimmen ist sehr schwierig. Allem Anschein nach war Ph. J. Rittler die Tanzmusik der Landleute und Bürger aus Haná wohl bekannt und das Thema im Dreivierteltakt im ersten Satz könnte man mit Vorbehalt hannakisch nennen. Dagegen ist das Thema der zweiten Villanesca im letzten Satz nicht näher zu bestimmen.



Andererseits kann man nicht ausschliessen, dass sich in Rittlers Inspiration auch Reminiszenzen an die steierische Volksmusik projiziert haben können. Die Suite *Aria Villanesca* ist bemerkenswert auch dadurch, dass in ihren Ecksätzen 3 Piffari vorgeschrieben sind, Instrumente rein weltlicher Prägung, denen wir bereits in der Hinterlassenschaft Rittlers begegnet sind und die sich auch im Instrumentar der Kremsierer Musikkapelle befanden. Um was für ein Instrument es sich handelte, ist unklar. P. Vejvanovský nannte diese Instrumente in seinen *Balletti per il Carnuale* (B XIV 165) *Schalamia o Piffara.* Wir wissen leider nicht, ob die im 17. Jahrhundert in Mähren benutzten Schalmeien Instrumente mit einfachem oder doppeltem Rohrblatt waren.[17] Die *Aria Villanesca* war am ehesten für Faschingsbälle bestimmt, die der Bischof für den mährischen Adel in seinen Residenzen in Vyškov oder Kremsier veranstaltete. Die *Ciaccona* Nr. 24 ist ein durchkomponierter Tanz für 2 Klarinen und Streicher über einem 36mal wiederholten viertaktigen Bass.

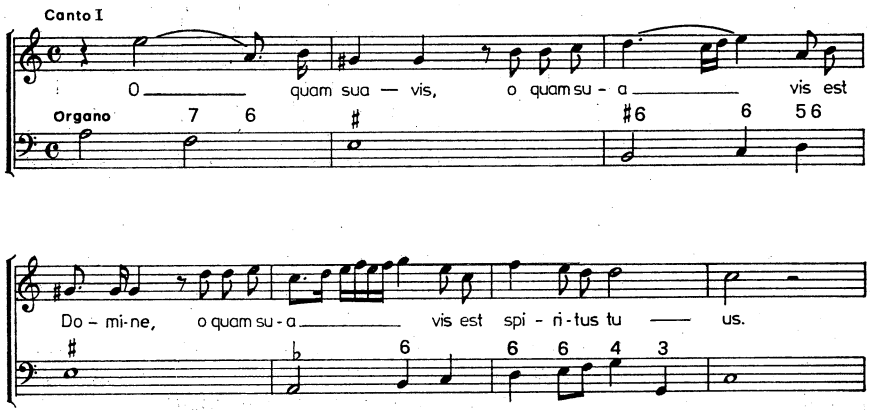
Die Kirchenmusik Ph. J. Rittlers wurde vor allem durch sein Amt als Domkapellmeister stimuliert. Für die Entstehungszeit dieser Werke und für die damalige Aufführungspraxis in der Kathedrale ist es typisch, dass alle Kirchenwerke Rittlers mit obligater Instrumentalbegleitung versehen sind und dass viele Vokalsätze mit kurzen Sonaten eingeleitet sind. Rittlers Vokalsatz ist am häufigsten homophon. Nur einige kürzere Abschnitte sind imitationstechnisch bearbeitet, wie in *Crucifixus* der Messen Nr. 11, 12, 13, 19, 21 (in der typischen Art des stile antico), in *Ave Regina* Nr. 34 und *Salve Regina* Nr. 38. Erstaunlicherweise überwiegt die Homophonie selbst im *Requiem* Nr. 17, wo nur das Amen in *Dies irae* kontrapunktisch verarbeitet ist.

Es scheint, dass alle erhaltenen Messen Rittlers zu festlichen Anlässen komponiert wurden. In allen Messen kommen ausser 5—7 konzertanten Stimmen noch 5—7 Ripieni, 5 Streichinstrumente, Klarinen und Posaunen vor. Die stärkste Besetzung findet man in der Messe Nr. 21, die für 7 konzertante Stimmen, 7 Ripienostimmen, 2 Klarinen, 4 Trombonen, 2 Violinen, 3 Violen und Orgel komponiert ist. Mit Ausnahme der Nr. 13 scheinen alle Messen zu Geburtstagen (am 8. April) oder Namenstagen (am 4. November) des Bischofs komponiert zu sein, wofür die Titel *Harmonia Genethliaca, Missa Carolina* und *Missa Nativitatis* zeugen. Daraus ist ersichtlich, dass Ph. J. Rittler am Wohlwollen des Bischofs äusserst lag. Die Behandlung des Textes in den 5 erhaltenen Messen Rittlers ist gewissermassen ähnlich. Der Autor hat sich in der Vertonung zwar nicht wiederholt, aber er hat die zeitliche Konvention respektiert, gewisse Passagen des liturgischen

[17] Sehnal, J., *Die Musikkapelle* ... S. 183. In Kremsier kommen die Schalmeien ausser in den erwähnten Kompositionen noch in zwei Werken von H. Schmelzer (Sign. B IV 108 und B XIV 29) und in der Tanzsuite von P. Vejvanovský (Sign. B XIV 92) vor. Der Tonumfang der Schalmeien in Kremsier reichte von e^1 bis zu c^3.

Textes auf eine stereotype Art musikalisch zu verarbeiten. Er benützt die obligate Tonmalerei in den Worten *»descendit«*, *»ascendit«*, den intimen Ausdruck bei *»et incarnatus«*, den erwähnten stile antico in *»Crucifixus«* und Klarinenfanfare in *»Et resurrexit«*. Die übliche vereinfachte Form ABA für *Kyrie* hat Rittler nur in Nr. 12 und 13 benützt. In den übrigen Messen wählte er für *Kyrie* die Form ABC. Nicht einmal für *Dona nobis pacem* hat er die Musik des ersten *Kyrie* verwendet.

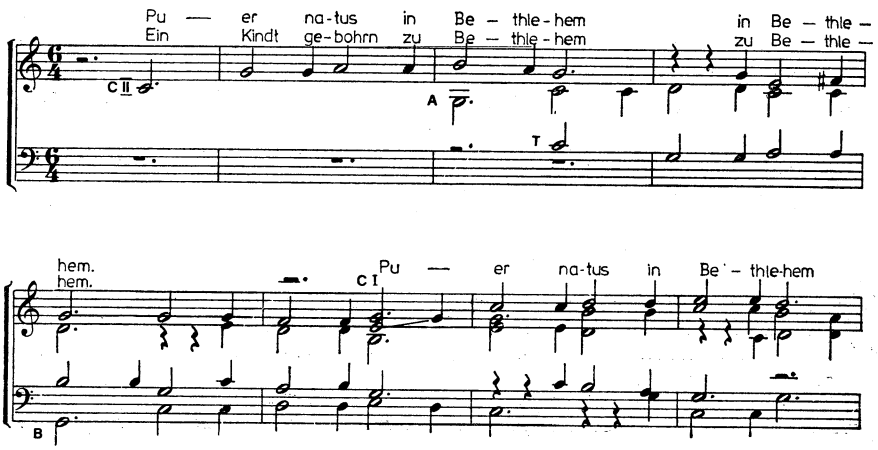
Ph. J. Rittler beherrschte die Ausdrucksmöglichkeiten des dramatischen Gesanges seiner Zeit. Beim näheren Studium erkennt man, dass Rittler eine Vorliebe für gewisse Melodiewendungen hatte, deren Wiederholung zu vermeiden er nicht imstande war. Zu diesen Wendungen gehörte z. B. der Sprung in die Unterquinte oder das Figurieren des zerlegten Durakkords nach dem Vorbild G. Carissimis. Carissimis Werke musste Rittler sicher gut kennen, da sie in Kremsier und Olmütz oft gepflegt wurden.[18] Manchmal wusste Rittler seinen Gedanken im grossen Melodiebogen zu formieren, was z. B. der Anfang der Nr. 30 zeigt.



Ein Gegenstück der stark besetzten Messen ist die Motette *Puer natus* Nr. 23 mit einer kräftigen zweichörig konzipierten Sonate, in der die alte, auch von P. Vejvanovský mehrmals verwendete Kindelwiegenweise in den Klarinen angedeutet ist. Die Komposition hat neben dem lateinischen auch einen deutschen Text *»Ein Kindt gebohrn zu Bethlehem«*. Obwohl der deutsche Text unter dem lateinischen geschrieben ist, entspricht seine Prosodie der Melodie besser als der lateinische Text. Deswegen scheint es, dass sich der Komponist von

[18] Sehnal, J., *Giacomo Carissimis Kompositionen in den böhmischen Ländern,* Muzikološki zbornik 13, 1977, S. 23ff.

der deutschen und nicht von der lateinischen Vorlage inspirieren liess. Diese Motette ist auch ein Beleg dafür, dass mindestens während der Weihnachtszeit in der Olmützer Kathedrale deutsche, beziehungsweise auch tschechische Sprache in der Musik zur Geltung kamen. *Puer natus* ist gleichzeitig auch ein vereinzeltes Beispiel der Anwendung eines deutschen Kirchenlieds in der Figuralmusik des 17. Jahrhunderts. Das alte Weihnachtstlied *»Ein Kind geborn zu Bethlehem«* war offensichtlich unter deutscher Bevölkerung in Mähren wohl bekannt.



Im Zusammenhang mit dem Kirchenlied ist erwähnenswert, dass Ph. J. Rittler als hypothetischer Komponist der Melodien zum deutschen Gesangbuch *Annus seraphicus* von dem Olmützer Jesuiten Bartholomäus Christelius (Olmütz 1678) in Betracht kommt.[19] Obwohl jedoch auch bei Rittler Liedmotive auftreten, scheint seine Melodik anders gebildet zu sein, als die Melodien in *Annus seraphicus*.

Der Kapellmeister der Kathedrale sah sich oft genötigt, die Lücken im Repertoire mit seinen Werken zu ergänzen. Manchmal ist es zu besonderen Situationen gekommen, die rasch eine neue Komposition erforderten. So entstand z. B. im Jahr 1676 das *Requiem* Nr. 17 für die am 8. April 1676 verstorbene zweite Gemahlin des Kaisers Leopold I. Claudia Felicitas. Ähnlich hat zu Ende des Jahres 1679 Rittler das uralte Gebet *Stella coeli extirpavit* für die Abwendung der Pest in Musik gesetzt. Den Text dieses Gebets mit einer gestochenen Abbildung

[19] Sehnal, J., *Zpěvník Bartoloměje Christelia z roku 1678 a hudba na Moravě v 2. polovině 17. století* (Das Gesangbuch von B. Christelius vom Jahr 1678 und die Musik in Mähren in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts), Hudební věda 16, 1979, S. 147.

der Mutter Gottes liess der Bischof gegen Ende des Jahres 1679 in der Olmützer Diözese verbreiten, als die in Wien entstandene Seuche sich nach Mähren auszubreiten begann. P. Vejvanovský, der das Gebet *Stella coeli extirpavit* auch vertonte (vgl. Sign. B II 83), hat auf das Titelblatt treffend die Worte »*Medicamen contra pestem*« vermerkt.

Philipp Jakob Rittler gehört nicht zu den herausragenden Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, wie es H. I. Biber oder H. Schütz waren. Sein Beherrschen der Satztechnik war keineswegs glänzend und tadellos und seine Erfindungskraft war nicht so durchdringend und originell. Er gehörte vielmehr zu dem besseren Durchschnitt der Komponisten der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er ist zum Kapellmeister der Olmützer Kathedrale offensichtlich deshalb gewählt worden, da sich zu dieser Zeit kein anderer besserer Kandidat in Mähren befand und da er als Geistlicher den Vorteil hatte, beim Kapitel eine Pfründe leicht erhalten zu können. Alle seine Vorgänger im Kapellmeisteramt waren nämlich geistliche Personen. Im Vergleich mit seinem mehr bekannten Altersgenossen Feldtrompeter Pavel Josef Vejvanovský scheint Philipp Jakob Rittler für sein Amt besser theoretisch und technisch vorbereitet gewesen zu sein. Hinsichtlich der Invention hat ihn besonders in der Instrumentalmusik Pavel Vejvanovský übertroffen. Die Grösse seines zweiten Altersgenossen Heinrich Ignaz Biber hat Rittler jedoch nicht erreicht. Da aus dem 17. Jahrhundert keine Musikalien aus der Olmützer Kathedrale erhalten geblieben sind, sind es nur die Werke Rittlers aus dem Kremsierer Musikarchiv, die uns ermöglichen, sich eine Vorstellung zu machen, wie damals die Musik in der Kathedrale aussah. Denn es ist unbestritten, dass Philip Jakob Rittler seine Werke im Stil komponierte, der an der Kathedrale üblich war und die dortigen Aufführungsmöglichkeiten in Rücksicht nahm. Nach dem Werk Rittlers gemessen erreichte die Musik in der Olmützer Kathedrale 25 Jahre nach dem Dreissigjährigen Krieg ein relativ hohes Niveau, das sich von anderen bedeutenden Musikzentren des Reiches wesentlich nicht unterschied.

POVZETEK

V krog tistih skladateljev, katerih dela so ohranjena v Kroměříškem arhivu, sodi tudi Philipp Jakob Rittler. Rodil se je okrog leta 1639 nekje v Šleziji in je bil duhovnik. Približno leta 1660 je deloval v Opavi, kjer je verjetno spoznal H. Bibra in P. Vejvanovskega. V letih 1669 do 1673 je bil kaplan kneza Johanna Seyfrieda von Eggenberga in od leta 1674 ali 1675 je služboval kot kaplan pri olomouškem škofu Liechtenstein-Castelcornu v Kroměřížu. Od 1678 do svoje smrti 16. 2. 1690 pa je opravljal službo kapelnika stolnice v Olomoucu in imel naslov vicarius honoris. Bil je zadnji duhovnik s to funkcijo, kajti njegovi nasledniki so bili vse v drugo polovico 19. stoletja laiki.

Rittlerjeva dela so bila že v času njegovega življenja dokaj razširjena, vendar so ohranjena le v glasbeni zbirki omenjenega škofa. Od

60 del, ki so vpisana v stari inventar, jih je danes ohranjenih le 36 iz obdobja od 1660 do 1685. Seznam teh kompozicij je objavljen v pričujočem prispevku. V zvezi z Rittlerjevimi rokopisi razpravlja avtor o vprašanju tako imenovanega kroměříškega kriptogramista in njegovih zvez s Ph. J. Rittlerjem. S prihodom v Kroměříž je opazna radikalna sprememba v skladateljevem ustvarjanju. Čeprav je pred letom 1674 pisal le instrumentalne kompozicije, se je v službi olomouškega škofa pretežno posvetil cerkveni glasbi. Rittlerjeva instrumentalna dela so večinoma cerkvene sonate in suite. Njegove cerkvene kompozicije, deloma z veliko zasedbo, pa predstavljajo maše, ofertoriji in nekatera priložnostna dela, npr. priprošnje proti kugi. V nadaljevanju svojega prispevka podaja avtor stilno kritično oceno Rittlerjevega opusa.

Kot skladatelj pripada Rittler boljšemu povprečju skladateljev dunajskega kroga druge polovice 17. stoletja. Ker so bila njegova dela komponirana za stolnico v Olomoucu, si lahko glede na njihovo zahtevnost tudi ustvarimo predstavo o glasbenih dosežkih te cerkve. Sodeč po teh delih se zdi, da je cerkvena glasba olomouške stolnice dosegla petindvajset let po tridesetletni vojni relativno visoko raven.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK — MUSICOLOGICAL ANNUAL XVII/1, LJUBLJANA 1981

UDK 78:930.1:781.61:949.711.1

BELGRADE AS SUBJECT OF MUSICAL COMPOSITIONS

Miloš Velimirović (Charlottesville, Va.)

It is not unusual in the history of music to encounter compositions which refer to specific persons or to specific locales within which some sort of action is taking place, while the music 'describes' events. This type of occurence is, of course, most easily observed in operas although other types of compositions can also be found with similar 'placement' of an event or action. Operas on historical and pseudo-historical subjects were composed by dozens-of-dozens in the 18th century, especially, and the history served basically as an 'excuse' for the presentation of a more of less contemporary story in a more 'respectable' surrounding; or — as seems to have been the case in some instances — the placement in a relatively exotic geographical location may have added some special attraction to the public, particularly if that area might be in the recent news.

The cities and regions of Yugoslavia have had an extremely varied and rich history and there is no need for a recounting of their past. Yugoslav artists have been inspired by many an event for new artistic creations in which such significant happenings have served as subjects. We are interested, however, in examining the impact on other European artists, particularly composers, in dealing with one subject: the city of Belgrade as the background for a story to be depicted in a musical composition.

The earliest reference to Belgrade as the locale of an action in a musical composition appears to have taken place in 1784, to judge from the title for a ballet, named "L'assedio di Belgrado, fatto da Maometto II, soccorso e liberato da Giovanni Unniade governatore dell' Ungheria" with music by Antonio Bisoni — 'detto il Rossetto'. This and another ballet were performed together with an opera — 'Aspard' — composed by Francesco Bianchi on a libretto by Gaetano Sertor, staged during the carneval period in Rome, in the Teatro delle Dame.[1]

[1] Oscar G. T. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800,* I (Washington, 1914), p. 174, listed under the title *Aspard,* where the date

The only information about the ballet appears at the end of the libretto of this opera and at the time of this writing it seems that no trace of the score of this ballet has been found. In fact, the composer Bisoni is also almost totally unknown.[2] All that can be deduced with some degree of certainty is that whoever offered the subject to the composer for this ballet, must have known that in 1456 Belgrade was besieged by Turkish forces of Mohamed II, the conqueror of Constantinople in 1453, and that Janos Hunyadi, a distinguished Hungarian nobleman and regent, indeed succeeded in repelling the Turkish forces from conquering that strategic fortress at the confluence of the rivers Sava and Danube.[3] One wonders what promted the selection of Belgrade in that year as the locale for an action, and no immediate reason can be detected, except that it was a city on the border of Turkey and Austria, in 1784 in Turkish hands for more than two centuries, although in the period of ca. 1719—1739 the Austrians had the city in their domain.[4]

As the political situation grew more tense in subsequent years, the period of 1788—1791 did lead to a war, another attack and siege of Belgrade and a rather short-lived Austrian domination of Belgrade from October 1789 to 1791 when the Turks took over again.[5] This war and the presence of Belgrade in much of the news of the period has contributed to at least three musical compositions dealing with Belgrade. And the first of these was composed by no less a composer than Mozart.

Mozart's interest in this war, according to O. E. Deutsch, is attested by the composition of two songs (K. 539 and K. 552) and by a country

---

and place are given in addition to listing the two ballets, of which the second is one that is of interest at this point. I have personally examined the copy of the libretto in the Library of Congress in Washington, and Sonneck has published the full text. There is no other information about this piece; the annotation about the ballets and their titles appear at the very end of the libretto.

[2] F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens . . .*, I (Paris, 1869), p. 429. lists »Bisoni, Antoine« and »Bissoni, A.«. The first presumably was a musician in Lugo in the 1780's and the second (with two 'ss') is listed as a 'bolognese' composer from the 'beginning' of the 18th c. Eitner's *Quellenlexikon* is the only other significant reference work to list Bisoni, who remains unlisted in more recent reference works.

[3] The only account of this event in the English language in the modern scholarly literature seems to be by R. N. Bain, »The Siege of Belgrade by Muhammad II, July 1—23, 1456,« in *The English Historical Review,* VII (1892), 232—252; among the recent studies very detailed is the description of the siege in Jovanka Kalić-Mijušković's *Beograd u srednjem veku* (Beograd, 1967), 127—161, of which a substantial part is restated in the first of the three-volume history of Belgrade — *Istorija Beograda,* I (Beograd, 1974). 189—217.

[4] Cf. chapter xi in *Istorija Beograda,* I, pp. 521—584; the Austrian conquest of Belgrade of 1717 did lead to the German song about Prince Eugen of Savoy, which is well-known and described by Stana Djurić-Klajn in *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Zagreb, 1962), p. 567.

[5] Cf. *Istorija Beograda,* I, pp. 724—735.

dance (K. 535) entitled "La Bataille" or "The Siege of Belgrade".[6] The crucial document seems to be an advertisement in the *Wiener Zeitung*, of 19 March 1788, in which is announced the availability of —

> New Battle-Song of a German soldier, by Herr Mozart, Kapellmeister in actual service of His Majesty the Emperor.
>
> "Ich möchte wohl der Kaiser seyn", with all the parts, 1 fl.
> *ditto* in pianoforte score, 12 kr.
> — — "Die Belagerung Belgrads", with all the parts, 1 fl.
> *ditto* in pianoforte score, 12 kr.
>
> To be had at Lausch's music establishment...

Additional confirmation appears in another advertisement that a set of six country dances were published by Artaria, according to an announcement in *Wiener Zeitung* of January 17, 1789, and the set contained the work K. 535 as "La Bataille" and the same work was republished in February 1790 in Speyer under the same title.[7] Otto E. Deutsch, also points out that in 1788 Mozart's name appeared in two lists of subscribers to new publications,[8] one of which was Anton Stein's *"Österreichische und türkische Kriegslieder"* and this being a collection of war-songs it is thus presumed that Mozart did try to follow the stories which circulated in connection with the planned and impending activities of the Austrian army. The fact that in 1788 there was no direct confrontation of Austrians and Turks at Belgrade in no way diminishes the possibility that Mozart may have been led to believe that there was going to be some action as it might have been rumored at the time. Being keenly interested, no doubt, in keeping up with events, Mozart wrote a work which is but a 'pièce d'occasion'. What is a bit puzzling is the date of the autograph as listed in the last edition of Köchel's catalog,[9] namely "23. Januar 1788" — which is apparently before the outbreak of hostilities, though the situation at the border may have been a tense one for a very long period of time.

If Mozart's piece was not bellicose enough in its musical spirit and expression, it was left to a pupil and friend of Mozart's, Freystädtler, to compose a piece with the title: *Die Belagerung Belgrads, eine Historisch Türkische Fantasie, oder Sonata für das Clavier mit Begleitung einer Violin.* This piece was published by Artaria in 1791, with the

---

[6] Otto Erich Deutsch, *Mozart, a Documentary Biography* (Stanford, California, 1965), p. 309: »Mozart's interest in this war is attested by 'Ein deutsches Kriegslied' (K. 539) and another song, 'Beim Auszug in das Feld' (K. 552), as also by the country dance (K. 535), entitled 'La Bataille' or 'The Siege of Belgrade' (see 19 March 1788).« On p. 311 — for March 19, an announcement in the '*Wiener Zeitung*' list new Mozart's works available at the Lausch's music establishment, among them — 'Die Belagerung Belgrads'!

[7] *Ibid.*, p. 364 and 365.

[8] *Ibid.*, p. 309.

[9] *Köchel-Verzeichnis*, 6th ed. (editors A. Weinmann and G. Sievers), 1964, p. 606.

plate number 280. According to RISM there are some 6 copies of this edition still attested though 2 of them seem to be incomplete.[10]

This composition belongs to the type of works, similar to the then fashionable 'battle-pieces' of which perhaps the most famous example is Kotzwara's 'Battle of Prague'. Fully descriptive the score of this piece contains titles above various segments of the composition depicting specific moments in the course of the obviously bloody encounter of the two adversary armies. The title-page contains besides the title a list of "Vorkommende Stellen" which reads: Türkische Musik im Lager. Die Mannschaft stehet unterm Gewehr — Gewöhnliches Geschreÿ und Heulen der Türken — Der Feldpater gibt den Segen — Trompetenschall, Zeichen zum Ausmarsch aus dem Lager — Marsch — Ein panisches Schrecken verbreitet sich vor den K. K. Heere. Todesangst überfüllt die Türken — Sie zittern — die Reittereÿ marchirt auf. Man hört in der Ferne den Grenadiermarsch, mit Trommeln und Pfeifen — Erstes Treffen. Ausfall der Türken — Canonade — Verwirrung — Die Türken werden zurückgetrieben — Sie fliehen — Halber Sieg — Man hört neue Regimenter anmarchiren — Zeichen zum Angriff — Die Vorstädte werden mit Sturm erobert — Angst und Geschreÿ der Verwundeten — Handgemenge — Niederlage der Türken — Man umkränzet des Siegers Haare mit Lorbeern — Der Bassa übergibt dem Sieger die Vestung — Zeichen der Trommel zum Abmarsch — Abzug der Osmanen ohne Waffen — Marsch der Oesterreichischen Truppen — Es herschet Ruhe und Freude — Es lebe Joseph der II^{te} — Es lebe Laudon der Sieger.

This lengthy description of individual segment of this composition serves as a 'table of contents' and in examining the piano part one can follow these indications although here and there one finds slight deviations in wording from that on the title-page. Perhaps the only more significant difference in the piano part is the appearance of a "Grosse Kanonade" after the segment indicating the conquest of the suburbs and the inverted order of praises for Joseph II and Laudon. In the violin part there are fewer text indications for segments than in the piano part since the violin has rests in several segments where the piano plays alone. But to compensate for this, the violin part, after the arrival of the cavalry has a segment with the title "Ausfall der Türken aus der Festung" which is missing in other listings. After the "conquest of suburbs" the violin part has an indication "General Sturm" that seems to coincide with the "Grosse Canonade" of the piano part. And after the crowning of victors with laurel wreaths the text is

[10] Cf. *MGG* 4 (1955), cols. 935—936; also date corrections in *MGG* 16 (1979), 362. He is *not* listed in *The New Grove!* For still extant copes, see RISM A/I/3 — *Einzeldrücke vor 1800,* vol. 3 (1977), p. 116, # F 1888. I am indebted to my colleague Professor Eva Badura-Škoda for obtaining a xerox copy of the work in the Vienna National library and sending it to me for study. To Professor Bojan Bujić I am indebted for the information about an un-recorded copy (not yet in RISM!) in the Politeo collection in Stari Grad in Yugoslavia; cf. also *Arti musices* 10/2, p. 184.

more specific about the departure of the Turks: 'Marsch der Osmannen — so wie sie sich immer weiter entfernen, wird der Marsch immer stiller.' This indication is paraphrased once more a few bars later in the piece.

The composition is obviously amusing to modern ears as it contains some rather naive musical presentations of the story-telling nature. Perhaps the most amusing aspect of the piece is that the opening bars depicting "Türkische Musik im Lager" and "Die Mannschaft stehet unterm Gewehr" are reintroduced unchanged after the end of the battle with the title: "Es herschet Ruhe und Freude"! There are no real orientalisms in either melodies or harmonies, all sounds pretty much Viennese.

The most interesting and at the same time most disappointing example of a composition depicting the war-time activities of that period is the opera *The Siege of Belgrade* by the British composer Stephen Storace,[11] produced at the Drury Lane Theater in London on January 1, 1791. This is not an unknown work in the history of the English opera and there is already a sizable number of references to it in the current literature on the opera in London and on Storace himself. It is a well-known fact that this opera is based on Martin y Soler's *"Una cosa rara"*, borrowing substantial aspects of the libretto and Storace openly acknowledged the borrowing of a number of musical numbers adapted for his own opera.[12]

The interresting aspects of this work will be discussed briefly here, yet the disappointing aspect of this work, at least for Yugoslav readers, consists in using Belgrade as a 'name in the news' to create an artificial feeling of reference to a more or less contemporary event. In fact, the plot of the opera could have been placed in any other geographical locale as well and has really nothing to do with specifically Serbian aspect of Belgrade. To start with, Soler's opera *Una cosa rara,* utilizing a libretto by the famous Lorenzo Da Ponte,[13] presumably takes place in Spain and some of the characters in it have names that to this writer do not necessarily sound Spanish, a point which makes no difference for the 18th century writer, composer or members of the

---

[11] See pertinent entries about Storace in standard encyclopedias. See also: A. Loewenberg, *Annals of Opera,* 3rd edition (1978), cols. 485-6. *RISM* A/I/8, *i.e.*. vol. 8 (1980), p. 279, lists 37 copies of the score in existence. Sonneck, *op. cit.*, II, p. 1003, lists 2 copies of the libretto in the Library of Congress as well as copies of the text (?) of »Songs, duets, trios, choruses etc. in *The Siege of Belgrade*«, apparently a posthumous edition since it is stated: »Music by the late Mr. Storace«!

[12] An examination of the score demonstrates that each piece has a listing of the composer; though Martin y Soler is referred to as 'Martini' the title of 'Una cosa rara' is not mentioned anywhere. For basic data about Martin y Soler see standard reference encylopedias, the most recent full listing in *The New Grove,* 11, pp. 735—736.

[13] Most recently *The New Grove,* 5, pp. 236—238.

audiences attending the performances of operas. The plot of the opera is somewhat silly, containing various devices that were more or less typical for a standard 18th c. opera; the element of unrequited love and problems preventing true lovers to get together are ubiquitous in opera. The wearing of masks and mistaken identities are another set of points that make for a good show bringing comic misunderstandings to the fore. *Una cosa rara* was produced in Vienna on November 17, 1786. It contained several quite attractive and popular musical numbers. The concluding theme in the Finale of the first act was quoted by Mozart in the banquet scene in the opera *Don Giovanni,* testifying to its excellence as well as widespread knowledge of the melody. By 1789 Martin y Soler's opera reached London and became quite well-known there as well.[14]

When examining Storace's life and creativity in connection with the opera *The Siege of Belgrade* there are several rather interesting if not outright curious coincidences. To start with, Storace lived in Vienna from about 1784 to 1787, thus he may have been present at the first performance of the *Una cosa rara.* But, perhaps more importantly, Storace's younger sister Ann (better known as Nancy) was a well-known singer in Vienna in those years and she was the first Susanna in Mozart's *Le Nozze di Figaro.*[15] In addition, the Irish tenor Michael Kelly was the first Don Curzio and Don Basilio.[16] The Storaces and Kelly together with another Englishman, Attwood (a pupil of Mozart's), left Vienna together in February 1787 on their way back to London where their carreers were to remain intertwined and in a more or less steady contact.[17] Furthermore, there is great likelihood that at some point during his stay in Vienna, Stephen Storace may have met Salieri, the official 'court-composer' in that period. And whatever Kelly's reliability may be in his memoirs, he does mention an evening at Storace's where a quartet was performed (played by Haydn and Dittersdorf on the violins, Mozart on the viola and Vanhall on the cello!) and adds that Paisiello was in the audience.[18] In short Storace was per-

---

[14] First performance in London on January 10, 1789. For reactions of the press and related events, see Fred Petty, *Italian Opera in London, 1760—1800* (Yale University Dissertation, 1971), pp. 305—307. (University Microfilms ed. 1975). The very same finale melody used by Mozart as a quotation from 'Una cosa rara' was used by Storace in the finale of Act I of *The Siege of Belgrade.*

[15] For biographical information see *The New Grove,* 18, p. 182; *MGG* 12, 1412—1413.

[16] Cf. *The New Grove,* 9, p. 855; *MGG* 7, 824—825.

[17] Deutsch, *op. cit.,* p. 286: »In the evening of 26 February Attwood, Kelly, Ann Storace and her mother and brother reached Salzburg from Vienna on their homeward journey to London. During the morning of the 27th they were shown the town by Leopold Mozart . . .«

[18] *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane,* vol. I (Reprint 1968), p. 237—238. Incidentally, Kelly sang in the first English performance of 'Una cosa rara' in 1789.

sonally acquainted with all the composers from whose works he was to make borrowings and use their melodies in pasticcio-like works of his while in London. The direct quotations from the works of these composers should not be viewed as 'plagiarisms' but rather as expressions of esteem and honor in which Storace held them; and a glance at the scores reveals that almost everyone of these borrowings is openly acknowledged by listing the actual composer's name. In the case of Martin y Soler (who is usually referred to as 'Martini') it is known that he was in London in 1795 at a time when Storace's opera was being performed and there is, to this writer's knowledge, no recorded protest regarding the possible dis-pleasure of Soler's for the use of his tunes in Storace's work.[19]

For the opera *The Siege of Belgrade,* the libretist was James Cobb of whom is relatively little known.[20] All that is presently known about this particular opera is based on the text of the libretto and the published piano-vocal score containing favorite tunes. All orchestral parts and scores for his London operas Storace was unfortunate enough to lose in the fires at various theaters in the early part of the 19th century.[21] While the piano reduction does occasionally contain indications for other instruments, the number of these remarks is insufficient for an attempt at restoration of a full score as it was used for original performances. It can be said, however, that as far as is presently known, with one single exception Storace composed his operas as "Singspiels" or 'plays with music' leaving the dialog in its spoken form, without recitatives.[22]

The plot of the opera, as indicated earlier, has nothing to do with Serbs, but with Turks and Austrians and the characters alleged to be Serbs, presented as at times loyal subjects of the Turks or as grudging and longing for protection by the Austrians, are essentially the depictions of what the nobility thought peasants may be like. The Turkish 'cadi' Useph is listed in the list of characters as 'Justice of the peace' — a concept far removed from what in actuality it may have been. Obviously we have here an anglicized version of a Viennese libretto based on a Spanish play. The Austrians are represented by Colonel Cohenberg and his wife Catherine. The Turks are The Seraskier, the

[19] About Soler's being in London, see *The New Grove,* 11, p. 736, between his two stays in Russia.

[20] Cf. *Dictionary of National Biography,* under the name. Cobb lived from 1756 until 1818 and worked in the East India Company while writing on the side.

[21] *The New Grove,* 18, 181; within the last quarter century Roger Fiske has studied and published more studies about Storace than anyone else. See also Fiske's *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (London, 1973), pp. 487—539 a lengthy chapter on Storace and his music and some discussion of *The Siege of Belgrade,* which, according to Fiske »had its premiere on the night Haydn first set foot in London«!

[22] The only opera with sung recitatives by Storace was *Dido, Queen of Carthage.*

commander of Turkish forces, and Useph, the Justice of the Peace. Among other leading characters are Leopold — a Serbian 'villager'! — who is in love with Lilla, sister of Peter. Peter wishes, however, that his sister marry Useph. Peter also is in love, he loves Ghita. There are three more characters, two presumed to be Serbian villagers named Anselm and Michael; and Ismael who is a close confidant of Seraskier and of Useph.

It may be pointed out that in *Una cosa rara* the two leading females are *also* named Lilla and Ghita and they are taken over in their situations almost unchanged into Storace's opera. Their respective lovers in Da Ponte's libreto are Lubino (for Leopold) and Tita (for Peter). Some other roles are in a slightly different relationship. The remaining female character of significance in *Una cosa rara* is the Queen (Regina). The counterpart for the role of Seraskier is Queen's son, the Prince (Principe). In some aspect Ismael approaches the role of Corrado, but rather slightly. A few scenes with their devices have been taken over completely into *The Siege of Belgrade.* The opening with a chorus followed by Lilla's aria imploring for help is one such example.[23] Another is the quarreling of Tita and Ghita which becomes the quarrel between Peter and Ghita;[24] or still another good example is the sextet scene starting with Lilla and Ghita seeing masked men, they assume these are their husbands while in fact Principe and Corrado (or Seraskier and Ismael) are approaching them to be interrupted by the girls' husbands.[25]

A comparative study of the 2 libretti is a good example of adaptation of the text, not always as skillfully done as by the original writer. And in case of musical borrowings, again adjustments are provided and in most cases Storace abbreviated the example from which he was borrowing, making it much shorter and more to the point.

---

[23] In Da Ponte's libretto of 'Una cosa rara' the first act begins with a chorus of hunters and huntresses (!) singing a prayer to the goddes of the woods. The next musical number is a trio in which Queen's son — Principe — wonders why his mother exposed herself to danger while hunting. The third singer is Corrado, a confidant of the Prince. Then only Lilla arrives imploring the Queen to help her since Lilla's brother wants her to marry the 'odious justice'. In Cobb's libretto of 'The Siege of Belgrade' the first act begins with the chorus of Turks, followed by Lilla's entry who sings »Lost, distressed I'm thus driven from home« revealing afterwards in the Trio sung by Seraskier, Lilla and Ismael, that her brother wants her to marry the ugly Useph, »Justice of the Peace in our village«. The music for Lilla's arias in both instances is the same except for a transposition from F minor (in 'Cosa rara') to G minor (in 'The Siege').

[24] Number 6 in 'Cosa rara' and number 5 in 'The Siege' where it is indicated that the music is by »Martini', in both instances in the same key of F major.

[25] Act II, scene 7 (number 22 in the score) of 'Cosa rara' and number 5 of act II in 'The Siege'. In both cases in the same key of G major and in both instances Lilla and Githa begin the opening segment of the sextet.

It is also interesting to note that *Una cosa rara* is in TWO acts while *The Siege of Belgrade* is in THREE acts. The total of musical numbers in *Una cosa rara* amounts to 30 (14 in the first act and 16 in the second act). In Storace's opera, though in 3 acts, the total amounts to 29 musical numbers.[26]

A brief summary of the musical aspects of Storace's opera reveals that the Overture, in large part composed by Storace,[27] contains in its third segment (being in 'fast-slow-fast' pattern) a direct quotation of Mozart's well-known 'rondo alla turca' (K. 331) which, as the curtain goes up continues as the chorus of the Turkish soldiers. All of this, by the way, utilizes the segment of Mozart's work in the major key (here transposed to D major). Thereupon follows a dance of Turkish soldiers (opening part in minor!) and a dance of Turkish women (back to Major) and the concluding stanza of the chorus of Turks.[28] Storace did not cite Mozart's name presumably because this may have been a well-known work which did not need introduction to its listeners. Of the remaining 10 numbers in Act I, Storace composed only four while six are directly taken over from Martin y Soler's *Una cosa rara.* Number 2 in Storace's opera — Lilla's plea for help is the equivalent of number 3 in *Una cosa rara* (again Lilla's plea for help, from the Queen!). The following, number 3 in Storace's opera is a paraphrase of the trio number 2 in *Una cosa rara* (the two male equivalents, Principe and Corrado are remade into Seraskier and Ismael, while the role of Queen is totally recast to fit the new situation including Lilla as the third character in this piece). An attractive tune, set as Seraskier's aria with the text "The rose and the lilly", number 4 in Storace's opera is taken over from *Una cosa rara,* where it appears as number 5 and is sung by the Prince with the text "Piu bianca di giglio". The next duet of Ghita and Peter (number 5 in *Siege),* beginning with the words: "How the deuce I came to like you, I am sure I cannot tell«, is identical to the duet of Ghita and Tita (number 6 in Soler's opera) with the opening text: "Un bricone senza core, no, non voglio piu sposar". The 3 following numbers (#6 = Ghita's aria, #7 = trio for Useph, Peter and Leopold, and #8 = Anselm's aria) are all by Storace. However, number 9 Lilla's aria "Blithe as the hours of May" is an adaptation of an aria for Lilla in *Una cosa rara,* where it appears as number 13, "Dolce mi parve un di". The following trio for Seraskier, Lilla and Ghita is by Storace, and the finale of Act I of *The Siege* utilizes the concluding theme from the finale of the first act of *Una cosa rara* — the same theme that Mozart quoted in *Don Giovanni.*

---

[26] Excluding the Overture, Storace's opera has eleven numbers in the first act, ten numbers in the second act and eight in the third act. Each act has an ensemble for the finale, in the Italian style.

[27] Storace definitely is the author of the opening fast section, and perhaps of the slow section as well.

[28] Cf. the Appendix.

In the second act of *The Siege of Belgrade,* of the total of ten musical numbers, four are borrowed: #3 is by Paisiello (so far remains unidentified); #5 sextet is from *Una cosa rara* where it is number 22 (or #8 in Act II); #7 is by Salieri consisting of a minuet-like tune and an *alla breve* segment in alternation. And #8 is attributed to Kelly, being a short melody which in the action of the play, Seraskier is singing from outside serenading Lilla (as a direct paraphrase of a similar situation in *Una Cosa rara!).* As for the concluding third act, its seven opening numbers are all by Storace, and the finale begins with a Storace tune and procedes with Martin y Soler's tune from the finale of Act II of *Una cosa rara* where it plays a relatively less important role, starting at bar 223 of that Finale. In Storace's opera, however, that melody becomes the dominant one for the concluding Allegretto in 3/8, bringing the whole opera to its close. All told, about one third of the whole opera contains borrowed music while Storace composed the remaining two-thirds.

A thorough look at the libretto, however, indicates that there are additional segments of the play in which some kind of music is required, more specifically in the fighting scenes which on the basis of description as to what is to take place might require a substantial number of minutes during which, according to the libretto, the drums and trumpets are to play.[29] Whether these florishes were improvised or composed remains unknown at present. Undoubtedly they contained some conventional sounds associated with the battles.

As might be observed the selection of names for characters hardly allows to view this work as dealing with a "Serbian" situation or persons in spite of the libretto's indication that when the curtain rises one can see: "Village of Servia, with the Danube; on one side the Turkish Camp, on the other the Austrian, which appears at a distance..." Even the opening chorus is by Turkish soldiers and the dance is by "Turkish peasants of both sexes" as named in the libretto.

There is, however, one point which arouses some curiosity with respect to Belgrade in this whole story. Namely, the piano-vocal score

---

[29] Nowhere is this more prominent than in the concluding scene for which the libretto has the following lengthy description:

»Castle and view of Belgrade — the siege commences. Guns firing balls of fire, supposed to be thrown to fire the citadel. A party of Turks are repulsed by a party of Austrians. An Austrian soldier fights some time sword in hand with a Turkish soldier; but losing his sword, takes a pistol from his belt and fires at him; the Turk falls and is thrown into a ditch that surrounds the castle — Enter the Seraskier and Cohenberg fighting. The Seraskier falls — Peter, Leopold, etc. fight with the Turkish soldiers. Useph enters and flourishes his sword on the side of the Turks; but finding they are sure to be conquered joins the Austrians. Drums and Trumpets heard all the time.«

Neither the score nor the libreto contain any further directions nor musical accompaniment for this scene which must have been fascinating to watch.

was published in London in 1791 and according to the title page,[30] the inscription on the bottom-part reads: London, Printed and sold by J. Dale, No. 19 Cornhill, & No. 133 Oxford Street, opposite Hanover Square.

Above that line, just beneath the representations of tents on the right hand side of the picture in small letters it is recorded: Entered at Stationer's Hall (which suggests that the work was copyrighted?).

Yet beneath the center part of the publisher's name and address in very small letters is written: *Neele sculpt 352 Strand.* This seems to be the name of the engraver with his address in London. It might be worthwhile for an art historian to pursue the point where Neele (if that is his name?) obtained the information and illustration to serve him as a model for his drawing for this title-page, which is most interesting, indeed. While it is by no means an 'authentic' representation of the view of Belgrade and the fortress, it is nevertheless rather close in its appearance to the actual view that Belgrade does offer from the distance from the nearby town of Zemun. Quite a few points about the fortress are not only idealized and incorrect, but the question remains which one of the number of engravings of Belgrade may have served as a starting point for the engraver. It is for art historians now a task to determine this lineage on the basis of a number of Central European drawings of preceding periods.

Storace's opera *The Siege of Belgrade,* in addition to its run in London, had a rather curious role in the musical life of the United States of America, where it was presented in New York on December 30, 1796. While it was not one of the more popular works, nevertheless, a number of arias from it were published in subsequent years well into the 19th century, bringing the name of Belgrade into the consciousness of the musical audiences of the 'New World'.[31]

---

[30] See the enclosed illustrations. On the basis of the piano-vocal score it is possible to reconstruct the cast of characters and the main actors who sang at the opening performances; thus of the three female singing roles Catherine (wife of the Austrian colonel Cohenberg) was played by Mrs. Crouch; Lilla — Nancy Storace; Githa — Mrs. Bland; and for male roles: Seraskier — Michael Kelly; Leopold — John Bannister, Jr.; Peter — Charles Dignum; Useph — Richard Suett, known as a great comic actor.

[31] The documentation for the performances of Storace's opera *The Siege of Belgrade* is ample and plentiful. The easiest access begins with Joseph N. Ireland's *Records of the New York Stage from 1750 to 1860,* 2 vols (New York 1866 — reprint 1966). In vol. I, p. 142, there is a record of a performance at the John Street Theater on December 30, 1796, which was the first time in America for this opera. The announcement states 'music by Storace, accompaniment by Pellesier'. That is Victor Pelissier, of whom relatively little is known at present; much more can be expected from the systematic researches about him, now in progress, by Elena Zimmerman. One of the well-known actors of the time named Jefferson, was listed as playing the role of Leopold and having painted 'new scenery' for the show. The 1799 performances at the New Park Theater in New York omit in their

We might add, as a kind of a Coda, that the very same libretto by James Cobb seems to have remained of interest to at least one English composer, since in 1830 a composer, often listed as John Westmorland, actually John Fane Burghersh, the eleventh Earl of Westmorland (1784—1859) composed an opera *L'Assedio di Belgrado* which appears to have been performed on April 15 of that year; furthermore, the same opera was presented in English, this time as *Catherine, or the Austrian Captive* by the Royal Academy of Music in London, in October of the same year 1830. At this time we have no knowledge of the whereabouts of the score of this work if it still merits any further consideration.[32]

---

listing 4 of the lesser roles; the 1807 season ended at the Park Theater with a performance of the same opera.

The last recorded performance of this opera in American took place in 1840 on December 21 and 22 at the Park Stage when John Braham came for a tour of the USA though it was for him an artistic farewell in his 67th year (On Braham and his connections with the Storaces, Stephen and Nancy, see *The New Grove,* 3, 154—155). See also George C. P. Odell, *Annals of the New York Stage,* I (New York, 1927), 428—434, for performances in 1796 and 1797; vol. II, pp. 20, 469, 500 and 523 for stagings in 1798, 1817 and 1818; vol. III pp. 13, 64, 99, 140, 235, 240, 304, 318, 388, 516, 550, 568 and 570 for performances between 1821 and 1831. Loewenberg, *loc. cit.,* mentions performances in Philadelphia in 1801 and 1840; hitherto unnoticed is the performance in New Orleans, listed in Nelle Smither's *A History of the English Theatre in New Orleans* (1944), p. 247, recording that on March 14, 1834, at the American or Camp Street Theater there was the single performance of this opera in that city. She lists the names of 5 actors in some of the leading roles, reducing the plot to the bare bone.

In his *A Bibliography of Early Secular American Music* (revised ed. by W. T. Upton), Sonneck lists on p. 381 the following:

»*The Siege of Belgrade,* opera, was to be performed for the first time in New York as a comic opera in 3 acts, accompanyments by Pelisier, on December 30, 1796.

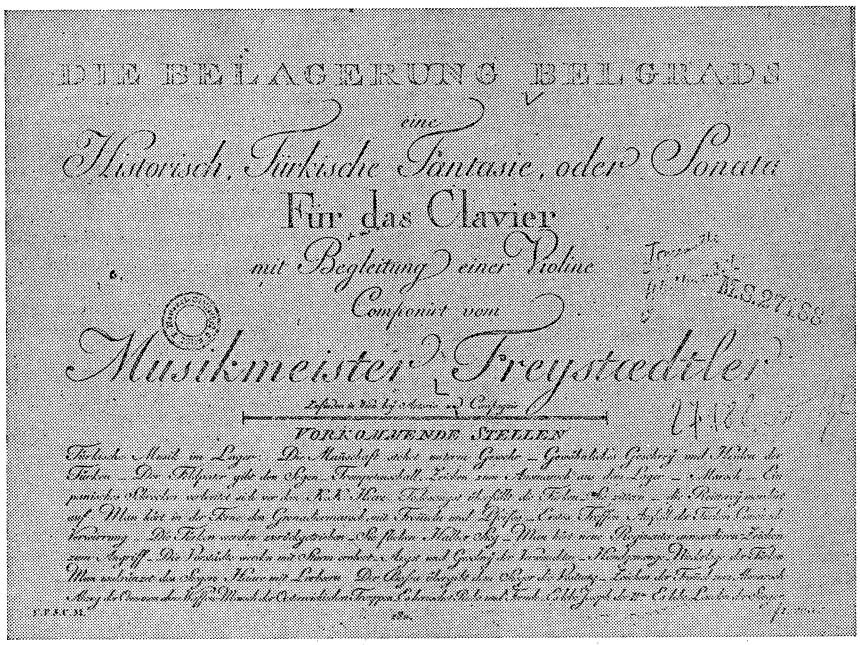
The Siege of Belgrade, a sonata for the pianoforte, advertised in January 1797 as 'just published by G. Gilfert, at this Musical Magazine, No. 177, Broadway, New York.«

This listing raises a small problem as it does not appear in *American Music Bibliography 1698—1800,* by Priscilla S. Heard (Waco, Texas, 1975). In this latter book, however, there is a listing on p. 208, under # 47692 of the following: »Schröter, Johann Samuel, *The conquest of Belgrade,* A Sonata for the Harpsichord or Pianoforte... New York, Printed for G. Gilfert & Co. (1795).« For information about Schröter see *MGG,* 12 (1965), cols. 88—90 and *The New Grove,* 16, 746—747. Ronald Kidd (the author of the latter entry) considers it doubtful that Schröter is the author of the work that went under that name. No copy was available for examination at the time of this writing.

[32] Cf. *The New Grove,* 3, pp. 463—464, article by Nicholas Temperley; the bibliography lists a review of the performance of the opera *Catherine* to have been published in *Harmonicon,* viii (1830), 525 = inaccessible to this writer! Fétis, in his *Biographie universelle...,* lists in vol. 8 (1875)[2] on pp. 457—458 more data about this composer. On the basis of the Italian title and the fact that Burghersh was consul in Italy, in Florence until 1833, perhaps one may surmise that the first performance of his opera in April did take place in Florence, whereas the October staging did take place at the Hay-

And as a concluding chord, at least as far as we know at present, one may mention Constantin Julius Becker's opera *Die Erstürmung von Belgrad* staged in Leipzig on May 21, 1848. We know of no reports of its performance[33] except that the name of Belgrade provided once more sufficient attraction for still another composition, just at the time when Serbian artistic music was about to start its own historical development.

APPENDIX


DIE BELAGERUNG BELGRADS
eine
Historisch, Turkische Fantasie, oder Sonata
Für das Clavier
mit Begleitung einer Violine
Componirt vom
Musikmeister Freystedtler
VORKAMENDE STELLEN

Title page of Freystädtler's composition *Die Belagerung Belgrads*

---

market theater by the students of the Royal Academy of Music in London, of which he was the president at that time. The vocal score was, according to Fétis, published by Cramer and Beale.

[33] For Becker see *MGG*, 15 (1973), cols. 597—598; also *The New Grove*, 2, p. 337. The spelling »Entstürmung« in *The New Grove* is certainly a misprint.

P. S. After having worked with the microfilms of the copies of documents in the Library of Congress, we are just learning that the piano-vocal score of Storace's opera has been reprinted in the Kalmus Vocal Series, as # 9064, published by Belwin Mills Publ. Corp. in the USA, with no indication of date of publication.

The SIEGE OF BELGRADE, music by Stephen Storace and from other composers' works

p. 2—5	Overture —	Allegro Assai,	alla breve	D major	
6		'Spanish tune' Andantino	6/8	G major	
		Allegretto alla Turca	2/4	D major	(Mozart)
	(curtain)				
8	ACT I, # 1, chorus				
		"Wave our Prophet's famed standard"	2/4	D major	(Mozart)
9		Dance of Turkish Soldiers		d minor	(Mozart)
		Dance of Turkish Women		D major	(Mozart)
11	# 2	Aria, Lilla "Lost, distress'd"		g minor	(Martini)
12	# 3	Trio, Lilla, Seraskier, Ismael "Speak, I command thee"		C major	(Martini)
15	# 4	Aria, Seraskier "The rose and the lilly"		B flat major	(Martini & Storace)
18	# 5	Duet, Githa and Peter "How the deuce I came to like you"		F major	(Martini)
22	# 6	Aria, Githa "All will hail the joyous day"		D major	(Storace)
24	# 7	Trio: Useph, Peter and Leopold and chorus of Turkish soldiers "Seize him, seize him"		C major	(Storace)
26	# 8	Aria, Anselm "The sapling oak"		E flat major	(Storace)
28	# 9	Aria, Lilla, "Blithe as the hours . . ."		A major	(Martini)
30	# 10	Trio: Seraskier, Lilla and Githa "When justice claims the victim due"		B flat major	(Storace)
36	Finale, ensemble			D major	(Martini)
40	ACT II, # 1, Aria — Catherine				
		"My plaint is no one pity moves"		B flat major	(Storace)
43	# 2	Duet, Seraskier and Catherine "Of plighted faith"		A major	(Storace)
45	# 3	Aria, Seraskier, "Confusion, thus"		D major	(Paisiello)
48	# 4	Duet, Lilla and Githa "Haste Zephyr"		F major	(Storace ?)
50	# 5	Sextet, Lilla, Githa, Seraskier, Ismael, Peter and Leopold, "Night thus from me concealing the form of him"		G major	(Martini)
55	# 6	Aria, Peter "How few know how to value"		A major	(Storace)
56	# 7	Aria, Lilla "What can mean"		C major	(Salieri)
57	# 8	Aria, Seraskier "To mighty love"		C major	(Kelly)
58	# 9	March of Turkish soldiers		a minor	(Storace)
59	Finale, ensemble, chorus of Austrians			D major	(Storace)
64	ACT III, # 1 Chorus of Turkish Women				
		"On the warlike plains descending"		C major	(Storace)

65	# 2	Aria, Catherine "No more I'll heave the tender sigh"	F major	(Storace)
67	# 3	Aria, Leopold "How provoking your doubts"	E major	(Storace)
68	# 4	Aria, Lilla "Domestic peace"	E flat major	(Storace)
72	# 5	Aria, Yuseph "Sometime ago I married a wife"	G major	(Storace ?)
73	# 6	Duet, Lilla and Leopold "Though you think by this to vex me"	F major	(Storace)
75	# 7	Aria, Seraskier "Love and honour now conspire"	E flat major	(Storace)
78	Finale, ensemble	(allegretto in 3/8)	C major	(Storace and Martini)

NB We are indicating with a question mark after the name of Storace those pieces for which no author's name appears in the score although the likelihood is that Storace did write those segments.

Title page of the piano-vocal Score of Storace's opera *The Siege of Belgrade*

THE

SIEGE OF BELGRADE.

ACT I.—SCENE I.

Village of Servia, *with the* Danube; *on one side the* Turkish Camp, *on the other the* Austrian, *which appears at a distance.—Enter several Turkish Soldiers, and range themselves on each side the Stage—then enter Turkish Peasants of both sexes, who dance.—End of the dance,*

CHORUS *of Turkish Soldiers.*

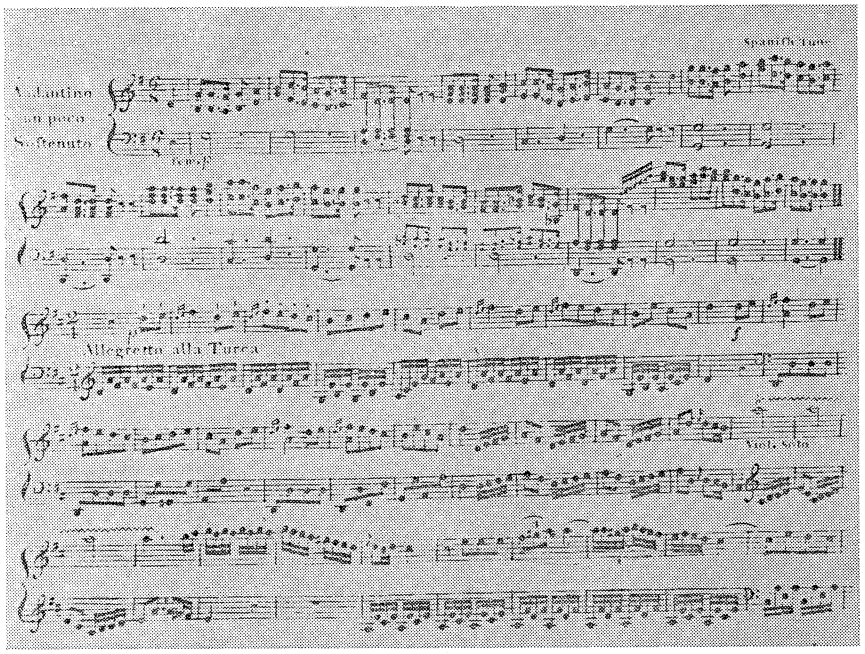
Wave our Prophet's fam'd standard of glory on high,
Till the envious moon die away in the sky;
And, like the pale Christians, leave Danube's fair stream,
To reflect our victorious crescent's bright beam.

Enter USEFF.

Be silent, you soldiers; his Highness the *Seruskier* is coming: he is just arrived with the Turkish army under his command to relieve Belgrade. I have been conversing with him—I told him of your loyalty to the Sublime Porte.—Sir—your Highness—my dear Highness, says I, for we talk'd it very familiarly, I am the chief magistrate of this village: I know the Ottoman Porte has not more loyal subjects in all the province of Servia; and as for your Highness, always talking of your Highness—your Highness's name is never out of our mouths—By

B

The Siege of Belgrade — libretto, first page of text



The Siege of Belgrade — Overture, middle — slow — part as »Spanish Tune« followed by the concluding fast part — from Mozart's *Rondo alla turca*

POVZETEK

V zadnjih desetletjih 18. stoletja je bil Beograd večkrat kraj dogajanja zgodbe, ki jo slikajo glasbene kompozicije. Prvi podatek datira iz leta 1784; gre za balet »L'assedio di Belgrado«, o katerega glasbi ničesar ne vemo. Obleganje, ki je tu prikazano, je bilo leta 1456, ko so Turke napadli Madžari. Medtem ko so bile borbe za Beograd nasploh pogoste, so skladatelji prav v letih od 1789 do 1791, to je v času avstrijske dominacije in vojne s Turčijo večkrat uporabili Beograd v naslovih svojih kompozicij. Celo Mozart je menda najavil eno od svojih del (K. 535) kot »La Bataille« ali »Obleganje Beograda«.

Precej zabaven je Freystädtler s svojo kompozicijo »Die Belagerung Belgrads« za klavir in violino iz približno leta 1790/91. V stilu tedaj tipičnih »bojnih kompozicij« opisuje ta obleganje in bitke avstrijskih in turških armad ter se končuje s hvalospevom avstrijskemu poveljniku Laudonu in cesarju Jožefu. Druga zanimivost je opera »The Siege of Belgrade« Stephana Storacea, ki so jo uprizorili v Londonu 1. januarja 1791. Njen libreto temelji na libretu opere »Una cosa rara« skladatelja Martina y Solera, katere dejanje se odvija v Španiji. Tudi zgodba je podobna in celo imena oseb so doslovno prevzeta iz ene opere v drugo. Opera »The siege of Belgrade« je pravzaprav pasticcio in vsebuje glasbo Solera, Mozarta (rondo alla turca!), Salierija in Paisiella. V zgodbi ni ničesar specifično srbskega, kajti tu je uporabljen kraj Beograd le kot sodobno »ime v novicah« in ozadje

za dejanje. Vendar je zanimiva naslovna stran tega dela, saj kaže dokajšnjo podobnost s splošnim videzom mesta Beograda. Storacejeva opera je bila nekoč priljubljena v Ameriki vse od prve uprizoritve v New Yorku leta 1796 pa do zadnje leta 1840. Ista zgodba je inspirirala za opero leta 1830 še nekega drugega angleškega skladatelja, medtem ko je Nemec C. J. Becker napisal opero, ki ima v naslovu Beograd, še leta 1843. Takrat pa se že začenja samostojen razvoj srbske glasbe in poslej se ne pojavijo več nikakršna glasbena dela tujih skladateljev z omenjeno tematiko.

IMENSKO KAZALO — INDEX

Muzikološki zbornik XVII/1 — Izdal oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani — Uredil Andrej Rijavec — Natisnila tiskarna Tone Tomšič v Ljubljani — Ljubljana 1982