

können den Anspruch erheben, als wesentliche Bereicherung für den deutschen Liedschatz des 15. Jahrhunderts gewertet zu werden<sup>5</sup>.

Allerdings muß hier eingeräumt werden, daß in einigen Übertragungen auch freie, nicht formelhaft-schematische Oberstimmenverzerrungen vorkommen, deren Rückübertragung Schwierigkeiten bereitet. Die Differenzen zwischen mehreren Rückübertragungslösungen dürften jedoch kaum größer sein als die Abweichungen, die die handschriftlichen Quellen des 15. Jahrhunderts häufig aufweisen, sofern sie ein Musikstück mehrfach überliefern. — Viel zahlreicher als derartige Übertragungen mit freien Auszierungen sind im Buxheimer Orgelbuch jedoch die Übertragungen vertreten, die überhaupt keine Übertragungsvarianten zeigen. Für diese Stücke besitzt die Buxheimer Tabulatur geradezu primären Quellenwert, ja, sie hat durch die original eingezeichneten Akzidentien und Taktstriche hier sogar noch größere Bedeutung als die Liedquellen in Chorbuch- oder Stimmbuchnotation. Einige dieser Buxheimer „Klavierspartierungen“, deren Rückübertragung nur eine Umschrift in moderne Notenschrift ist, zeigen zweifelsfrei Taktwechsel an und bestätigen so die Ergebnisse der Forschungen, die in den letzten Jahren zum deutschen Tenorlied des 15. Jahrhunderts gemacht worden sind.

Gerade die „notengetreuen“ Übertragungen des Buxheimer Orgelbuchs sind es auch, die es verbieten, diese Handschrift als „Tabulatur“ abzuwerten und nur als Nebensache zu behandeln; das Buxheimer Orgelbuch gehört vielmehr (trotz der bis auf Anfänge und Überschriften fehlenden Liedtexte, deren Ergänzung bei den Unika bisher nicht gelang) in den engsten Zusammenhang mit den Hauptquellen zur deutschen Kunstmusik des 15. Jahrhunderts, dem Lochamer, dem Schedelschen und dem Glogauer Liederbuch. Wie diese Quellen ist auch das Buxheimer Orgelbuch vor allem wegen seines reichen Bestandes an Bearbeitungen und Übertragungen deutscher Lieder als ein deutsches „Lieder- und Musikbuch“<sup>6</sup> anzusehen; es zeugt von einem hochentwickelten bürgerlichen Musikleben, das in dem mehrstimmigen deutschen Tenorlied die charakteristische künstlerische Ausdrucksform, in dem Fundamentum die schulmäßige Grundlage und in einer virtuosen Tastenkunst die Befriedigung seiner Musizierfreudigkeit fand, darüber hinaus aber durch Intabulierungen ausländischer Kompositionen auch den Musikleistungen anderer Völker große Aufgeschlossenheit entgegenbrachte<sup>7</sup>.

WALTER SENN / INNSBRUCK

### *Der Wandel des Geigenklanges seit dem 18. Jahrhundert*

Im Instrumentarium der Gegenwart nimmt die Geige (in allen ihren Stimmlagen) eine Sonderstellung in zweifacher Hinsicht ein: 1. durch ihre seit mehr als dreieinhalb Jahrhunderten nahezu unverändert gebliebene äußere Gestalt und 2. als einziges Klangwerkzeug, für das die Musizierpraxis nicht neue, sondern historische Instrumente bevorzugt. Dadurch wird der Anschein erweckt, als ob bei der Geige ein Kontinuum des Klanges vorliege — eine Frage, die

<sup>5</sup> Der Verfasser dieses Referates hofft, die durch Rückübertragung aus dem Buxheimer Orgelbuch erhaltenen 40 deutschen Liedsätze in Kürze herausgeben zu können. Gleichzeitig soll eine eingehende Untersuchung der Orgelbearbeitungs- und Orgelübertragungstechnik im 15. Jahrhundert veröffentlicht werden.

<sup>6</sup> Diesen Terminus prägte Walter Salmen für das „Glogauer Lieder- und Musikbuch“, vgl. W. Salmen, *Glogauer Liederbuch*, in: MGG 4, Sp. 299 ff.

<sup>7</sup> Während der Verlesung des Referates wurden den Anwesenden Notenbeispiele zur Einsicht vorgelegt, die eine Bearbeitung mit ihrer einstimmigen Liedvorlage (Bux 85/Loch 27), eine Übertragung mit ihrer mehrstimmigen Liedvorlage (Bux 12, 13 / Loch 16) sowie formelhaft veränderte und notengetreue Buxheimer Übertragungen mit den kommentierten Rückübertragungen des Verfassers (Bux 6, 9, 126 und 173) zeigten.

nicht allein die Instrumentenkunde und Aufführungspraxis, sondern auch die Entwicklung der Klangfarben, ein bisher kaum beachtetes Gebiet der Stilbetrachtung, berührt.

Den Klangcharakter bestimmen einerseits das für die „Schule“ des Erbauers typische Modell, andererseits die wenig auffälligen variablen Komponenten am Organismus der Geige: Baßbalken, Stimmstock, Steg, Besaitung, deren Länge und Spannung, sowie der Streichbogen.

Im Geigenbau zeichnen sich zwei Hauptrichtungen ab: die ältere, vorgebildet durch die Füssener und die frühen Cremoneser Meister, erreicht ihren Höhepunkt im Österreicher Jakob Stainer (ca. 1617–1683), an den sich zwar keine Schule, aber zahllose Nachahmer — in allen europäischen Ländern, selbst in Italien, und in ihren Ausläufern bis in die Gegenwart reichend — anschließen. Der „Stainer-Geige“ ist ein weicher, anmutig-lyrischer Ton mit Flötencharakter eigen, in der Höhe silberhell, während sich die tieferen Lagen der Atmosphäre der Viola nähern. Die zweite Richtung des Geigenbaues wird durch die jüngere Cremoneser Schule, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, repräsentiert, mit den Hauptvertretern Antonio Stradivari und den Mitgliedern der Familie Guarneri, die auf einen pastosen, durchdringenden Ton mit klarinettenartigem Timbre hinzielen. Bis in die Zeit der Romantik verkörpern die Instrumente J. Stainers das Ideal des Geigenklanges; neben Belegen von Theoretikern geben Instrumentenpreise Aufschluß über die Relation der Bewertung: so ist z. B. 1775 in der Korrespondenz des Conte Cozio di Salabue über den Ankauf von Geigen Antonio Stradivaris um 10 Gigliati und von Nicola Amati um 12 Gigliati die Rede, während 1801 ein Instrument Jakob Stainers mit 100 Gigliati bewertet wird<sup>1</sup>.

Die Instrumente der großen Cremoneser Meister waren zu deren Lebzeiten, abgesehen von den mit Intarsien reichverzierten Geigen Stradivaris, in die Hand des kleinen Musikers und des Volksmusikanten gelangt, wie häufige Fundorte in Dörfern Italiens bestätigen. Erst spätere Generationen von Virtuosen eröffneten ihnen, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, allmählich den Konzertsaal; zunächst fand die Geige Stradivaris Eingang, auf den mit Abstand mehrerer Dezennien Josef Guarneri del Gesù und dann die anderen Meister dieser Schule folgen. Die erst mit dem Ende des 19. Jahrhunderts abgeschlossene Umstellung von der Absamer auf die Cremoneser Geige läßt sich nicht etwa nur mit einer größeren Tonfülle der italienischen Instrumente — die auch bei Stainer anzutreffen ist — begründen; in diesem Vorgang manifestiert sich vielmehr der Wandel des Klangideales, das sich seit dem Beginn der Romantik von dem noch mit der Laute verwandten, eine geringere Intensität gewährenden barocken Geigenton ablöst und dem pastosen, fülligeren Klang zuwendet. (Den analogen Übergang von Barock zur Romantik lassen Orgel und Klavier sinnfällig erkennen.)

Es folgen Tonbandaufnahmen einer nach dem Stainer-Modell gebauten Geige der Mittenswalder Schule aus der Zeit um 1750, in Originalzustand, mit dünnen Darmsaiten bezogen und gespielt mit einem Gambenbogen, — und als Gegenüberstellung ein Instrument von Lorenzo Storioni (um 1780), mit Stahlsaiten, verstärktem Stimmstock und Baßbalken, mit modernem Bogen (gespielt von Prof. Christa Richter-Steiner).

Der Klang der beiden Instrumente offenbart Grenzpunkte der Entwicklung, die sich stufenweise weiterbewegte: einerseits durch die allmähliche Einführung der Cremoneser Geige, andererseits durch Änderungen am Instrument selbst. An die Violine, die im 18. Jahrhundert zu ihrer dominierenden Stelle vorrückt, treten immer größere Anforderungen an Tonvolumen und Tonumfang; auch der einem stetigen Wandel unterworfenen Klangatmosphäre, dem Klangideal der jeweiligen Zeit, hatte sich die Geige anzupassen. Ältere Instrumente wären

<sup>1</sup> Cozio di Salabue, *Carteggio*, hrsg. v. Renzo Bacchetta, Einf. u. Erl. v. Giov. Iviglia, Mailand 1950, Cordani, S. 350 ff., 191. Cozio bewertet in seinem *Catalogo* (a. a. O. S. 180 ff., 189 f., 204) Instrumente von A. Stradivari zwischen 12 und 40 und von N. Amati zwischen 14 und 40 Gigliati (Schätzungen?). Geigenpreise in London (nach Hill, *Antonio Stradivari*, London <sup>2</sup>/1909, S. 282 ff.): Stradivari 14 £ (1775), Amati 57 £ (1775) und Stainer 136½ £ (1791).

daher aus der Musizierpraxis ausgeschieden worden — wie u. a. die Zinken und Lauten —, wenn es der geradezu ideale tönende Körper der Geige nicht ermöglicht hätte, durch Änderungen, die nach außenhin kaum in Erscheinung treten, den neuen Ansprüchen Genüge zu leisten. Die Entwicklung des Geigentones brachte es daher mit sich, daß es heute, außer seltenen Stücken in Sammlungen, keine im Originalzustand verbliebenen Streichinstrumente gibt.

Die Verstärkung des Tones und die sukzessive Änderung der Klangfarbe können an folgenden sichtbaren Teilvorgängen verfolgt werden: 1. an der Einfügung eines stärkeren Baßbalkens, des unterhalb der G-Saite ungefähr parallel angebrachten Stäbchens, dessen Länge und Stärke das Tonvolumen, insbesondere der tieferen Saiten beeinflusst. Ursprünglich eine bei der Bearbeitung der Decke ausgesparte Holzverstärkung<sup>2</sup> (eine bisweilen noch im 18. Jahrhundert anzutreffende Technik), nahm dann der Baßbalken eine selbständige Form an, um 1600 mit einer Länge von ca. 12 cm; von der Mitte des 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erhielt dieser Teil mehr als den doppelten Rauminhalt (Abb. 1<sup>3</sup>). Die Entwicklung verläuft nicht gleichmäßig<sup>4</sup>; so können z. B. noch um 1800 Baßbalken mit einer Länge von weniger als 20 cm begegnen. Die optimale Dimension hängt von der Klangqualität des Instruments ab.

2. Eine weitere Änderung des Klanges wurde durch die Verstärkung des rechts vom Steg im Geigenkorpus eingeklemmten Stimmstockes herbeigeführt: von ca. 3 mm im 18. Jahrhundert bis auf 6–7 mm in der Gegenwart; auch Standort und Schnitt an den Stützflächen beeinflussen Tonvolumen und -qualität.

3. Der Steg vermittelt die Schwingungen der Saiten an den Resonanzkörper. Je stärker seine Masse ist, umso schwächer, aber transparenter klingt die Geige. Sein Durchmesser, an den Stegfüßen gemessen, betrug um 1750 ca. 5 mm und wurde im Verlaufe des 19. Jahrhunderts auf etwa die Hälfte reduziert.

4. Die Besaitung, die früher wesentlich dünner war und einen zarteren Klang vermittelte, wurde allmählich verstärkt<sup>5</sup>; um 1800 hatte z. B. die A-Saite den gleichen Querschnitt wie eine E-Saite vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Durch Stahlsaiten wird das Klangbild noch einschneidender verändert.

5. Die Erweiterung des Tonumfanges der Kompositionen für die Violine, die um 1750 die 7. Lage zu überschreiten begannen, brachte die Notwendigkeit einer allmählichen Verlängerung des Griffbrettes von ca. 200 auf 266 mm. Dementsprechend mußte der Hals eine größere Ausdehnung erhalten, je nach der Erbauungszeit des Instrumentes um 2 bis 20 mm (Abb. 2). Mit der verlängerten Mensur der Geige und mit der Verwendung eines stärkeren Bezuges wurde die Saitenspannung erhöht, die ebenfalls den Klangcharakter, insbesondere in der zunehmenden Schärfe, beeinflusst.

<sup>2</sup> O. Möckel, *Die Kunst des Geigenbaues*, zweite Neubearb. u. erg. Aufl. v. F. Winkel, Berlin 1954, Voigt, S. 190.

<sup>3</sup> Der 1. Baßbalken nach Maßangaben bei Franjo Kresnik, *Starotalijansko Umijeće Gradenja Gudačkih Instrumenta*, Zagreb 1951, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, S. 85, 167. Die weiteren vier Baßbalken sind Modelle nach Originalen aus der Sammlung des Herrn Prof. Karl Schreinzer, Wien, dem der Referent für deren Überlassung zu besonderem Dank verpflichtet ist.

<sup>4</sup> Die Gestalt des Baßbalkens ist umso schwieriger zu verfolgen, als einerseits genaue Messungen nur an geöffneten Instrumenten vorgenommen werden können. Andererseits wurden diese Teile in Geigen, die dem praktischen Gebrauch dienen, z. T. wiederholt, erneuert; darüber berichtet bereits Cozio di Salabue (a. a. O., S. 207 und passim) 1776 u. a. bei Instrumenten von A. Stradivari. Nur seltene Stücke blieben unverändert. Instrumentenmuseen unterließen es m. W. bisher, ausgebaute Teile von Geigen zu sammeln. Prof. Karl Schreinzer (s. Anm. 4) hat das Verdienst, mehrere hundert originale Baßbalken zusammengetragen zu haben, die einen Überblick über deren Morphogenie seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewähren.

<sup>5</sup> David D. Boyden, *The Violin and its Technique in the 18th Century*, in: *The Musical Quarterly* XXXVI, 1950, S. 13.

6. Auf die Tonerzeugung übt (neben der zeitbedingt-individuellen Spieltechnik) auch der Streichbogen (Abb. 3) einen bestimmenden Einfluß aus. Während des 18. Jahrhunderts waren noch Gambenbogen im Gebrauch (der 3. Bogen der Abb. von links), ferner Rundbogen, von dem die Wiedergabe (der 2. und 4. der Abb. von links) eine bisher nicht nachgewiesene Spätform, mit Frosch und modernem, steil ansteigendem Bogenkopf, zeigt (die Form ist auch ikonographisch belegt). Neben den bekannten Modellen, wie von Cramer und Viotti, die zum Tourte-Bogen überleiten, verwendete das 18. Jahrhundert auch Flachbogen mit der noch primitiven Steckvorrichtung (der 1. Bogen der Abb.).

Diese Eingriffe und Änderungen an der Geige — dazu noch Fütterung und Ausschaben (die Verringerung der Decken- und Bogenstärke) — erweitern wohl deren Tonvolumen, gehen aber auf Kosten der ursprünglichen intimeren Klangqualität; auch der modernisierte Streichbogen trägt dazu bei, daß die zarten, feinen Nuancen nicht mehr ansprechen; der Ton wird vergrößert, aber vergrößert. Eine klanggetreue Wiedergabe historischer Musik kann daher durch ein modernisiertes Streichinstrument nicht vermittelt werden.

Der seit etwa zwei Dezennien mitunter angewendete Terminus *Kurz Halsgeige* für alte Instrumente ist nicht nur unhistorisch, sondern auch irreführend, da er eine Außerlichkeit hervorhebt und die das Wesentliche, den Klang, bestimmenden Teile unberücksichtigt läßt. Außerdem gibt es bereits seit ca. 1750 Violinen, deren Hals das heute übliche Normalmaß, 135 mm, aufweist. Die Bezeichnung *Kurz Halsgeige* ist daher abzulehnen und durch *Originalinstrument der Zeit* zu ersetzen.

Zum Abschluß folgen Tonbandaufnahmen einer im Originalzustand erhaltenen Geige von Joseph Knitl, Mittenwald 1776 (gespielt von Fr. Ruth Blume): 1. mit dünnen Saiten und einem Stimmstock von 4 mm; 2. mit einem Stimmstock von 7 mm; 3. mit stärkeren Saiten; 4. mit Stahlsaiten (1.—3. mit Rundbogen, 4. mit modernem Bogen). Die Aufnahmen demonstrieren die stufenweise Verstärkung des Tonvolumens mit gleichzeitiger Änderung der Klangfarbe. Die Divergenz zwischen 1. und 4. ist so stark, daß die Identität des Instrumentes kaum zu erkennen ist.

WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE / HALLE A. S.

### *Wort und Ton bei Robert Schumann*

Auf einem musikwissenschaftlichen Kongreß im Schumann-Jahr 1956 darf an diesem Meister nicht ganz vorübergegangen werden; mein Beitrag kann das (im übrigen schon öfters berührte) Thema nur kurz zu beleuchten versuchen.

Bei Schumann liegt ein besonders glücklicher Fall der Wort-Ton-Beziehung vor. Die Neigung zur Volkstümlichkeit, die Liebe zum Volkslied, schon der frühen Romantik eigentümlich, wirkt bei ihm unvermindert fort. Das enge Verhältnis zur Muttersprache, seit Anfang des Jahrhunderts neu erworben, die allgemeine starke Poetisierung der Musik, das Streben nach Wechselbeziehung und Vereinigung der Künste veranlassen sorgfältigste Textauswahl, vor allem in der Lyrik. Schumann, anfangs nicht weniger zur Dichtung als zur Tonkunst neigend, fühlt sich auch späterhin eng mit der Poesie verbunden, fühlt sich als „Sänger“ mehr denn als Komponist. Herkommen, Lebensstationen, Zeitverhältnisse veranlassen ihn, das Nationale, das Eigene, Starke des deutschen Liedes zu erkennen. „*Das ausländische Gesänge aus dem Felde zu schlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Musik, die nationale, tiefe und klare Empfindungen kunstgemäß ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor allem der Pflege und Schätzung unseres guten deutschen Liedes.*“

Von Anfang an ist die Instrumentalmusik, mit der Schumann beginnt, weitgehend literarisch-poetisch bestimmt. Überschriften, Textunterlegungen, Liedzitate bezeugen engste Be-