Erwin Ratz †

von Rudolf Stephan, Berlin

In Wien ist am 12. Dezember 1973 Erwin Ratz, Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst daselbst, nicht ganz zwei Wochen vor der Vollendung seines 75. Lebensjahres gestorben. Mit ihm ist einer der letzten jener Männer von uns gegangen, die ihre musikalische Ausbildung Arnold Schönberg verdanken, dem Musiker also, in welchem sich noch einmal die ganze Tradition der neuzeitlichen Tonkunst erneuerte. Ratz, am 22. Dezember 1898 in Graz geboren, in Wien aufgewachsen, studierte nach der Absolvierung eines Realgymnasiums an der Universität bei Guido Adler und, nachdem er 1916 im Anschluß an eine Aufführung der *Verklärten Nacht* 1916 Schönberg persönlich kennen gelernt hatte, Komposition bei dem Meister, von dessen säkularer Bedeutung er seitdem unerschütterlich überzeugt war. Ratz war es auch, der den jungen Hanns Eisler, den er beim Militärdienst kennen gelernt hatte, seinem Meister als Schüler zuführte. 1918 regte Ratz, veranlaßt durch die Verständnislosigkeit, mit der das musikliebende Wiener Publikum Schönbergs Musik gegenüberstand, die berühmten zehn öffentlichen Proben von dessen Kammersymphonie op. 9, denen keine Aufführung folgen sollte und auch keine folgte, an. Der Erfolg war erheblich: Musiker und Musikfreunde gewannen tiefen Einblick in die kompositorische Gestalt dieses Werkes, das Schönbergs eigentliches Meisterstück ist; außerdem ergab sich, was die instrumentale Disposition betrifft, eine tiefgreifende Revision der Partitur. In dieser revidierten Gestalt ist dann die Kammersymphonie durch den Partiturdruck des Wiener Philharmonischen Verlags von 1923 (No. 225 = U. E. Nr. 7147) bekannt geworden. (Auch um die letzte Fassung dieses Werkes für großes Orchester, die dann viel später, in den Vereinigten Staaten als op. 9B erschienen ist, hat sich Ratz große Verdienste erworben.) Mit Paul Amadeus Pisk und Alban Berg gehörte Ratz zu den Gründern des „Vereins für musikalische Privataufführungen", dessen Aufgabe es war, das moderne Musikschaffen in musikalisch verantwortlichen Aufführungen, also fernab vom offiziellen Konzertbetrieb, zu pflegen. 1921 ging Ratz für ein Jahr als Sekretär ans Bauhaus in Weimar, 1922 gehörte er mit Rudolf Réti zu den Mitbegründern der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Indessen studierte er weiter bei Schönberg und arbeitete, nach dessen Übersiedlung nach Berlin, mit Anton Webern weiter. Herzliche Freundschaft verband ihn mit Hanns Eisler, über den er den ersten Artikel geschrieben hat (Musikblätter des Anbruch 1924); zu dessen Werken *Tempo der Zeit* op. 16 und *Die Maßnahme* op. 20 fertigte er die Klavierauszüge an und bei der Einstudierung dieser Werke stand er ihm bei. Nie hat Ratz die Überzeugung von der Bedeutung einiger Werke Eislers aus dieser Zeit verlassen. *Die Maßnahme* galt ihm, wie er zu sagen pflegte, als *„das bedeutendste Oratorium unseres Jahrhunderts"*. Ratz, der damals aktiv in der Arbeiterbewegung gestanden hat, war es auch, der zahlreiche Werke Eislers unter größter persönlicher Gefahr über die Jahre des Großdeutschen Reiches hinweg gerettet hat. 1945 wurde Ratz als Professor für Formenlehre an die

Musikakademie berufen; 1952 wurde er Leiter der Österreichischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, 1955 Sekretär der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft in Wien und damit zugleich Herausgeber der kritischen Gesamtausgabe sämtlicher Werke Gustav Mahlers. Er hat so gut wie allein ein erstaunliches Archiv aufgebaut und die Arbeit an der Mahler-Ausgabe durchgeführt; in unermeßlichem Fleiß hat er seitdem die Revision fast aller Symphonien und die des *Liedes von der Erde* durchgeführt.

Das Lebenswerk, das Erwin Ratz, sich stets bescheiden um der Sachen willen zurückstellend, geschaffen hat, ist imposant. Seit 1960 sind neun Bände der Mahler-Gesamtausgabe erschienen, ein Band, enthaltend die Dritte Symphonie, ist in Herstellung. Die zunehmende Anerkennung der Bedeutung des Komponisten Mahler, an der seine Arbeit entscheidenden Anteil hatte, hat ihn mit tiefer Genugtuung und mit Freude erfüllt und war ihm Lohn genug für seine in jeder Hinsicht entsagungsvolle Tätigkeit. Wie er dem Werke Mahlers und dem Schönbergs diente, so auch dem Werk der älteren großen Meister, vor allem, neben Franz Schubert, dessen Klaviersonaten er in einer vortrefflichen Ausgabe publiziert hat, Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven. Von diesem bot er eine kritische Ausgabe von Variationswerken für Klavier, darunter die beste Edition der Diabellivariationen, von jenem eine reich kommentierte kritische Ausgabe der Inventionen und Sinfonien (mit seinem Schüler K. H. Füssl), beide im Rahmen der Wiener Urtext Edition. Die Erkenntnis der Formstrukturen in Werken Bachs und Beethovens, wie sie in seinem Hauptwerk, der *Einführung in die musikalische Formenlehre* (1951, 3. erweiterte Ausgabe 1973), niedergelegt ist, gehört zu den entscheidendsten musikalischen Einsichten unserer Zeit. Ratz hat in diesem Werk eine, wie er es selbst nannte, *„funktionelle Formenlehre"* begründet. *„Die musikalische Formenlehre soll jene Gesetzmäßigkeiten aufzeigen, die einer jeweils einmaligen Anordnung von Tönen Sinn und Zusammenhang verleihen. Sie soll weiters zeigen, worauf es zurückzuführen ist, daß wir ein musikalisches Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus empfinden"*. Ratz geht es dabei nicht nur um Erkenntnis, sondern auch um die Aktivierung und Vertiefung der Erlebnisfähigkeit des Musikers, um die Ermöglichung *„der Aktivität, die der Empfangende entwickeln muß, wenn er des im Kunstwerk Gestalt Gewordenen teilhaftig werden will"*. Ratz hat durch sein bedeutendes Werk die Grundlage für alle gegenwärtigen Bemühungen um eine sinnerhellende musikalische Analyse geschaffen. Und doch ging es ihm letztlich nicht um die musikalische Form, sondern nur um die Form als Träger oder Vermittler eines Inhalts. Der Inhalt war ihm nicht nur, wie Heinrich Schenker, dessem Werk er manche Anregung verdankt, etwas Musikalisches, sondern etwas Geistiges. Dieses aber galt ihm, wie auch seinem Meister Schönberg, der sich nicht zufällig auf Kandinskys Schrift *Das Geistige in der Kunst* bezog, als etwas Reales. Diese geistige Welt war es, der sich Ratz, in den letzten Jahrzehnten seines Lebens, wie der Mahler-Schüler Bruno Walter, Anthroposoph, verpflichtet fühlte.

Ratz' erfolgreiches Wirken als Musiktheoretiker und Musikpädagog war durch vollkommene Hingabe an das als wahr und wichtig Erkannte und ohne jede Rücksicht auf persönliche Vorteile oder Gefährdungen vorbildlich. Einem selbstlosen Idealisten wie Ratz begegnen zu dürfen, war ein großes, seltenes Glück in einer Zeit,

in welcher Hingabe, Bescheidenheit, Treue, Selbstlosigkeit keine Tugenden mehr sein sollen, sondern nur mehr Zeichen von Unmündigkeit. Ratz, der von Natur ein Choleriker war, hat allen, die seinen Unterricht genießen konnten, ein unvergeßliches Beispiel gegeben. Seine *Einführung in die musikalische Formenlehre,* die seit mehr als zwanzig Jahren ihren Rang als Standardwerk behauptet, gehört bereits heute zu den klassischen Werken der musiktheoretischen Literatur.

Zur Situation der Opernforschung*

von Heinz Becker, Bochum

Zu Beginn des Jahres 1839 wurde vor dem Pariser Court Royal ein Rechtsstreit verhandelt, den der Operndirektor Crosnier gegen den Leiter des Vaudeville-Theaters Antenor Joly angestrengt hatte, um den formalen Unterschied zwischen einer „Opéra comique" und einem „Vaudeville à airs nouveaux" juristisch definieren zu lassen[1]. Ganz Paris lachte damals, als die Richter in vollem Habit in die Opernhäuser zogen, um sich über musikformale Spitzfindigkeiten ein Urteil bilden zu können. Natürlich ging es bei diesem Rechtsstreit um Geld: Crosnier wollte verhindern, daß man im Théâtre de la Renaissance unter Umgehung der zugestandenen Privilegien komische Opern aufführte, indem man sie auf den Affichen bescheidener als Vaudeville ankündigte.

Daß man eine öffentliche und sogar juristische Klärung der Termini „Opéra comique" und „Vaudeville" anstrebte, beweist im Grunde die allgemeine Unsicherheit bei der Handhabung der musikalischen Begriffe. Diese kurios zu nennende Episode aus der Geschichte der Oper zeigt darüber hinaus, wie vielschichtig der Begriff Oper ist, aber auch in welch hohem Maße hier außermusikalische und zu einem bedeutenden Teile auch wirtschaftliche Interessen in die Konzeption eines solchen Werkes hineinwirkten. Bei dem Vergleich mit dem „Vaudeville" werden auch die fließenden Übergänge zwischen Sprechtheater, Schauspiel, und Musiktheater, Oper, angesprochen. Wenden wir den Blick in die Geschichte, so zeigt sich in der Skala vom reinen Schauspiel bis zum voll durchkomponierten Werk ein weites Feld unterschiedlicher Möglichkeiten, Wort und Ton bühnenwirksam zu verknüpfen.

Die Sonderstellung der Oper wurde von Anbeginn an dadurch unterstrichen, daß man zu ihrer Realisierung eigene Häuser errichtete, daß das Opernhaus seit dem 17. Jahrhundert in den Städten einen architektonischen Schwerpunkt in der Reihe der öffentlichen Gebäude bildete. Daraus erhellt aber auch, daß das Opernunternehmen zugleich ein Wirtschaftsunternehmen war und der Opernkomponist somit ganz anderen Voraussetzungen unterlag als vergleichsweise der Schöpfer von Kirchenmusik.

---

* Überarbeitete Fassung eines Vortrages, der anläßlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 1973 in Bochum gehalten wurde.

1 *Revue et Gazette musicale* 1839, Nr. 5, S. 43.

Diese Sonderstellung der Oper mag es rechtfertigen, den anspruchsvollen Begriff „Opernforschung" zu verwenden, zumal hier die Frage- und Aufgabenstellung deutlich über die fachspezifischen Grenzen der Musikwissenschaft hinausweisen.

Der Wunsch nach Wiederbelebung älterer Musik darf als Ausgangspunkt der modernen Musikwissenschaft gesehen werden, er wurde realisiert in zahlreichen Neuausgaben alter Musikwerke. Im Vordergrund des Interesses standen jedoch zunächst Werke der Kirchenmusik; auch Chrysander begann 1859 seine monumentale Händel-Ausgabe mit den Oratorien. Wenn wir von der Händel-Ausgabe absehen, in deren Rahmen auch die Opern seit den siebziger Jahren ihren Platz erhielten, so blieb die Oper von den Neueditionen zunächst ausgenommen. Sie wurde erst von Robert Eitner in den „Publikationen Älterer Praktischer Musikwerke" in den Kreis der neu zu edierenden Werke einbezogen. Innerhalb dieser Editionsreihe, die 1873 eröffnet wurde, erschien 1881 als 10. Band der erste Teil der Opernsektion, der Einzelakte aus Caccinis *Euridice*, Gaglianos *Dafne* und Monteverdis *Orfeo* enthält.

Schon dieser erste Band, dem vier weitere (12., 14., 17., 18. Band bis 1892) folgten, zeigt, daß im Gegensatz zu den edierten kirchenmusikalischen Werken die Wiederbelebung der älteren Opern gar nicht in der Absicht Robert Eitners lag. Offenbar hatte man zu der Lebenskraft der Gegenwartsoper ein so ungebrochenes Zutrauen, daß sich diese Frage nicht ernsthaft stellte. Auch der 12. (= 2. Opernband) Band bot nur Teile aus Cavallis *Giasone* und Vestis *La Dori*. Eitner rechtfertigte das Weglassen der übrigen Akte mit dem Argument, daß diese keine neuen Elemente in der musikalischen Behandlung des Stoffes böten und somit für eine Neuausgabe entbehrlich seien. Fanden Rezitative nicht das Wohlwollen des Herausgebers, so wurden sie eliminiert und nur die Texte mitgeteilt. Als Eitner im 14. Band seiner Publikationsreihe zwei Akte aus Alessandro Scarlattis *Rosaura* vorlegte, räumte er im Vorwort offenherzig ein, daß er die Partitur, die sich im Britischen Museum befinde, selber nie gesehen habe, sondern sie sich von einer hochgestellten, ihm bekannten Persönlichkeit – der Name wird verschwiegen – habe kopieren lassen. Als diese Persönlichkeit während der Arbeit endlich den Spaß an der Sache verlor, habe er für die Kopiatur einen Bibliothekar des Britischen Museums gewonnen. Offenkundige Schreibversehen und musikalische Ungereimtheiten verbesserte Eitner in Berlin höchst persönlich nach gesundem musikalischen Sachverstand.

In dieser Weise präsentierten sich die ersten Ansätze modernen Editionswesens auf dem Sektor der Oper, somit die zweitrangige Bewertung dieser Gattung demonstrierend und eher geeignet, diesen Zweig der Musik als Quantité négligeable zu deklassieren und eine ernsthafte Beschäftigung zu hindern. Eitner ließ sich zweifellos von rein historischen Interessen leiten und begnügte sich, einen stilistischen Eindruck der betreffenden Werke zu vermitteln. Sicherlich haben bei seinen Überlegungen auch wirtschaftliche Gesichtspunkte – die hohen Druckkosten für eine Opernpartitur – eine Rolle gespielt und es geht nicht darum, den verdienstvollen Robert Eitner zu schmähen. Gerade aber weil er eine beherrschende Persönlichkeit im Kreise der damaligen Musikwissenschaftler war, wirkte seine Auffassung beispielgebend. Das Interesse der Opernforscher galt bestenfalls Einzelzügen, man unterwarf sich nicht der Mühe, ein Werk im Umkreis seines Entstehens zu sehen und seine Aufführungsgeschichte zu verfolgen. Als François Joseph Fétis 1830 in Brüssel eine

Oper von Reinhard Keiser entdeckte, führte er lediglich einige unzusammenhängende Szenen auf[2]. Auch 1878, bei der Centenarfeier der Hamburger Gänsemarktoper, beließ man es bei der Wiedergabe einzelner Szenen aus verschiedenen Werken und begnügte sich mit einem verschwommenen stilistischen Eindruck.

Der Versuch, die musikalische Fachwelt erstmalig mit vollständigen älteren Opern bekannt zu machen, wurde in Frankreich mit den seit 1880 erscheinenden „Chef d'oeuvres classiques de l'opéra Français" gewagt, sie erschienen jedoch nur als Klavierauszüge. Da in Frankreich alle Opern, die an der Academie Royale aufgeführt wurden, auf Grund eines Dekrets von Louis XIV. gedruckt werden mußten, hatte man für diese Reihe optimale Vorlagen. Mit den 25 Bänden dieser Reihe (Lully, Campra, Destouches, Rameau, Catel, Lesueur u. a.) wurde dem Musikbeflissenen eine Begegnung mit der älteren französischen Oper ermöglicht, wenn auch diese Begegnung durch die Beschränkung auf den Klavierauszug nur einen unvollständigen Eindruck vermitteln konnte. Die Möglichkeit, mit diesen Neuausgaben die Wiederaufführung älterer Opern einzuleiten, wurde auch hier nicht ernsthaft ins Auge gefaßt.

Klammert man die Opernpartituren, die im Rahmen von Gesamtausgaben erschienen (Händel, Grétry, Purcell, Rameau), aus, so bleiben Keisers *Jodelet* 1892 in den „Publikationen Älterer Praktischer Musikwerke" und Cestis *Il pomo d'oro* 1896/97 in den DTÖ (Adler) als einzige Titel übrig, die als vollständige Opernpartituren noch im 19. Jahrhundert erschienen.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts brachte der Oper zunächst eine kurze Editionsblüte: bis zum 1. Weltkrieg erschienen 9 Opern: Keisers *Oktavia* (Suppl. der Händel-GA 1902; Grauns *Montezuma;* Holzbauers *Günther von Schwarzburg;* Jomellis *Fetonte;* Fuxens *Costanza e Fortezza;* Umlauffs *Bergknappen;* Keisers *Croesus;* Gassmanns *La Contessina;* Glucks Wiener *Orfeo* (Abert). Mit dem letzten Titel erreichen wir das Jahr 1914 und im gleichen Jahre, bezeichnend genug, erschienen in den DTB wiederum nur Teilauszüge aus Traettas *Farnace* und *I Tindaridi.* Diesen sinnlosen Teileditionen begegnen wir auch noch später: 1920 erschienen in den DTB Opernauszüge aus den Werken von Pietro Torri, 1924 gab Hugo Riemann in den DTB Auszüge aus 13 Opern Steffanis heraus. Immerhin: bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges standen 11 ältere Opern – außerhalb der Gesamtausgaben – in vollständigen Partituren der Wissenschaft wieder zur Verfügung. Diese Zahl erhöhte sich in den zwanziger Jahren um bloße 6 Titel.

Die dreißiger Jahre brachten auf dem Sektor der Operneditionen wenig Neues. 1930 erschien Bendas *Der Jahrmarkt* (DDT, Werner), Telemanns *Pimpinone* (EdM Bd. 6) und Glucks *Innocenza giustificata* folgten (DTÖ Bd. 82).

Vom „Erbe deutscher Musik", seit 1935 legitime Nachfolgerin der DTB, hat die Oper bisher wenig profitiert. Einschließlich der Landschaftsdenkmale wurden bis heute über 60 stattliche Bände vorgelegt, darunter jedoch nur 3 Operntitel, der letzte 1973 mit V. Meders *Argenia.* Weitere stehen allerdings in Aussicht. Einige verstreute Editionen, wie Crolls Neuausgabe von Scarlattis *Tassilone* 1958 in den „Denkmälern Rheinischer Musik" und die Edition von Caldaras *Dafne* 1955 in der neuen

2 F. J. Fétis, *Biographie universelle,* Art. *Keiser.*

Reihe der DTÖ sowie 3 Opernpublikationen im Rahmen der „Musica Britannica"[3] bessern das Bild nur wenig.

Anders sieht es mit den Opernveröffentlichungen im Rahmen der Gesamtausgaben aus, denen das vorrangige Interesse galt: viele Opern von Monteverdi, Lully, Rameau, Purcell, Händel, Vivaldi, Gluck, Telemann, Fux, Haydn, Mozart, Grétry, Schubert und Weber, um nur die Namen bis 1800 zu nennen, sind veröffentlicht und jedem Wissenschaftler verfügbar.

Durch dieses einseitige Aufarbeiten des historischen Materials verlagerte sich aber allmählich der einstige historische Schwerpunkt in ungerechtfertigter Weise. Durch die Konsequenz der Gesamtausgaben wurden zweitrangige Bühnenwerke hervorragender Meister leichter zugänglich als die hervorragenden Opern zweitrangiger Meister. Unter dem Zwang der Gesamtausgaben kam es schon zu Zweitausgaben unter den Opern-Neueditionen, vereinzelt liegen jetzt auch mustergültige Ausgaben von Opern vor, die zu Lebzeiten der Komponisten nur zwei oder drei Aufführungen erlebten und keine Chancen hatten, das Bild ihrer Zeit zu prägen. Es fragt sich, ob sich eine Wissenschaft, die bei der Erschließung der Oper erst am Anfang ihrer Arbeit steht, ein derart unökonomisches Verfahren leisten kann? Fast scheint es symptomatisch, wenn Gesamtausgaben expliziter Opernkomponisten, wie Lully, Rameau und Carl Maria von Weber vorzeitig zum Erliegen kamen, weil man auch hier in den Zwang der Gesamtausgaben geriet, weniger bedeutende Werke edieren zu müssen. Wer sich heute über Spitzenwerke der Opernliteratur informieren will, deren Autoren nicht das Glück hatten, durch eine Gesamtausgabe geehrt zu werden, steht häufig vor erstaunlichen Schwierigkeiten, die sich noch steigern, wenn es sich um italienische oder deutsche Opern handelt. Dem erwähnten Dekret von Louis XIV. verdankten es die französischen Komponisten, daß ihre Werke gedruckt wurden und wenigstens in den Großbibliotheken noch anzutreffen sind. Wenn man auch hier nicht von einer Fassung letzter Hand sprechen darf, so entstanden diese Drucke doch unter Aufsicht der Komponisten und vermitteln uns somit einen hohen Grad an Authentizität.

Anders verhält es sich mit den Partituren deutscher, italienischer und slawischer Meister. Sie verbreiteten sich lediglich in Abschriften, teils durch professionelle Kopieanstalten, teils durch okkulte Praktiken, die sich einer auch nur annähernden Kontrolle durch die Komponisten entzogen. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Notenschreiber auf den italienischen Libretti als *„Copista e Proprietario della Musica"* bezeichnet, was auf einen schwunghaften Handel mit diesen Materialien schließen läßt. Durch die abschriftliche Verbreitung kam es, begünstigt durch die freizügige Opernpraxis, zu einer Vielzahl heterogener Fassungen, die dem Nachforschenden, namentlich wenn das Autograph fehlt, erhebliche Schwierigkeiten bereiten, zu einer plausiblen Filiation zu gelangen, dies um so mehr, als das Verfahren, die Opern durch Streichungen zu bessern, zu den ältesten Praktiken aller Impresarii und Regisseure zählt. Bei verschiedenen Abschriften einer Oper, die stark divergierende Aufführungsmodelle erkennen lassen, erweist sich daher die Frage nach

3 Matthew Locke, *Cupid and Death*, 1951; Thomas Augustine Arne, *Comus;* Stephen Storace, *No song, no supper*, 1959.

dem höchsten Grad an Authentizität als äußerst diffizil. Die Schwierigkeiten häufen sich, je länger sich eine Oper im Repertoire hielt. Bei populären italienischen Opern des 19. Jahrhunderts, die mit geringen Unterbrechungen ständig auf dem Repertoire standen, schlichen sich mit der Zeit und von der Öffentlichkeit unbemerkt Adaptionen an den Zeitgeschmack ein, die das Original zunehmend veränderten. Hier trat noch zusätzlich jener Effekt ein, den wir innerhalb der Volksmusik als den Vorgang des „Zersingens" bezeichnen. Die sattsam bekannte Freizügigkeit der Opernsänger und -sängerinnen bewirkte, daß sich die Arien in dieser oder jener Fassung einbürgerten, ja, daß z. T. Fremdstücke hineingerieten und vermeintlich schwächere Originalnummern ersetzten. Aber auch die Komponisten selber zögerten nicht, Arien zu erneuern, wenn die Sänger wechselten, da sie häufig auf ganz bestimmte Sänger zugeschnitten waren, oder wenn sie für die Reprise ihrer Werke eine neue Attraktion brauchten. Als man vor einigen Jahren daranging, Rossinis *Cenerentola* für eine Einspielung der Deutschen Grammophon-Gesellschaft vorzubereiten und sich um die Originalhandschrift des Komponisten bemühte, stellte man mit Erstaunen fest, daß einige Arien von Luca Agolini stammten, daß Originalchöre der Uraufführungsfassung verschwunden waren, daß vor allem die Instrumentation sich weit vom Original entfernt hatte und daß die Abweichungen im Bereich der Phrasierung, wo die ursprünglichen Stakkati inzwischen durch Legatophrasen ersetzt worden waren, geradezu legendäre Ausmaße annahmen[4].

Die Frage nach der Fassung letzter Hand ist allerdings mit dem Griff nach der autographen Opernpartitur noch nicht ausgestanden. Anders als bei einem Orchesterwerk stellte die Opernpartitur, mit der ein Komponist die Probenarbeit eröffnet, zunächst nur eine Arbeitsgrundlage dar, die sich noch im Prozeß der Realisierung erheblich verformen konnte. Zwischen den Praktiken der Opernkomponisten des frühen 17. und frühen 19. Jahrhunderts bestand in dieser Hinsicht nur ein gradueller Unterschied, der Rückschlüsse auf eine ähnliche Einstellung zum Werkcharakter erlaubt.

Die Vorgänge komplizieren sich, wenn eine Oper aus ihrer nationalen Bindung herausgerissen wurde und auf der Bühne eines anderen Landes zur Aufführung kam, da sich der individuelle Zuschnitt der Opern nicht nur nach den Sängern, sondern auch nach der Mentalität der Zuhörer richtete. Häufig sahen sich daher die Komponisten hier veranlaßt, die Konzeption eines Werkes, das in seinem Ursprungsort erfolgreich war, bei der Verpflanzung an ein ausländisches Theater, grundlegend zu ändern. Das betrifft im wesentlichen italienische Opern, die in Paris zur Aufführung kamen.

Nicht zuletzt aus diesen schroffen nationalen Divergenzen resultieren die gelegentlich grotesken ästhetischen Urteile anders empfindender Zeitgenossen und späterer Kritiker. Die national-divergierenden Fassungen einzelner Opern, aber auch deren unterschiedliche Stilversionen, die ein Komponist je nach Auftrag und Anspruch erstellte, nicht zuletzt die sogar regionalen Retuschen, die bis zum Austausch

---

4 Vgl. hierzu den Kassettentext zur revidierten Fassung der Oper *Cenerentola* der Deutschen Grammophon-Gesellschaft Nr. 2709 039.

des Stoffgerüstes reichten, um Empfindlichkeiten nicht zu verletzen, wurden seitens der Opernforscher bisher so gut wie ignoriert. Nur Glucks Wiener und Pariser Fassungen waren Gegenstand intensiver Beachtung. Daß noch im 19. Jahrhundert die Werke vieler Komponisten bei der Übernahme von fremden Bühnen tiefgreifende Umarbeitungen erfuhren, blieb außer Betracht, obwohl gerade der Vergleich solcher Fassungen und Umarbeitungen wesentliche Einsichten fördern und für den Versuch, die Wandlungen der Oper zu beschreiben, hilfreich sein könnte.

Man hat errechnet, daß bisher zwischen 40 bis 50 Tausend Opern komponiert wurden. Die verdienstvollen Übersichten von Clement, Manferrari und Loewenberg verzeichnen die wichtigsten Werke, niemand wird aber fordern wollen, längst makulierte Titel zusammenzutragen. Eine Operngeschichte, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, darf sich jedoch auch nicht mit der Darstellung einiger weniger spektakulärer Erfolge unserer Großmeister zufrieden geben. Die Werke der soliden und zweitrangigen Meister haben oft einen nicht minder entscheidenden Anteil an der Entwicklung der Oper gehabt, ja in ihrer Zeit oft sogar eine dominierende Rolle gespielt. Opernforschung für die Zukunft kann nur heißen, jenes wichtige Material, das einmal die Bahnen der Opernentwicklung prägte, zu erschließen und bereitzustellen. Erst wenn die Standardwerke der Oper im Druck zugänglich sind, wird man Zusammenhänge und Entwicklungslinien verfolgen können.

Gerade in letzter Zeit scheinen die Dinge in Bewegung geraten zu sein, und um so dringlicher ist die Verständigung darüber, was man von einer neuzeitlich orientierten Opernforschung erwartet. Die jüngere Generation hat schon erkannt, daß nationale Vorurteile jede Forschung behindern, daß zur Mozartforschung auch die Erschließung der dramatischen Werke von Salieri gehört, daß zur objektiven Einschätzung Glucks auch die solide Kenntnis der Werke von Piccinni und anderer Zeitgenossen nötig ist. Die breiten Exkurse in Aberts Mozartbiographie machen deutlich, wie sehr dieser verdiente Senior der Opernforschung schon damals die Lücken empfand. Wer Paisiellos *Il Barbiere di Siviglia* (UA 2. Sept. 1782 St. Petersburg) kennt, gewinnt eine andere Perspektive zu Mozarts *Le Nozze di Figaro* (UA 1. Mai 1786 Wien), als wenn er dieses Meisterwerk nur als einsamen Sturmvogel der achtziger Jahre begreift.

Daß man im Alltag der Opernforschung sehr schnell auf natürliche Grenzen stößt, weiß jeder, der sich mit diesem Gebiet befaßt. Die dickleibigen Opernpartituren erfordern nicht nur einen erhöhten Aufwand an finanziellen Mitteln für die Beschaffung der Vorlagen, sondern auch einen erhöhten Aufwand an Zeit, um das Material für die Edition bereitzustellen und zu sichten, sie bedeuten aber auch ein Mehr an Stichkosten. In Bochum wird z. Zt. ein vorsichtiger Schritt in Richtung auf eine neue Editionsreihe von Standardwerken der Opernliteratur versucht, unter gleichzeitiger Erarbeitung der Werkgeschichten[5]. Hierbei erwies es sich schon als vorteilhaft, daß RISM dabei ist, einen Librettokatalog zu erstellen, nützlich erweist sich auch die Filmedition des Librettokorpus der Bibliothek Wolfenbüttel. Hilf-

---

5 „Die Oper". Als Bd. I ist vorgesehen: Reinhard Keiser, *Tomyris*, hrsg. von Klaus Zelm, Henle-Verlag Duisburg.

reich wäre es, wenn RISM sich zu einem Katalog der Opernhandschriften entschließen könnte, auch wenn dies zugegebenermaßen ein riesiges Unterfangen wäre. Vor allem scheint bei der Erstellung von Filmsammlungen und Katalogunternehmen das bisher beachtete Limit des Jahres 1800 nicht mehr gerechtfertigt zu sein, da sich die Forscher heute mehr und mehr der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts annehmen. Was für Eitner noch sinnvoll und praktisch gewesen sein mag, kann heute nicht mehr gelten. Die Bestandsaufnahme von Opern im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, obwohl deren Dimensionen in jeder Hinsicht wachsen, ist ein Desiderat ersten Ranges, zumal gerade in der Zeit zwischen 1780 und 1840 jene Werke entstanden, die neben den frühen Werken des 17. Jahrhunderts heute noch die größten Chancen für eine Wiederbelebung haben.

Nützlich wäre, wenn es in höherem Maße als bisher gelänge, das Spezimen einer Edition – einschließlich der Werkgeschichte – als Thema einer Dissertation zu vergeben. Ein Doktorand hat noch am ehesten die Zeit und die erforderliche jugendliche Elastizität, das Puzzlespiel, das die Wandlungen einer Oper bieten, zu bewältigen. Wenn hinreichende moderne Editionen vorliegen und genügend historische Arbeit geleistet wurde, werden sich auch für quantitative Forschungsmethoden sinnvolle und erfolgversprechende Ansätze bieten.

Ebenso dringlich wie die Bereitstellung einer repräsentativen, umfangreichen Opernsammlung ist für die Opernforschung die Auswertung des Materials, die Darstellung der Zusammenhänge wie der vielfältigen Einzelzüge, das Eingehen auf die Librettofrage, auf soziale Bindungen. Eines ist im Hinblick auf die zur Zeit verfügbare Literatur gewiß: es wird vieles neu geschrieben werden müssen. Subjektive Emotionen und nationales Eiferertum haben den Blick manchem der älteren Opernforscher stärker getrübt als den der Musikwissenschaftler, die sich mit Kirchenmusik oder reiner Instrumentalmusik beschäftigten. Viele Fragestellungen, denen heute unser berechtigtes Interesse gilt, wurden darüber hinaus noch nicht gesehen. Bevorzugten die Historiker in der älteren Zeit bei der Aufarbeitung operngeschichtlicher Vorgänge noch statistische Zusammenstellungen und richteten sie andererseits ihr Augenmerk überwiegend auf anekdotische Züge im Lebenslauf solcher Opernkomponisten, die das Interesse der Öffentlichkeit fanden, so kam es selbst während des 19. Jahrhunderts erst zu vereinzelten monographischen Untersuchungen herausragender und erfolgreicher Werke der Opernbühne.

Eine Geschichte der Oper, die diesen Namen verdient, und die sich nicht auf die Darstellung einer einzelnen nationalen Richtung oder Untergattung beschränkt, erreichte erst Hermann Kretzschmar im Jahre 1919. Dennoch ist auch dieses Werk, das als zusammenfassende Leistung bewundernswert ist, ein an Kuriositäten reiches Buch, das nicht nur an dem nationalistisch eingeengten Urteil des Autors krankt, sondern auch unter seiner persönlich geprägten Geschmacksrichtung, insbesondere aber an der ungleichen Gewichtung der einzelnen Epochen leidet. Von den insgesamt 275 Seiten dieses Buches sind 246 Seiten der Entwicklung der Oper bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts gewidmet, auf 21 Seiten wird die Operngeschichte aller Länder von Beethoven bis Wagner zusammengedrängt, fünf Seiten gehören Richard Wagner, der Rest von zweieinhalb Seiten summiert einige Namen des späten 19. Jahrhunderts einschließlich Verdi und Strauss, den Kretzschmar seit seinem

Rosenkavalier und der *Ariadne* wieder *„auf gesunden Wegen"* bemerkt. Schon diese Grobstatistik vermittelt, daß sich der Autor kaum um Wesenszüge einzelner Richtungen hatte bemühen können, sondern je nach Kenntnis und Neigung einige Hauptstränge skizziert, hier und da Details hervorkehrt und vieles beiseite läßt. Der gesamte slawische Bereich fehlt; Namen wie Mussorgskij, Tschaikowskij usw. existierten in einer deutschsprachigen Übersicht des Jahres 1919 noch nicht.

Die nationalistische Trübung des Urteils ist die vielleicht schwächste Seite an Kretzschmars Darstellung, sie begegnet aber auch schon bei Adolph Bernhard Marx, Friedrich Chrysander und anderen Forschern und Kritikern jener Zeit. Die plebiszitäre Abhängigkeit der Oper lieferte sie in besonderem Maße einer patriotisch orientierten, emotionalen Bewertung aus, die auch auf die Sekundärliteratur übergriff und sich nicht auf Deutschland beschränkte. Wenn Léon Vallas noch 1927 Komponisten wie Gluck und Meyerbeer als *„étrangers et ennemis de la musique française"* abkanzelt[6], so erweist eine so kleinliche Bemerkung, wie hoch gerade auch auf dem Gebiet der Oper die noch fehlenden Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte zu veranschlagen sind. Kretzschmars Leistung liegt somit weniger im Einzelurteil, als vielmehr in dem Wagnis, mit den zu damaliger Zeit unzureichenden Mitteln eine solche Synopsis versucht, das weit verstreute Material zusammengetragen, die Sekundärliteratur, die auch damals schon Dimensionen erreichte, durchpflügt zu haben.

Unsere Situation ist dadurch gekennzeichnet, daß Kretzschmars vor 65 Jahren erschienenes Buch, trotz gelegentlicher Versuche, bis heute von keinem deutschsprachigen Werk überholt wurde. Je weiter sich die Opernforschung vertieft und spezialisiert, um so schwieriger und aussichtsloser dürfte es aber auch für einen Einzelnen sein, ein solches Wagnis zu wiederholen. Im englischsprachigen Bereich liegen die Dinge nicht besser. Donald J. Grouts *Short History of opera* ist zweifellos moderner, objektiver und substanziell dichter, auch zuverlässiger gearbeitet, jedoch bei dem Unterfangen, auf bloßen 600 Seiten ein derart riesiges Feld bestellen zu wollen, waren auch hier pragmatische Zugeständnisse nicht zu vermeiden. Die Frage, ob ein Einzelner heute überhaupt imstande sei, ein so riesiges wie unwegsames Gebiet mit allen seinen Grenzzonen allein zu bewältigen, ist mit diesen Marginalien im Grunde schon verneint. Eine neue Geschichte der Oper setzt vor allem werkgeschichtliche Einzeluntersuchungen in größerem Umfange voraus.

Wesentliche Untersuchungen zum Libretto fehlen auch von Seiten der Literaturwissenschaft, die das Libretto bisher kaum der Untersuchung für wert befand, ja es nicht einmal zur Literatur rechnete. Für die Bewertung der Oper ist eine genaue Untersuchung der wechselseitigen Zusammenarbeit von Komponist und Librettist vornehmlich im 19. Jahrhundert unumgänglich, wobei der Anteil des Komponisten an der Textvorlage sorgfältiger Klärung bedarf, das gilt auch da, wo, wie in Frankreich, teilweise mehrere Librettisten bei der Ausarbeitung der Textvorlagen mit unterschiedlichen Aufgaben betraut waren. Untersuchungen zum Gesamtschaffen einzelner Librettisten wären verdienstvoll, zumal sie einen gewichtigen Akzent in der

---

6 L. Vallas, *Les Idées de Claude Debussy*, Paris 1927, S. 109.

Operngeschichte setzten. Ebenso notwendig erscheint es, stoffgeschichtliche Zusammenhänge zu klären, das vielfältige Geflecht stofflicher Umformungen von der Novelle, der Farce und dem Drama bis zur endgültigen Vorlage für den Komponisten zu entwirren.

Es mag für systematische Fragestellungen ein akzeptables Verfahren sein, sich nur mit dem abgeschlossenen Kunstwerk zu befassen und dessen Entwicklungsstufen auszuklammern, obwohl der Verdacht, sich bloß philologischer Kleinarbeit zu entziehen, gelegentlich nicht unbegründet erscheint. Eine solche Betrachtungsweise begibt sich jedoch wesentlicher Einsichten, da es nicht unwichtig ist, auch jene Pläne und Fassungen kennen zu lernen, die verworfen wurden. Erst vor dem Hintergrund des Negativs gewinnt das Positiv an Tiefe. Dem geschichtlichen Bild Richard Straussens fehlten wesentliche Züge, wüßten wir nicht, welch ungeheuerliche Vorstellungen er gelegentlich in seinen Opernplänen entwickelte.

Wir haben uns daran gewöhnt, innerhalb der Operngeschichte die spektakulären Reformideen zu akzentuieren und Persönlichkeiten, die mit solchen Gedanken schriftlich hervortraten, als Schrittmacher neuer Entwicklungen zu sehen, jene anderen aber, die ihre Vorstellungen nicht in programmatische Thesen gossen, als systemlose Mitläufer gering zu achten. Welch bedeutende und zukunftweisende Gedanken sich aber auch bei anderen prominenten Vertretern der Oper versteckt formuliert finden, ist noch weitestgehend unbekannt. Briefe und persönliche Aufzeichnungen von Opernkomponisten wurden als Quellen vielfach noch nicht gebührend genutzt. Aufgabe des Opernforschers muß es sein, diese Quellen zu erspüren und aus der Vielzahl verstreuter Gedanken und Äußerungen ein latentes Konzept zu erschließen und mit dem endgültigen Kunstwerk zu vergleichen. Bis heute fehlt eine Dokumentation von Opernverträgen, wie sie zwischen den Opernunternehmen, den Librettisten und Komponisten geschlossen wurden und aus denen sich wichtige Aufschlüsse gewinnen lassen. Das Verfahren beim Engagement von Sängern und Nebenpersonal, die Tätigkeit der Agenturen, in späteren Stadien die Einflußnahme der Presse – im guten wie im schlechten Sinne –, alles das sind Gebiete, die noch nicht einmal ins Bewußtsein gerückt, geschweige denn thematisch aufgegriffen worden sind. In diesen Bereich gehören auch Inszenierungs- und Aufführungspraktiken.

Ungeachtet der ästhetischen Einstellung fand der Komponist spätestens bei der Realisierung seines Kunstwerks hier auf den Boden der Tatsachen zurück. Die Frage, wie sich die Inszenierung einer Barockoper vollzog und welchen Wandlungen hier die Verfahrensweisen unterlagen, welche Persönlichkeiten die Proben verantwortlich leiteten, wie diese Proben überhaupt organisiert wurden, ob der Komponist als gleichzeitiger Generalleiter von Orchester und Bühne von Anbeginn die Konzeption bestimmte, ist noch ungeklärt. Einblicke in die Technik der Venezianischen Bühne und die Vielfalt der Maschinerie verdanken wir Simon Townley Worsthorn, der in seinem 1954 erschienenen Buch über die *Venetian Opera* der barocken Opernszenerie einige Aufmerksamkeit widmete, einiges verdanken wir der Dokumentation Schulzes zur Hamburger Oper, einige Lichter steckte Hellmuth Christian Wolff in seinem Buch über die Hamburger Oper auf, wenig genug steuerte William Crosten über die Prozedur der Académie royale in seinem Buch über die French Grand Opera bei. Stets handelt es sich jedoch mehr oder weniger nur um die Ansammlung

zufälliger Fakten. Planvolle Recherchen wagte erstmals Marie-Antoinette Allévy 1939 in ihrer französischen Dissertation über die „*Mise en Scène*" in Frankreich, ein wichtiges Buch, bei uns kaum bekannt.

Seitens der Theaterwissenschaft richtete man erst in jüngerer Zeit den Blick auf die Organisationsform der Oper. Mit der Edition und Untersuchung von Szenarien zum *Tannhäuser*[7] und *Lohengrin*[8] durch Dietrich Steinbeck, mit Einzeluntersuchungen zur Geschichte der Regie durch Gösta Bergmann[9] und Alois M. Naglers zum Maschinisten der Rameau-Ära[10] ist wenigstens diese bisher vernachlässigte Thematik sichtbar geworden.

Bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Bühnenarrangements, Szenarien, separat neben Partitur und Libretto gedruckt. Zwangsläufig trieb diese Praxis zur Nivellierung, da nunmehr einzelne Inszenierungen modellhaft von zahlreichen Bühnen, nicht nur Provinzbühnen, übernommen wurden und sich somit eine verhängnisvolle Sucht des Nachahmens einstellte. Da auf diese Weise aber auch Inszenierungen etwa der Pariser Oper auf deutsche Bühnen gelangten, so sind Untersuchungen auf diesem Gebiet wichtig, um Traditionslinien nachweisen zu können. Diesen Szenarien nachzuspüren, das Material zu sichten und auszuwerten, muß als eine weitere vordringliche Aufgabe der Opernforschung gelten.

Die Aufmerksamkeit muß sich in diesem Zusammenhang auch auf den Zeichner und Bühnenmaler, den Kostümbildner, den Maschinisten und Bühnenbeleuchter richten. Wenn auf den Vorsatzblättern italienischer Opernlibretti spätestens seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Namen dieser Mitarbeiter neben dem des „Inventore degl' Attrezzi" erscheinen, so zeigt dies, welche Bedeutung man ihnen beimaß. Wesentliche Aufschlüsse fehlen über das Zusammenwirken von Komponist und Techniker. Es gilt die Frage zu beantworten, inwieweit technische Neuerungen – Maschinerien, Dioramen, Gaslicht – die Wahl eines Opernstoffes beeinflußten oder zumindest zur Betonung einzelner Szenen führten (Rollschuhe – Schlittschuhballett in Meyerbeers *Prophet*), alles Fragen, die an den Theaterwissenschaftler zu richten sind.

Vernachlässigt von der Forschung wurde auch das Ballett, obwohl sich gerade in älteren Opern die Ballettszenen als selbständige Aktionsteile präsentieren und wesentliche Impulse zu einer Charakterisierung der Musik vom Ballett ausgingen. Hier wurden, vornehmlich im 17. und 18. Jahrhundert energische Versuche gemacht, sich von der Schablonenhaftigkeit der musikalischen Sprache zu lösen. Die Praxis, gelegentlich die Ballettmusik von speziellen Tanzkomponisten anfertigen zu lassen, die über die notwendigen Kenntnisse der choreographischen Belange und das Zusammenspiel von Musik und Bewegung verfügten, bietet einen Hinweis auf die

---

7 D. Steinbeck, *R. Wagners Tannhäuser-Szenarium*, Berlin 1968 (Schriften d. Ges. f. Theatergeschichte, Bd. 68).
8 D. Steinbeck, *R. Wagners Lohengrin-Szenarium*, Kl. Schriften d. Ges. f. Theatergeschichte, Bd. 258, Berlin 1972.
9 G. M. Bergmann, *Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater*, in: Maske und Kothurn X, 1964, 431-454.
10 A. M. Nagler, *Maschinen und Maschinisten der Rameau-Ära*, in: Maske und Kothurn III, 1957, 128-140.

Probleme der Ballettmusik. Die Stellung des Ballettmeisters ist um so höher zu bewerten, als er noch bis hinein ins 19. Jahrhundert Aufgaben des Regisseurs erfüllte, wie Carl Maria von Webers *Versuch eines Entwurfs den Stand einer deutschen Operngesellschaft in Dresden in tabellarische Form zu bringen . . .* zeigt, in dem er die Anstellung eines *„Tanzmeisters"* für notwendig erachtet, um u. a. alle in *„wirkungsvollen Gruppierungen"* zu unterrichten. Daß der Ballettmeister wesentlichen Anteil bei der Konzipierung der Opernballette hatte, ist unbestritten – man denke etwa an das Zusammenwirken von Marius Petipa und Tschaikowskij, Serge Lifar und Strawinskij –, Informationen bietet in diesem Bereich jedoch nur die „Enciclopedia dello spettacolo". Einzelne Tänzer oder Tänzerinnen, wie Marie Taglioni, die den Spitzentanz erfand, oder Fanny Elssler, die gerade zur rechten Zeit den Nationaltanz hoftheaterfähig machte, waren für bestimmte Entwicklungsrichtungen der Oper ausschlaggebend.

Der Opernauftrag, der früher einem Komponisten zufiel, war stets an ein bestimmtes Opernhaus gebunden, dessen Lokalität er berücksichtigen mußte – und somit auch den beteiligten Gesellschaftskreis. Wurde das Opernhaus ausschließlich von der Schatulle des Fürsten oder aus Mitteln des Hofes getragen, so bedeutete das für den Komponisten nicht unbedingt einen schwerelosen Zustand, sondern er hatte auch dann die Grenzlinien zu beachten, die ihm der jeweilige Hofopernintendant zog, der seinerseits daran interessiert war, dem opernnärrischen Hausherrn zum Jahreswechsel einen akzeptablen Saldo präsentieren zu können.

Bedeutete die abendliche Recette für den Operndirektor ein deutliches Plus oder Minus in der eigenen Kasse, weil er, wie bei der Pariser Academie Royale, trotz staatlicher Subventionen an den Einnahmen partizipierte, so war dieser in ganz anderer Weise an einem Erfolg interessiert, da er eine Hörerschicht gewinnen mußte, die bereit war, auch künftig wieder die Kassen des Theaters zu füllen.

Ganz anders stellte sich die Situation wiederum bei einem sogenannten Aktien-Theater wie dem Königstädter Theater in Berlin. Hier amtierte zwar auch ein Direktor, der sich für die Abendeinnahmen interessierte, ihm redete jedoch ein Konsortium von Aktionären ins Konzept, das sich aus der Prosperität des Unternehmens persönliche Vorteile errechnete und bei dem Engagement des Regisseurs, der Sänger, des Dirigenten und natürlich auch bei der Annahme oder Ablehnung von Opern ein Mitspracherecht hatte. In diesem Fall stand der Komponist einer Gruppe von verdienstinteressierten Geschäftsleuten gegenüber, die allerdings auch notfalls ein Debet ausglichen.

Solche Geschäftsträger wiederum kannte das Stagionetheater, das an den Leiter einer Operntruppe von Saison zu Saison verpachtet wurde, nicht. Dieser Pächter verpflichtete meist ein oder zwei Spitzenstars auf Kosten zumeist mediokrer Nebenfiguren, scritturierte von Stagione zu Stagione Komponisten, die ihm auf sein Ensemble zugeschnittene Partituren lieferten und zog dann mit den Erfolgsstücken von Stadt zu Stadt, wo die betreffenden Opern den örtlichen Bedingungen und den wechselnden Akteuren gemäß mit oder ohne Hilfe des Komponisten umgemodelt wurden.

Für die Wertung einer Oper ist es daher nicht gleichgültig, ob sie für ein Hoftheater, für ein Stagionetheater oder ein Aktien-Theater geschrieben wurde, da die Kräf-

te und Bedingungen, die schon während des Entstehens auf eine Oper einwirkten, recht unterschiedlicher Natur waren.

Einen Sonderfall stellt hier Bayreuth dar. Die Idee Richard Wagners, daß die Sänger in einem individuell geprägten Festtheater aus einem Gefühl von Nationalstolz und Genieloyalität heraus auf ihre Gage verzichteten und sich nur für den persönlichen Aufwand entschädigen ließen, diese Idee konnte nur verwirklicht werden, weil die Sänger durch anders strukturierte und organisierte Theater wirtschaftlich abgesichert waren. Daß die Sänger zum Vorteil eines einzigen Komponisten in Scharen nach Bayreuth reisten, war unbestritten ein Novum.

Wichtig wäre es in diesem Zusammenhang auch, das Zusammenspiel von Verleger und Operndirektion zu untersuchen und alle Versuche aufzudecken, eine Oper zu popularisieren, einen Erfolg „zu machen". Die Rolle, die etwa Maurice Schlesinger und die Gebrüder Escudier für die Entwicklung der französischen Oper im 19. Jahrhundert spielten, bedarf dringend einer Klärung, zumal beide Verleger mit eigenen Zeitschriften, der *Revue et Gazette musicale de Paris* und der *France musicale,* mit allen Kräften und Mitteln in das Pariser Operngeschehen eingriffen. Auch in Deutschland gab es solche Bindungen, wie zwischen Breitkopf & Härtel und der *Allgemeinen musikalischen Zeitung,* die die Interessen des Verlages vertrat.

Von der heutigen und künftigen Opernforschung gilt es zu fordern, die Oper mehr als ein bloßes Konzert in einem Opernhause zu begreifen, Opernpartituren nicht nur nach ihrem musikalischen Gehalt zu befragen, sondern den Gesamtorganismus einer Oper ins Auge zu fassen, die Bedingungen, unter denen ein Opernkomponist sein Werk fertigte, zu klären und die Aufführungsgeschichte einer Oper zu verdeutlichen. Alle diese Strömungen und Ansprüche sichtbar zu machen, von der ersten Verständigung eines Komponisten mit seinem Librettisten – sofern es eine solche gab – bis zum niemals fertigen Opernkunstwerk, das nach seiner Uraufführung gelegentlich noch ein recht wandelbares Leben entfaltete, bei dem viele mitredeten und noch mehr dreinredeten, ist Sache des Opernforschers. Der vielzitierte soziologische Aspekt der Oper erschließt sich nicht nur aus ihrem Inhalt, sondern häufig viel plastischer aus ihrer Peripherie. Damit wird keiner irgendwie neuartigen Methode das Wort geredet, sondern lediglich solide historische Quellenarbeit auf breitester Grundlage gefordert, möglichst in ergänzender Gemeinsamkeit mit Literatur- und Theaterwissenschaftlern.

*

Die wachsende Zahl erfolgreicher Wiederbelebungen älterer Opern an unseren Bühnen – man denke an Glinka, Paisiello, Martin y Soler, an Monteverdi –, auch das zunehmende Interesse der Schallplattenindustrie an der Einspielung vergessener Erfolgsopern, sollten Anreiz genug sein, unser Forschungsinteresse einem Gebiet vermehrt zuzuwenden, das sich als so praxisnah erweist. Sollte sich die Erschließung älterer Opernquellen künftig in den Lektoraten der Schallplattenindustrie und den Dramaturgien der Opernhäuser vollziehen, wo heute zunehmend Musikwissenschaftler arbeiten, so bedeutete das die Auslagerung eines praxisbezogenen Forschungsvorhabens aus der Universität, was um so bedenklicher wäre, als auch die freien

Forschungsinstitute nicht mehr ungefährdet arbeiten können. Diesen Prozeß könnte man als Menetekel für eine Universitätsdisziplin werten, das um so ernster genommen werden muß, als die Verschulung der Universitätsinstitute unter gleichzeitigem Zurückdrängen historischer Forschungstätigkeit Raum gewinnt. Wenn wir selber nicht die Forschung in der Hand behalten, so können wir uns auch nicht darüber beklagen, daß bei dem notwendigen Pragmatismus außerhalb der Universität die philologische Akribie ins zweite Glied tritt.

Richard Strauss und das Erbe Wagners

von Anna Amalie Abert, Kiel

Die Oper um 1900 stand allgemein, vornehmlich aber in Deutschland, im Zeichen der Auseinandersetzung mit Wagner. Diese war vor allem den Komponisten der Strauss-Generation als Danaergeschenk in die Wiege gelegt, für sie alle stand die Lösung dieses zentralen Problems als unausweichliche Aufgabe vor dem Beginn oder doch am Beginn des eigenen Schaffens. Wagner der Dichter und Denker, Wagner der Musiker und Wagner, der beide verbindende Musikdramatiker forderte sie zu den mannigfachsten Lösungsarten heraus, je nach Art und Umfang ihrer Begabung und ihrer Einsicht in die Nachahmbarkeit bzw. Nicht-Nachahmbarkeit des Wagnerschen Werkes. Die Gemeinsamkeit dieser Grundaufgabe faßt die Komponisten dieser etwa zwischen 1860 und 1880 geborenen Generation zunächst fest zusammen, um dann ihre individuellen Verschiedenheiten besonders charakteristisch hervortreten zu lassen.

Richard Strauss ist von ihnen allen, wenn man von Schönberg absieht, dessen epochemachende Bedeutung ja nicht speziell auf dem Gebiet der Oper liegt, am weltläufigsten gewesen. Er war ein Opernkomponist, oder besser gesagt: er ist es geworden, doch nicht im Sinne von Wagner und Verdi, deren künstlerisches Schaffen außerhalb der Bühne vergleichsweise unbedeutend war, aber auch nicht im Sinne des universellen Mozart, in dessen Werk es unmöglich ist, das Schwergewicht auf eine Gattung zu legen. Abgesehen von seinen im wesentlichen Gelegenheitscharakter tragenden Liedkompositionen, die sich über sein gesamtes Schaffen erstrecken, ist dieses vielmehr deutlich erkennbar in zwei – ungleiche – Teile geschieden: reine Orchestermusik und Opern (oder Programmusik ohne Text und Programmusik mit Text). Von den 10 sinfonischen Dichtungen, in denen Strauss seinen in Melodik, Harmonik, Satzweise und Klangfarbe unverkennbaren Stil in kurzer Zeit voll entwickelt hat, sind neun vor *Salome*, acht vor *Feuersnot* und vier vor *Guntram* entstanden. Nur die Alpensinfonie ist ein Werk des Opernkomponisten Strauss, der aber über sie in Erwartung der Texte von *Ariadne* und *Frau ohne Schatten* an seinen Dichter Hofmannsthal schreibt: *„Ich . . . quäle mich inzwischen mit einer Symphonie herum, was mich aber eigentlich noch weniger freut wie Maikäfer schüt-*

teln"[1]. Entsprechend ist auf der anderen Seite *Guntram* noch ein Werk des Instrumentalkomponisten Strauss, höchst bezeichnenderweise die einzige Oper, in der er mit dem selbst in wagnerschem Pathos verfaßten, Ideengut aus *Tannhäuser, Lohengrin* und *Parsifal* verbindenden Text, der streng durchgeführten Leitmotivtechnik im sinfonischen Orchester und so manchen wagnerisch anmutenden Melodiewendungen eindeutig als Wagnerianer auftritt. Und doch ist *Guntram* nicht das Werk eines reinen Epigonen, wenn man darunter eine Anlehnung an die drei Wagnerschen Eigenschaften des Dichters, des Musikdramatikers und des Musikers versteht. Die Musik dieser Erstlingsoper ist nämlich auf weite Strecken hin schon überraschend „straussisch". Strauss selbst bezeichnet sie als *„Gesellenstück des sich zur Selbständigkeit durchhäutenden, frisch gebackenen Wagnerianers"*[2].

Diese Stellung des *Guntram* in Straussens Schaffen scheint mir für die Auseinandersetzung Straussens mit Wagner recht charakteristisch: Die einzige Oper, die deutlich erkennbar in der direkten Wagner-Nachfolge steht, ist zugleich die einzige, die gleichsam ohne Zusammenhang mit dem oeuvre des Opernkomponisten Strauss mitten in die sinfonischen Dichtungen eingesprengt ist. Mit andern Worten: Das Verhältnis dieses Opernkomponisten zu Wagner wird dadurch bestimmt, daß er seinen Stil fern von Wagner bereits auf einem ganz anderen Gebiet, dem der reinen Instrumentalmusik entwickelt hatte. Daß er mit *Guntram* unter dem Einfluß Alexander Ritters dem „Meister" gleichsam vorzeitig einen Tribut zollte, ist ein Zeichen der Zeit und weniger wichtig als die Tatsache der schon darin enthaltenen straussischen Musik.

Der endgültige Übergang von der zuvor mit so vielen bedeutenden Kompositionen bedachten Gattung der sinfonischen Dichtung zur Oper – ein Vorgang, der mir aus keines anderen Komponisten Schaffen bekannt ist – rückte nun natürlich die Auseinandersetzung mit Wagner in ein neues Licht. Eine Übergangsstellung darin nimmt *Feuersnot* ein, worin Strauss einerseits durch Persiflage und witzige Zitate, andererseits durch Verherrlichung des *„Meisters Reichhart"* gleichzeitig seine Selbständigkeit gegenüber Wagner und seine geistige Bindung an ihn dokumentiert. Dieses kleine Werk ist ihm besonders lieb gewesen. Immer wieder kommt er in seinen Schriften darauf zurück, zuletzt noch in der *„Letzten Aufzeichnung"* vom 19. Juni 1949[3]. Darin heißt es u. a.: *„Man vergißt, daß dieses gewiß nicht vollkommene Werk . . . doch gerade zu Anfang des Jahrhunderts ein neuer subjektiver Styl im Wesen der alten Oper ist, ein Auftakt!"* Strauss sieht das Neue einmal in dem *„Ton des Spottes, der Ironie"* als *„Protest gegen den landläufigen Operntext"*, wozu er hier auch die Wagnersche Diktion rechnet, zum andern in dem darin enthaltenen Selbstbekenntnis. Die Selbstbekenntnisse, vom dritten Akt *Guntram* an über *Heldenleben, Don Quixote, Domestica* bis zu *Intermezzo* und endlich *Capriccio* seien das, worin sich seine dramatischen Werke von den landläufigen Opern unterschie-

---

1 Brief vom 15. Mai 1911.
2 In: Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von W. Schuh, Zürich 1949, 2/1957, S. 178.
3 *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 182.

den *„in direkter Beethoven-, Berlioz-, Lisztnachfolge"*. Daß er hier die so naheliegende Wagnernachfolge nicht erwähnt, – wenn die Oper je Selbstbekenntnis gewesen ist, so doch bei Wagner! – dürfte wohl mit der dem Epigonalen verhafteten Bedeutung des Wortes zusammenhängen. Dabei liegt gerade bei *Feuersnot* auch abgesehen von den Zitaten und der Persiflage die Parallele zu Wagner, und zwar zu den *Meistersingern*, auf der Hand: Hier wie dort der Ausnahmemensch, der mit den Philistern in Konflikt gerät, nur daß sich Strauss im Gegensatz zu Wagner mit dem jungen Brausekopf, Kunrad, identifiziert.

Kann man *Guntram* eindeutig als Werk der Wagner-Nachfolge hart an der Grenze des Epigonalen bezeichnen, so hat Strauss, wenn auch immer noch in naher, handfester Beziehung zum Werk des „Meisters", mit *Feuersnot* einen großen Schritt darüber hinaus getan. Zur Wahl eines heiteren Textes nahmen so manche Komponisten seiner Generation ihre Zuflucht, so z. B. annähernd gleichzeitig mit ihm Max von Schillings, dessen heitere zweite Oper, *Der Pfeifertag*, sich zur ersten, dem Erlösungsdrama *Ingwelde*, ähnlich verhält wie *Feuersnot* zu *Guntram* und auch ein *Meistersinger*-Abkömmling ist, nur ohne den parodistischen Reiz des Wolzogenschen Textes und die diesem aufs Feinste angepaßte Musik von Strauss. Pfitzner allerdings, dessen erste beide Opern dem gleichen Zeitraum angehören, brach bezeichnenderweise nicht ins heitere Genre aus, im Gegenteil, er ließ dem düsteren Erlösungsdrama *Der arme Heinrich* mit der *Rose vom Liebesgarten* ein nur ins Märchenhafte gewendetes zweites folgen.

Guntram und *Feuersnot* sind, wenn auch verschieden stark, doch durch sichtbare Fäden mit dem Werk Wagners verbunden, doch würde ich das nicht als „Erbe Wagners" bezeichnen. Der Begriff des Erbes setzt einen Gegenpol voraus, einen selbständigen Geist, der das Erbe dem Wandel der Zeiten entsprechend durch eigene Zutaten lebendig erhält nach dem Motto Fausts: *„Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen"*. Im Werk eines bloßen Epigonen kann man nicht vom Erbe Wagners sprechen.

Für Strauss war dieser Begriff, ohne daß er ihn selbst gebraucht hätte, immer lebendig. Das bestätigen alle seine Briefwechsel wie auch die verschiedensten Essays und Betrachtungen auf Schritt und Tritt. Besonders aufschlußreich dafür sind Äußerungen des jungen, avantgardistischen Komponisten aus der Zeit, da er mit *Salome* und *Elektra* die Fesseln des Herkommens weitgehend abgeworfen hatte, und dann wieder solche des alten Meisters, der am Ende eines eigenständigen Lebenswerkes zeigt, daß ihn der Gedanke an dieses Erbe im Grunde nie verlassen hatte. In dem Artikel *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?* aus dem Jahre 1907[4] ist die Rede von *„Gegnern der Zukunftsmusik"*, also der damals neuen, d. h. auch seiner Musik, die aber durch diese Bezeichnung eben als Erbe Wagners charakterisiert wird, und von *„petrefakten"* Wagnerianern, die sich an dem Geist ihres eigenen Meisters versündigen. Ferner führt Strauss Wagners einmal geäußerte Absicht an, die Partitur des *Siegfried* nach einer Aufführung vor *„einem Publikum von teilnehmenden Geistern"* zu verbrennen und folgert daraus: *„Der Gedanke, der in dieser erhabenen Absicht des großen Meisters lag, daß auch ein vollendetes Kunstwerk nur als Glied*

4 *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 14-21.

einer großen, stets lebendigen Entwicklung betrachtet werden soll, fortzeugend stets Höheres und Vollkommeneres zu gebären: Diesen herrlichen Gedanken wollen wir pflegen, an der steten Entwicklung unserer Kunst tatkräftig fortarbeiten, und über der Liebe und Bewunderung, die wir den verewigten und schon vollendeten Meistern zollen, nicht vergessen, daß auch die Kunst denselben Gesetzen unterliegt, wie das immer neu sich gestaltende Leben."

Der alte Meister aber kommt, vor allem im Briefwechsel mit Willi Schuh[5], immer wieder auf Wagners Schriften zurück, die er wieder und wieder liest und die zu erweitern er in seinen letzten Jahren noch die – unausgeführte – Absicht hatte. In einem Brief vom 27. September 1943 verbreitet er sich z. B. ausführlich über die im 10. Band vereinigten Schriften *Über das Dichten und Komponiren, Über das Operndichten und Komponiren im Besonderen* und *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* und meint, sie müßten in jedem Konservatorium groß gedruckt an den Klassenwänden angeschlagen werden, und wenig später, am 8. Oktober, versteigt er sich zu der lapidaren Feststellung: „*Ich kann nur in Musikgeschichte denken, und da gibt es nur den einen ganz schroffen Wagnerschen Standpunkt: die Klassiker von Bach ab bis Beethoven, von da nur die eine Linie: Liszt, Berlioz, Wagner und meine bescheidene Wenigkeit.*" Man sieht hier: aus dem Avantgardisten war ein Reaktionär geworden!

Aus dieser und vielen anderen Äußerungen geht hervor, daß Strauss sich ganz offensichtlich am Anfang wie am Ende seines Schaffens des Erbes Wagners bewußt gewesen ist. Dabei betrachtete er seine eigenen Werke keineswegs etwa als höhere Entwicklungsstufe der Wagnerschen, im Gegenteil, in den gleichfalls den letzten Jahren entstammenden *Betrachtungen zu Joseph Gregors Weltgeschichte des Theaters*[6] bezeichnet er die Wagnerschen Werke als „*unnachahmlich, unerreichbar, anbetungswürdig, den letzten Gipfel einer 3000jährigen Kunstentwicklung*" und fährt fort: „*ich kenne genau den Abstand meiner Opern (in Größe der Conception, primärer melodischer Erfindung, kultureller Weisheit) gegenüber Richard Wagners Ewigkeitswerken.*" Trotzdem glaubt er, daß seine Opern in der Vielseitigkeit der dramatischen Stoffe und in der Form ihrer Behandlung einen ehrenvollen Platz „*am Ende des Regenbogens*" (unter diesem Bild sieht er die Entwicklung) behaupten würden. Auch hier also unausgesprochen der Gedanke des Erbes Wagners.

Das Gleiche gilt für das ebenfalls 1945 entstandene *Künstlerische Vermächtnis an Dr. Karl Böhm.* Schon 1936 hatte Strauss in einem Brief an Willi Schuh einfließen lassen: „*Soeben las ich wieder einmal R. Wagners: Ein Theater in Zürich. Wie aktuell!*"[7] Das Vermächtnis stellt nun, ohne Nennung Wagners, aber in deutlicher Anknüpfung an dessen organisatorische Entwürfe, den Versuch eines Planes zur Neuorganisation der Opernverhältnisse in Wien dar – auch er wie die Wagnerschen Pläne unausführbar, aber mitten im hoffnungslos scheinenden Chaos des Zusammenbruchs von wahrhaft Wagnerischer Energie und Hoffnungsfreudigkeit des 81jährigen zeugend. Übrigens findet sich auch hierzu eine Parallele im Schrifttum des

5 Zürich 1969.
6 Vgl. Anmerkung 2.
7 Brief vom 28. Juni 1936.

jüngeren Meisters: Schon 1914 hatte er in seinem Essay *Städtebundtheater*[8] eine Theaterreform im Anschluß an Wagners *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen* vorgeschlagen. – In die Spätzeit um 1940 fallen dagegen noch zwei ausdrücklich Wagner gewidmete Essays, *Bemerkungen zu Oper und Drama* und *Bemerkungen zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk und zum Bayreuther Festspielhaus*[9], in denen er sich trotz aller Begeisterung kritisch mit dem Meister auseinandersetzt. An *Oper und Drama* bemängelt er, daß Wagner darin Mozart unterschätzt habe, bezeichnet die Schrift aber im übrigen als *„vielleicht das bedeutendste wissenschaftliche Buch der Weltgeschichte"*. In dem anderen Aufsatz erklärt er sich gegen das versenkte Orchester von Bayreuth mit der für sein eigenes Schaffen sehr charakteristischen Begründung: *„Das moderne Orchester untermalt nicht nur, erklärt nicht nur, erinnert nicht nur – es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit"*.

In der diesen späten Äußerungen vorangehenden langen Schaffenszeit trat der Gedanke des Wagnerschen Erbes nicht immer so klar hervor, wenn auch die unterschwellige innere Bindung an Wagner immer wieder, manchmal auch mit negativem Vorzeichen, zum Vorschein kommt. Mit dem glücklichen Griff nach dem seine Musik förmlich ansaugenden Literaturdrama *Salome* und der folgenden engen Bindung an Hofmannsthal hatte Strauss instinktiv den einzigen Weg beschritten, der es ihm ermöglichte, als Nicht-Dichter das Erbe Wagners selbständig weiterzuführen: Er besaß moderne Texte von hohem literarischen Wert, die von vornherein auf seine Musik abgestimmt waren und deren endgültige Gestalt er mitbestimmen konnte, und sie erlaubten es ihm, seinen eigengeprägten Stil nunmehr auf die Oper zu übertragen und in ihrem Rahmen weiter zu entwickeln. Dabei erstrebte er vor allem zwei eigentlich einander widersprechende Dinge: eine noch über Wagner hinausgehende Verfeinerung der Orchesterpolyphonie (*„Nervenkontrapunkt"* nennt er diese Erscheinung einmal), verbunden mit einer noch stärkeren Inhaltsbezogenheit des Orchesters im Sinne der zitierten Bemerkung und auf der anderen Seite eine möglichst weitgehende Befreiung der Singstimme von der instrumentalen Übermacht. Die Synthese dieser nahezu unvereinbaren Forderungen, um die auch Wagner gerungen hatte, beschäftigte Strauss, wie zahlreiche Äußerungen erkennen lassen, bis zum Ende seines Schaffens. Mit *Capriccio* hat er sie der Nachwelt in geistvoll-witziger Weise mit einem Fragezeichen hinterlassen.

Von Wagner trennten ihn nunmehr die gänzlich unpathetischen, zwielichtige psychische Probleme vom Standpunkt durchaus moderner psychologischer Anschauungen behandelnden Texte Hofmannsthals, die eine entsprechend bewegliche, ja nervös vibrierende Diktion mit sich brachten, und seine eigene, dieser entgegenkommende und ihr nun noch mehr angepaßte Kompositionsweise, mit ihm verband ihn nach wie vor die Grundkonzeption der musikdramatischen Einheit von textlicher und musikalischer Aussage. Dies war das Erbe, das Wagner dieser ganzen Generation seiner Nachfahren hinterlassen hat. Strauss hat es nur dadurch, daß er es – von

8 *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 32.
9 *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 91 und 94.

Salome an eingefleischter Opernkomponist mit einem ungewöhnlich langen Schaffen – folgerichtig auf alle, ernste wie heitere, Operngattungen anwendete, in seiner Wirkungskraft gefestigt, erweitert und ihm seinen eigenen Stempel aufgedrückt. Das Prinzip findet sich in *Salome* und der *Frau ohne Schatten* so gut wie in *Rosenkavalier* und *Arabella*, obgleich Hofmannsthal schon bei der Erwähnung des Szenariums der letzteren schreibt, diese Oper werde im Stil des *Rosenkavalier* sein, *„aber noch leichter, . . . noch ferner von Wagner"*[10].

Aber gerade weil Straussens Opern textlich wie musikalisch Wagner so fern stehen, ist es auffallend und symptomatisch, wie oft er an dessen Werken exemplifiziert und seine Kompositionsweise zu diesen in Beziehung setzt. Beispielsweise gibt er bei der Arbeit an der *Frau ohne Schatten* am 5. Mai 1915 Hofmannsthal den Rat: *„Rekapitulieren Sie also im III. Akt (wie Wagner es ja so oft tut) recht eindringlich die entscheidenden psychologischen Vorgänge"*, und beim Ringen um die Textgestaltung des ersten *Arabella*-Aktes weist er am 9. Mai 1928 als Vorbild auf den ersten Akt *Lohengrin* hin. Unzählige solcher Hinweise finden sich dann vor allem in den Briefen an Gregor; z. B. setzt er das Verhältnis von Jupiter zu Danae, Schöpfer zu Geschöpf, in Parallele zum Verhältnis Wotan-Siegfried.

Doch war besonders der a l t e Strauss sich des weiten Abstandes seiner Sprach- und Orchesterbehandlung von derjenigen Wagners voll bewußt. Das stellt er schon im Hinblick auf *Elektra* fest, wo er in den *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern*[11] von einem grundlegenden Unterschied seines Gesangsstils von demjenigen Wagners spricht und dann natürlich noch verstärkt im Zusammenhang mit *Capriccio*. Da schreibt er am 7. März 1942 an Krauss: *„Das Wagnersche Rezitativ in seiner pathetischen Plastik ist eben doch etwas anderes, viel klarer und eindeutiger als mein sich dem Secco näherndes Lustspielparlando."* Von seinem Orchester aber stellt er im Geleitwort zu *„Capriccio"*[12] fest, es unterscheide sich vor allem durch seine vorwiegend hohe Lage von dem *„dunklen Samtteppich des Wagnerschen Streichquintetts."*

Das „los von Wagner", zu dem sich Strauss unter Hofmannsthals Einfluß in den berühmten Worten des Briefes vom 16. August 1916 durchgerungen hatte: *„Ihr Notschrei gegen das Wagnersche ‚Musizieren' ist mir tief zu Herzen gegangen und hat die Tür zu einer ganz neuen Landschaft aufgestoßen. . . . Ich verspreche Ihnen, daß ich den Wagnerschen Musizierpanzer nun definitiv abgestreift habe"*, aber war nur von beschränkter Wirkung, die das Prinzip nicht berührte. Strauss hat vielmehr in seinem Bühnenschaffen folgerichtig den Weg vom Wagnerianer zum Erben Wagners beschritten, sofern man unter dem einen geistige und musikalische Nachahmung versteht, unter dem anderen aber bei völliger geistiger und musikalischer Selbständigkeit eine zunehmende kritische Auseinandersetzung mit dem Werk des Meisters auf der Grundlage gleicher dramaturgischer Zielsetzung.

---

10 Brief vom 1. Oktober 1927.
11 *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 232.
12 *Betrachtungen und Erinnerungen*, S. 157.

Jugendstil und Musik in der Oper der Jahrhundertwende

von Horst Weber, Göttingen

I

Es ist ungewiß, ob es einen musikalischen Jugendstil gibt. Diese Unsicherheit ist u. a. darin begründet, daß auch in der Kunstgeschichte der Begriff „Jugendstil" nicht fest umrissen ist und die Übernahme in die Literaturwissenschaft nicht gerade zu seiner Präzisierung beigetragen hat[1]. Daher ist die Frage, ob der Begriff „Jugendstil" auch auf Musik anwendbar ist, nur durch eine interdisziplinäre Diskussion zu erörtern; die Oper erscheint als Diskussionsgegenstand besonders geeignet, da in ihr Musik, Dichtung und bildende Kunst zusammenwirken.

Die Jugendstildiskussion innerhalb der Kunstgeschichte ist von zwei widerstreitenden Tendenzen beherrscht: Die eine Richtung versucht, den Jugendstil auf Gebrauchskunst, in der er sich zuerst ausprägte, einzugrenzen und ihm dadurch einen möglichst konkreten Inhalt zu bewahren; als konstitutive formale Merkmale des Jugendstils gelten Linie, Ornament, Flächigkeit und Rahmenkonstruktion, – wie sie besonders deutlich im Buchschmuck der Zeit erscheinen. Schon der Frage einer Jugendstilmalerei stehen manche Vertreter dieser Richtung kritisch gegenüber[2]. Die andere Richtung, die auch die Ausdehnung des Jugendstilbegriffs auf andere Künste – und zwar auch auf die Musik – betrieben hat, tendiert dazu, Jugendstil als umfassenden Epochenbegriff für die Kunst der Jahrhundertwende zu etablieren, und zwar in der grundsätzlich richtigen Erkenntnis, daß hinter jenen typischen Formen des Jugendstils eine bestimmte Lebenshaltung, ja eine Ideologie steht, die auch auf andere Künste ausgestrahlt hat[3]. Als eine zentrale Komponente dieser Lebenshaltung wurde die Ästhetisierung des Lebens erkannt[4]; man konnte sich dabei auf die Herkunft des Jugendstils von den englischen „Arts and Crafts" berufen, einer Bewegung, die sich in sozialreformerischem Eifer gegen die Industrie, gegen die Maschine als Produktionsmittel wandte und durch Rückkehr zum Handwerk die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt überwinden wollte[5]. Der Jugendstil wurde eine

---

1 Wichtige Untersuchungen zum Jugendstil in der Literatur: V. Klotz, *Jugendstil in der Lyrik*, in: Akzente 4, 1957, S. 26-34. E. Klein, *Jugendstil in deutscher Lyrik*, Phil. Diss. Köln 1957. H. Fritz, *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels*, Stuttgart 1969. D. Jost, *Literarischer Jugendstil* (Sammlung Metzler Nr. 81), Stuttgart 1969.

2 Vgl. F. Schmalenbach, *Die Frage einer Jugendstilmalerei*, in: Jugendstil, hrsg. von J. Hermand (Wege der Forschung, Bd. 110), Darmstadt 1971, S. 315-332.

3 Z. B. K. Bauch, *Jugendstil*, in: Der Weg ins 20. Jahrhundert, hrsg. v. H. Seling, München 1959, S. 9-35.

4 Siehe H. Fritz, a. a. O., S. 81-128.

5 N. Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, rde 33, Hamburg 1957, S. 36-44.

ausgesprochene „Villenkunst"; man umgab sich mit erlesenen Gegenständen in seinem Heim, – ein hortus conclusus, der vor der Außenwelt abgeschirmt war. Das innere Leben – Maeterlincks *„vie entérieure"* –, das seelische Erleben war wichtiger als die Außenwelt, ein narzißtischer Zug ist für die Geschöpfe des Jugendstils charakteristisch; sie sind gleichsam Menschen ohne Perspektive, ohne Handeln, Entscheidungen, ohne Geschichte.

Derlei Züge sind leicht in den literarischen Vorlagen zu Opern jener Zeit zu finden, man denke etwa an *Salome* oder *Pelléas et Mélisande.* Auch die formalen Kriterien des Jugendstils sind in der szenischen Verwirklichung der Opern nachweisbar; es sei nur daran erinnert, daß Gustav Mahlers Bühnenbildner an der Wiener Hofoper Alfred Roller Mitbegründer der Sezession war, oder daß Mahlers Protagonistin Anna Bahr-Mildenburg eine Regiebearbeitung des *Tristan* veröffentlicht hat[6], in der das unentwegte Umschlingen und Sich-wieder-entwinden von Tristan und Isolde den gestischen Stil einer Eleonora Duse auf die Opernbühne zu übertragen versuchte.

Doch all diese Bezüge zwischen Jugendstil und Oper, die sich beliebig vermehren ließen, rechtfertigen nicht schon, von musikalischem Jugendstil zu sprechen; die formalen Kriterien des Jugendstils müßten an der Musik der Opern selbst verifiziert werden. Aber es ist schwierig zu entscheiden, was in der Musik das Äquivalent für Linie, Ornament, Fläche und Rahmen sei. Entspricht die Linie in der bildenden Kunst der melodischen Linie in der Musik, und wäre etwa Schönbergs *Pelléas und Mélisande* mit seiner hypertrophen Polyphonie „Jugendstilmusik"?

Es ist freilich zu bedenken, daß die Idee der Stilkongruenz um die Jahrhundertwende eine wichtige Rolle gespielt hat. In Wien z. B. veranstaltete der „Verein für Kunst und Kultur", dem auch Schönberg und sein Kreis angehörte, eine Dichterlesung Richard Dehmels, die in den Ausstellungsräumen des Hagenbundes, einer Abspaltung der Sezession, stattfand und während der Vertonungen Dehmelscher Gedichte von Schönberg, Zemlinsky u. a. vorgetragen wurden. Das Zusammenwirken der Künste in stilkongruentem Rahmen wurde also auch außerhalb der Oper betrieben. Peter Behrens, der die Programmhefte jenes Vereins gestaltete und mit dem Wiener Kreis Kontakt hatte, konstatierte in seiner 1900 erschienenen Schrift *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*[7]: *„Der Stil einer Zeit bedeutet nicht besondere Formen in irgend einer besonderen Kunst; jede Form ist nur eines der vielen Symbole des inneren Lebens, jede Kunst hat nur teil am Stil. Der Stil aber ist das Symbol des Gesamtempfindens, der gesamten Lebensauffassung einer Zeit und zeigt sich nur im Universum aller Künste."* Im Gegensatz zu den immerhin berechtigten Bedenken heutiger Wissenschaftler hatten die Künstler um 1900 offensichtlich das Bewußtsein, es gebe noch e i n e n Stil. Dieses Bewußtsein muß zunächst einmal ernst genommen werden,

---

6 A. Bahr-Mildenburg, *Tristan und Isolde. Vollständige Regiebearbeitung sämtlicher Partien mit Notenbeispielen,* Leipzig 1936.
7 P. Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols,* Leipzig 1900, S. 10.

auch wenn geprüft werden muß, inwieweit es sich um Ideologie handelt, die durch die Analyse der formalen Gestaltung in den einzelnen Künsten widerlegt wird. Trotz methodischer Schwierigkeiten muß die Frage eines musikalischen Jugendstils erörtert werden, zumal dies schon von fachfremder Seite versucht wurde[8].

II

Im folgenden sollen aus einer Oper Alexander Zemlinskys einige satztechnische Details mitgeteilt werden, die zu formalen Kriterien des Jugendstils in Beziehung gesetzt werden können. Zemlinskys dritte Oper, *Der Traumgörge*, nach einem Libretto des Wiener Journalisten Leo Feld, der dem Kreis um Wolzogens „Überbrettl" angehörte, entstand in den Jahren 1904 bis 1906. In ihr wird eines der zentralen Probleme des fin de siècle gestaltet, nämlich die Beziehung zwischen Traum und Wirklichkeit. Natürlich wäre es auch hier lohnend, das Libretto auf Ideen des Jugendstils hin zu untersuchen, aber deren Konstatierung wäre wiederum für das eigentliche Problem eines musikalischen Jugendstils peripher. Stattdessen möchte ich mich gleich der musikalischen Faktur der innerhalb der Oper zentralen Traumszene zuwenden; in ihr überläßt sich der Held der Oper zunächst Naturstimmungen, verliert sich dann in Kindheitserinnerungen und erlebt schließlich – in Schlaf gesunken – einen Traum, in dem ihm eine Prinzessin als Allegorie der Welt erscheint; diese verlockt ihn, die dörfliche Idylle, in der er bisher gelebt hat, zu verlassen und sich die Welt zu erobern.

Die ersten 16 Takte[9] dieser Szene bilden eine Periode, deren Harmonik unbeweglich in *Des*-Dur verharrt, in lang ausgehaltenen Bläserakkorden ist der *Des*-dur-Dreiklang ständig gegenwärtig, lediglich Figurationen in Klarinette und Harfe beleben diesen stehenden Klang, indem sie teils durch Neben- und Durchgangsnoten den *Des*-dur-Dreiklang umschreiben, teils durch harmonieeigene Töne darstellen. Harmonisches Charakteristicum dieser Figurationen bildet die Trübung von *Des*-dur zur gleichnamigen Mollvariante durch das ständig im Durchgang erscheinende *fes* und gegen Ende der Periode die Streifung der Subdominante, die wiederum zwischen Dur und Moll schwankt.

Diese zwischen *Des*-dur und -moll schwankende sechzehntaktige Periode bildet das einfache Modell für die harmonische Disposition der Szene. In den beiden folgenden Perioden wird dieses Irisieren auskomponiert: In der zweiten Periode erscheint über dem Orgelpunkt *Des* *E*-dur als enharmonisch verwechselte Durparallele zu *des*-moll, die Moll-Subdominante *ges* wird ebenfalls enharmonisch verwechselt und *fis* Ausgangspunkt einer harmonischen Abschweifung nach *C*-dur über den *D*-dur-Sextakkord als Wechseldominante; ein Trugschluß führt von *C*- nach *Des*-dur zurück. In der dritten Periode erscheint eine Passage, in der *b*-moll als Parallele von *Des*-dur auskomponiert wird; die Dur-Subdominante *Ges* wird ersetzt durch die

---

8 Beispielsweise J. Hermand, *Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918-1964*, Stuttgart 1965, S. 81 ff.

9 Klavierauszug, Wien-New York 1906, S. 57 ff.

enharmonisch verwechselte Parallele *dis*-moll, die ihrerseits wiederum von ihrer Variante *Es*-dur eingerahmt ist. Diese beiden Perioden, von denen die eine *des*-moll, die andere *Des*-dur auskomponiert, bilden wieder Ausgangspunkte für noch kompliziertere Ausführungen des harmonischen Modells, dessen Charakteristicum, nämlich das ständige Schwanken zwischen Dur und Moll respektive die Austauschbarkeit der beiden harmonischen Varianten und die Wendung zur Subdominante gegen Ende, erhalten bleiben. Diese Entwicklung kann hier nicht weiter verfolgt werden, aber die drei Abschnitte genügen zur Demonstration dessen, worauf es ankommt:

1. Zemlinsky übt die Variantentechnik an einem harmonischen Modell. Obwohl die Varianten immer entlegenere Harmonien in das harmonische Modell einbeziehen, findet keine Modulation statt, durch die eine Tonart erreicht und befestigt würde, sondern das Gerüst wird auskomponiert, gewissermaßen harmonisch koloriert. Das harmonische Modell erfüllt eine Rahmenfunktion.

2. Zwischen dem, was sich auf der Bühne und in der Musik ereignet, besteht ein Zusammenhang. Spätestens seit Mozart sind Kadenz und Modulation in der Oper Ausdruck von Entscheidungen und Aktionen der dramatischen Figuren. Indem die Harmonik der Traumszene weder kadenziert, noch moduliert, sondern das Irisieren zwischen Dur und Moll gleichsam reflektiert, bildet sie ein musikalisches Analogon zu der Bewußtseinsentwicklung des Helden, – vom Versenken in eine Naturstimmung über Erinnerung zu einem visionären Traum.

3. Obwohl methodische Bedenken von vornherein eingeräumt werden müssen, ist man zunächst einmal versucht, von den Beobachtungen, die an der Musik der Traumszene gemacht wurden, Parallelen zu Erscheinungen des Jugendstils zu ziehen. Das harmonische Modell als Rahmen könnte ein formales Kriterium des Jugendstils erfüllen. Das Verhältnis zwischen dem stehenden *Des*-dur-Dreiklang der ersten Periode und den ihn figurierenden Bewegungen in Klarinette und Harfe könnte mit dem Verhältnis von Fläche und Linie in der bildenden Kunst des Jugendstils verglichen werden. Schließlich scheint eine Harmonik, die überall hinkommt und doch nirgends hin will, die – wie ich es eben umschrieb – sich selbst reflektiert, einen Zug zu verraten, der dem Narzißmus des Jugendstils nicht fern ist.

Es bleibt fraglich, ob derlei Analogien zwischen den Künsten ausreichen, um einen musikalischen Jugendstilbegriff zu begründen. Ein Schritt weiter wäre getan, wenn es gelänge, die aus der Anschauung gewonnenen formalen Kriterien des Jugendstils, – die nicht ohne weiteres auf Musik übertragbar sind –, auf Strukturmodelle zu reduzieren, die z. B. das Verhältnis zwischen dem Ganzen und den Teilen eines Kunstwerks des Jugendstils bestimmen, oder das Verhältnis der Teile untereinander. Voraussetzung dafür scheint jedoch, gleichsam hypothetisch die satztechnischen Eigentümlichkeiten der Musik um die Jahrhundertwende, und besonders der Oper, auf ihre Analogiefähigkeit zu Kriterien des Jugendstils zu untersuchen. Eine weitere Frage wäre, ob solche Erscheinungen für die Musik um 1900 charakteristisch oder peripher sind. Ob sich dann „Jugendstil" als musikhistorischer Terminus durchsetzt oder nicht besser ein aus der Musik abgeleitetes Wort seine Stelle einnehmen sollte, ist schließlich auch eine Frage des common sense.

Franz Schreker und die große musiktheatralische Szene

von Sieghart Döhring, Marburg

Franz Schrekers musikdramatisches Oeuvre, in den Jahren des ersten Weltkrieges und der Weimarer Republik das vielleicht erfolgreichste eines zeitgenössischen deutschen Opernkomponisten auf deutschen Bühnen, ist heute terra incognita, – für das Musikleben und weitgehend auch für die Musikwissenschaft. Doch die Zeichen für eine Wende, d. h., für eine Rückkehr Schrekers ins Bewußtsein einer musikinteressierten Öffentlichkeit, mehren sich. Das gilt vorerst noch kaum für die heutige Musikszene; hier ist seit dem zweiten Weltkrieg außer vier Rundfunkproduktionen und einer Bühneninszenierung in Sachen Schreker-Opern nichts zu melden[1]. Anders ist es in der Musikwissenschaft, wo sich vielerorts ein neuerwachendes Interesse für Schreker registrieren läßt, das jüngst auch die erste größere Spezialuntersuchung über diesen Komponisten zeitigte, von der erwartet werden kann, daß sie ihrerseits zu dringend notwendigen weiteren Arbeiten ähnlicher Art anregen wird: Gösta Neuwirths Harmonikanalyse des *Fernen Klangs*[2]. Desselben Autors Schreker-Büchlein von 1959 ist lediglich eine knappe, gleichwohl nützliche Materialsammlung, bereitgestellt als erstes vorläufiges Plädoyer für eine erhoffte Renaissance des Komponisten nach so vielen Jahren fast völliger Vergessenheit[3]. Ähnlich zu bewerten ist auch noch ein späterer Sammelband, der drei größere Beiträge von Haidy Schreker-Bures, Hans Heinz Stuckenschmidt und Werner Oehlmann zusammenfaßt, die freilich schon die Umrisse einer neuen Gesamtdeutung von Person und Werk erkennen lassen[4].

Sie knüpfen dabei teilweise an die ältere Schreker-Literatur an, deren Protagonisten bereits sehr früh, nämlich noch zu Lebzeiten des Komponisten, genauer: in den Jahren um 1920, um eine historische Einordnung des Phänomens „Schreker" bemüht waren, – wohl unter dem Eindruck seines gerade damals kometenhaft aufstrahlenden Theatererfolges, den sie – mit sehr unterschiedlicher analytischer Schärfe – aus der spezifischen Situation der damaligen Oper abzuleiten suchten. Es handelt sich um drei knappe Monographien: von Julius Kapp[5], die unselbständigste

---

1 Bei den Rundfunkaufnahmen handelt es sich um solche des HR Frankfurt von 1947 (*Der ferne Klang*, Dir.: Zillig), des NDR Hamburg von 1955 (*Der ferne Klang*, Dir.: Zillig) und 1960 (*Die Gezeichneten*, Dir.: Zillig) sowie des ÖRF Wien von 1964 (*Der Schatzgräber*, Dir.: Heger). – Die einzige Bühneninszenierung veranstaltete das Hessische Staatstheater Kassel 1964: *Der ferne Klang*, stark gekürzt und in entstellender Regie (B. Herlischka).

2 G. Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper „Der ferne Klang" von Franz Schreker*, Diss. Berlin 1968, gedruckt als: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 27, Regensburg 1972.

3 G. Neuwirth, *Franz Schreker*, Wien 1959.

4 H. Schreker-Bures–H. H. Stuckenschmidt–W. Oehlmann, *Franz Schreker* (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 17), Wien 1970. – Der Beitrag von H. Schreker-Bures ist die ins Deutsche übersetzte und überarbeitete Fassung einer früher von ihr in spanischer Sprache verfaßten Studie (*El caso Schreker*, Buenos Aires 1968).

5 J. Kapp, *Franz Schreker* (Zeitgenössische Komponisten, hrsg. von H. W. von Waltershausen, Bd. IV), München 1921.

der drei, von Rudolf Stephan Hoffmann[6] und von Paul Bekker[7], – letztere die wichtigste und folgenreichste. Sie erregte sofort nach ihrem Erscheinen größtes Aufsehen und beeinflußte durch ihre einprägsamen Thesen (vgl. unten!) die Schreker-Rezeption des folgenden Jahrzehnts in maßgeblicher Weise. Von Bekker stammen auch die wesentlichsten Beiträge zu den drei Schreker-Sonderheften der „Musikblätter des Anbruch"[8]. Schon diese Tatsache allein – d r e i ihm gewidmete Sonderhefte e i n e r wichtigen Zeitschrift in einem so kurzen Zeitraum – beweist schlagend das hohe Ansehen, das dieser Komponist in den zwanziger Jahren genoß und kontrastiert grell zu der fast totalen Vergessenheit, die sein Werk schon wenige Jahre später umgeben sollte. Aus neuerer Zeit ist dann vor allem noch Adornos Schreker-Vortrag für den Hessischen Rundfunk (März 1959) zu nennen[9]. Alle diese Versuche einer Gesamtdarstellung müssen aus heutiger Sicht fragmentarisch erscheinen, – die Bücher von Bekker, Hoffmann und Kapp schon allein deswegen, weil sie sich wegen ihres frühen Entstehungsdatums nur auf die erste Hälfte des Schrekerschen Opernschaffens beziehen konnten (bis einschließlich *Schatzgräber*, Bekker sogar nur bis einschließlich *Gezeichnete*). Angesichts von Adornos sehr persönlicher, sich tief in Schrekers Psyche einfühlender Analyse verbietet sich der Gedanke an eine geschlossene Gesamtdarstellung schon vom erkenntnistheoretischen Ansatz des Autors her.

Die folgenden Ausführungen versuchen einen Mittelweg einzuschlagen zwischen einer in diesem Rahmen nicht realisierbaren Detailuntersuchung und einer wegen des Fehlens ebensolcher Detailuntersuchungen heute überhaupt noch nicht möglichen Gesamtdeutung. Ich will stattdessen e i n e n Aspekt des Schrekerschen Opernschaffens erörtern, und auch die Darstellung dieses Aspekts muß notgedrungen noch fragmentarisch sein, vor allem weil die analytischen Begründungen hier nur skizzenhaft und in Auswahl gegeben werden können. Wenn ich mich trotzdem darauf einlasse, so deshalb, weil ich diesen einen Aspekt für einen wesentlichen halte, dessen konsequente Weiterverfolgung ihn als Schlüssel für das ästhetische Prinzip des Schrekerschen Musiktheaters überhaupt erweisen könnte. Dazu kann ich allerdings am Schluß nur noch einige Fragen formulieren, um die Richtung möglicher künftiger Überlegungen anzudeuten. Mein Thema soll sein: Franz Schreker und die „große musiktheatralische Szene".

In seinem oben erwähnten kleinen, aber folgenreichen Buch über Schreker hat Paul Bekker diesen als einzig legitimen Nachfolger Wagners gefeiert, nicht im Sinne eines landläufigen Epigonen, sondern als ein der Art nach verwandtes Phänomen. Nach Bekkers Ansicht, die ich hier nicht auf ihre Stichhaltigkeit überprüfen möchte, haben sich nach Wagners Tod in der deutschen Oper drei Richtungen herausgebildet, deren prinzipielle Schwäche darin besteht, daß sie jeweils e i n e n Aspekt des wagnerschen musikdramatischen Erbes verabsolutierten und sich ihm allein ver-

---

6 R. S. Hoffmann, *Franz Schreker*, Leipzig-Wien-Zürich 1921.
7 P. Bekker, *Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper*, Berlin 1919.
8 Es handelt sich um die Nummern: II (1920), 1-2; VI (1924), 2; X (1928), 3-4.
9 Jetzt abgedruckt in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt/Main 1963, S. 181-200.

schrieben, nämlich: 1. das festspielhafte Ideendrama (Prototyp: Pfitzners *Palestrina*), als dessen Ableger die Märchenoper (Humperdinck) fungiert; 2. die literarisierende Musizieroper (R. Strauss); 3. die Theateroper (d'Albert). Schreker nun, so Bekker, schaffe, wenn auch von ganz anderen ideenmäßigen Voraussetzungen ausgehend als Wagner, hier wieder die Synthese.

Uns soll es nur um den dritten Aspekt gehen, das theatralische Moment. Bekker betont seine Bedeutung für Schreker sehr nachdrücklich: *„Eine den Vorbildern fremde, starke, glühende Sinnlichkeit und ein gelegentlich bis zur Wildheit ausbrechendes Temperament geben Schreker eine physische Kraft, die in der ästhetischen Klangsymbolik eines Debussy kein Genügen findet. Sie drängen zu starken, explosiven, melodischen Entladungen, zu architektonischen Zusammenfassungen, wie sie der Art nach die alte Oper geschaffen hatte, und wie sie nun unter Weiterführung der Anregungen jungromanischer Kunst in neuer, individuell bedingter Typisierung wieder erscheinen."*[10] Oder gleich darauf: *„Schrekers musikalische Gestaltungskunst zeigt sich beim ersten Anblick am auffallendsten in diesen szenischen Erscheinungen äußerlich blendender Art. Sie sind die unmittelbar wirkungsvollsten Teile seines Werkes. Sie packen den Zuschauer mit hemmungsloser Wucht. Ganz in der Art der alten Oper zwingen sie ihm durch die berauschende Zusammenwirkung üppiger Theatereffekte und musikalischer Suggestion jene Hypnose auf, in deren Erzeugung die ästhetische Berechtigung der vom Standpunkt nüchterner Verstandeskritik aus so anfechtbar scheinenden und vielfach mit Unrecht angefochtenen Oper überhaupt liegt"*[11].

Auch Hoffmann hat einen Blick für den Theatermusiker Schreker; er sieht bei ihm die *„große architektonische Form"*[12], spricht von seinem *„baumeisterlichen Formgefühl"*, das *„solche hochgewölbten Riesenbauten der Musik"* zu konzipieren imstande ist[13]. Aber gemeint ist hier kein Gefüge aus „Leitmotiven" wie bei Wagner und seinen Epigonen, obwohl Schreker a u c h leitmotivisch arbeitet. Die *„berauschende Zusammenwirkung üppiger Theatereffekte und musikalischer Suggestion"* (Bekker, s. o.!) verweist vielmehr auf eine andere Tradition, und wenn bei Bekker Wagner auch als Ahnherr der modernen deutschen Theateroper apostrophiert wird, so ist das entschieden zu kurz gegriffen: Wagner fungiert in dieser Hinsicht nur als Zwischenträger. Stuckenschmidt gibt uns das Stichwort: *„Wir finden in diesen Schrekerschen Gesamtkunstwerken einen zutiefst barocken Zug von Überschwang, superlativischer Kontrastwirkung, mächtigem theatralischem Tableau. Es gibt Szenen, die an Meyerbeer und große französische Oper erinnern"*[14].

In der Tat: Meyerbeer ist der Schöpfer der großen „musiktheatralischen Szene" Wenn er hier im Zusammenhang mit Schreker genannt wird, so geht es nicht darum, eine direkte Beziehung, und das hieße ja: eine Abhängigkeit Schrekers von Meyer-

---

10 Bekker, a. a. O., S. 48 (Hervorhebungen hier und in den Anm. 11 und 14 von mir).
11 Bekker, a. a. O., S. 49-50.
12 Hoffmann, a. a. O., S. 155.
13 Hoffmann, a. a. O., S. 163.
14 H. Schreker-Bures–H. H. Stuckenschmidt–W. Oehlmann, a. a. O., S. 46.

beer, zu konstatieren[15]. Es ist an dieser Stelle lediglich beabsichtigt, in Anlehnung an die Beobachtungen von Bekker, Hoffmann, Stuckenschmidt u. a., diese jedoch zugleich präzisierend und in einen umfassenderen ästhetischen Kontext stellend, bei Schreker die Anwendung eines musiktheatralischen Gestaltungsprinzips zu zeigen und zu beschreiben, dessen erstmalige systematische Ausformung und Entwicklung nun einmal unlösbar mit dem Namen Meyerbeers verbunden ist.

Worin besteht dieses Prinzip? In jüngster Zeit ist von theaterwissenschaftlicher Seite eine Arbeit über Meyerbeer vorgelegt worden, die einiges zu diesem Fragenkreis, das in der bisherigen Meyerbeer-Literatur wohl gelegentlich ansatzweise gesehen, aber nur pauschal und summarisch benannt worden ist, nunmehr in extenso analysiert und dabei zu wichtigen Ergebnissen kommt. Ihr Verfasser, Christhard Frese[16], beschreibt als Schlüsselbegriff des *„dramatischen point de vue"* Meyerbeers[17] den Terminus *„Tableau"* und bestimmt dieses als einen szenischen Großkomplex, der nicht auf eine Rezeption nach den Regeln der Logizität des Dramas oder der Musik, sondern als ein musiktheatralisches Einheitsgebilde auf eine sensuelle Totalrezeption hin angelegt ist. *„Die musiktheatralische Darstellungsweise konnten wir als episch charakterisieren. Bild, Spiel und Musik emanzipieren sich in den Tableaux so weitgehend gegenüber dem dramatischen (. . .) Darstellungszweck, daß nicht dieser, sondern sie selbst zum Rezeptionsinhalt werden. Nicht die theatralische Darstellung ist dramatisch, ‚Dramatisches' wird musiktheatralisch vorgeführt; die sinnfällige, dramatisch und szenisch-musikalisch autarke Darstellungsweise ist die einer ‚Revue', deren optische und akustische Intensität und Dimension auf diesem zeitgerechten ‚Umweg', in dieser zeitentsprechenden Modifizierung, schließlich das Rezeptionserlebnis ‚Dramatik' vermittelt"*[18].

Eine konstitutive Bedeutung für das *„Tableau"* kommt nach Frese dem Chor und dem Großensemble zu, aber nicht einfach in additivem Sinne als Massierung von Klangpotentialen (das gab es längst vor Meyerbeer), sondern als „Partner" des oder der Solisten. Hauptgestaltungsmittel in der Strukturierung der Tableaux ist das *„Kontrastprinzip"*. Als entscheidend ist schließlich festzuhalten, was sich aus dem Phänomen des theatralischen Totals für die Rolle der Musik innerhalb desselben ergibt: ihr kommt auf jeden Fall ein reduzierter Stellenwert zu, mag sie auch gegenüber den anderen Elementen der dominierende Faktor bleiben.

Mir scheint nun, daß eben dies auch das Gestaltungsprinzip vieler Szenen in den Opern Schrekers ist, und zwar gerade der *„äußerlich glänzendsten und blendendsten"*

---

15 Es ist sehr gut möglich, daß Schreker sich dieser seiner teilweisen Nähe zur großen Oper Meyerbeers nicht bewußt war, sondern sich lediglich in der Tradition Wagners sah, was aber nichts besagt, denn er kann die Meyerbeersche Konzeption der musiktheatralischen Großszene auch auf dem Umweg über Wagner rezipiert haben, bei dem sie bis ins Spätwerk hinein ebenfalls nachweisbar ist.

16 C. Frese, *Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*, Berlin 1970.

17 So Meyerbeer selbst in einem Brief an seine Frau aus Paris am 10. 3. 1836, unmittelbar nach der Uraufführung seiner *Huguenots*, auf die sich diese Äußerung auch bezieht (vgl.: *Giacomo Meyerbeer – Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. und kom. von H. Becker, Bd. 2, Berlin 1970, S. 513). – Diese wichtige Äußerung belegt, daß Meyerbeer sich bewußt war, ein spezifisches musiktheatralisches Konzept zu vertreten.

18 C. Frese, a. a. O., S. 270.

(Bekker). Ich nenne die größten und markantesten: das Venedig-Bild (II. Akt) des *Fernen Klangs* (1912), die Untergangsvision der Schlußszene vom *Spielwerk und der Prinzessin*, vor allem in der Version der Urfassung (1913), die Szene auf der *Elysiums-Insel* (= der III. und letzte Akt) der *Gezeichneten* (1918), die Hochgerichtsszene des *Schatzgräbers* (1920), die Finalszene mit dem Schloßbrand von *Irrelohe* (1924), die Kirchenszene aus dem *Singenden Teufel* (1928), sowie aus dem *Schmied von Gent* (1932) die Finales des II. (Erscheinung Luzifers) und des III. Aktes (Szene vor der Himmelspforte). Ich möchte nun an drei Beispielen Schrekers Konzept der musiktheatralischen Großszene kurz skizzieren. Dabei kann es sich, gemäß unserer Fragestellung, nicht darum handeln, erschöpfende Analysen vorzulegen, schon gar nicht solche der musikalischen Schicht, vielmehr ist beabsichtigt, im einzelnen Falle lediglich diejenigen prinzipiellen Indizien mitzuteilen, die auf den „synthetischen" Charakter dieser Szenen im Sinne eines beabsichtigten musikalisch-dramatisch-szenischen Totaleindrucks (bei tendenzieller Gleichberechtigung der drei Elemente) verweisen.

1. *Der rote Tod (Textentwurf einer geplanten Oper)*

Während der Zeit, als Schreker an seiner Oper *Das Spielwerk und die Prinzessin* arbeitete und die Uraufführung des *Fernen Klangs* unmittelbar bevorstand (1911), schrieb er sich ein Operntextbuch, zu dessen Vertonung er später nicht gekommen ist, das aber auch ohne Musik ein gutes Beispiel dafür ist, welche Stoffe die theatralische Phantasie Schrekers anregten und in welcher spezifischen Weise er sie für die Vertonung konzipierte. Ich referiere den Inhalt in der Zusammenfassung Neuwirths[19]:

„Ein Schloßherr, Prospero, hat seine Burg abgesperrt, da in der Stadt vor den Toren die Pest wütet. Man bereitet die Hochzeit des Grafen Farrar mit der Prinzessin Maria vor. Trotzdem läßt sich die unheildrohende Atmosphäre auch in der Festfreude nicht verleugnen. Gerüchte, daß in der Nacht das Tor offen blieb, und fünf seltsame Masken, die böse Prophezeiungen verbreiten, bringen sich steigernde Angst unter die Hochzeitsgäste. Um zwölf Uhr Mitternacht tritt die rotgekleidete Gestalt des Todes in den Saal und tötet Prospero, während die Festgäste in wilder Panik fliehen."

Als Vorlage für diesen Stoff diente Schreker eine berühmte Novelle von Edgar Allan Poe (*The Masque of the Red Death*, 1842), deren Handlung er in den Grundzügen unverändert übernahm. Kein Musik-„Dramatiker" im traditionellen Sinne würde die Komposition eines solchen Textes auch nur erwägen. Es gibt hier nirgendwo einen dramatischen Konflikt zwischen Personen, der Handlung, Bewegung freisetzt; dieser Text ist im Wesentlichen nichts weiter als die szenische Konkretion einer theatralischen „Vision" von Festesglanz und Tod[20]. Das Erscheinen des *„roten Todes"* im Ballsaal des Herzogs beim Schlage der Mitternachtsglocke läßt die Extreme in einem schrillen Theatereffekt aufeinanderprallen. Alles Vorausgehende

19 G. Neuwirth, *F. Schreker*, a. a. O., S. 54.

20 „Vision" ist tatsächlich hier ein adäquater Begriff. Schreker selbst hat nämlich in einem Aufsatz (*Meine musikdramatische Idee*, in: Musikblätter des Anbruch, Nov. 1919, 1. Jahrgang) bekannt, daß solche theatralischen „Visionen" – eigentlich aus dem Unbewußten durch einen konkreten Anlaß hervorgelockte Urbilder, Traumbilder – die Keimzelle einiger seiner Bühnenwerke bilden.

ist nur Vorbereitung, notwendige Motivation dieser einen Szene. Insofern zeigt dieser Text die äußerste Radikalisierung des Prinzips Schrekerscher Szenenkomposition, das so konsequent von ihm nie wieder angewandt wurde: das ganze Stück ist eigentlich als e i n e Großszene angelegt, als durchgehende und stringente Steigerung auf eine Schlußclimax hin. Die Spannung, die dadurch erzeugt und vom Zuschauer zweifellos als „Dramatik" erlebt wird, ergibt sich also nicht durch das Austragen von Personenkonflikten, sondern aus dem Totaleindruck einer „Situation", die schon zu Anfang des Stückes „verhüllt" gegeben ist und sich in seinem Verlauf lediglich „enthüllt". Welche Rolle die Musik innerhalb dieses Wirkungsganzen gespielt hätte, können wir nur vermuten. Die Analogie zu vergleichbaren Szenen, die Schreker tatsächlich komponiert hat, läßt es fast als gewiß erscheinen, daß auch sie hier in den Sog der theatralischen Vision gezogen worden wäre als Element eines totalen Theaters.

Auch noch in anderer Hinsicht erscheint der *Rote Tod* als prototypisch innerhalb des Schrekerschen Oeuvres: sehr oft sind nämlich gerade die großen musiktheatralischen Szenen inhaltlich bestimmt durch eine Kontrapunktierung von „Fest" und „Tod", nur daß sonst der Kontrast nicht ganz so unverhüllt und ohne alles Beiwerk – quasi „rein" – angelegt ist wie hier. Das gilt eigentlich für alle oben aufgeführten Großszenen mit Ausnahme der aus dem *Schatzgräber* und dem *Schmied von Gent*, besonders aber für die Schlußszene vom *Spielwerk*. Dieser Frage durch inhaltliche Analyse der betreffenden Texte weiter nachzugehen, würde jedoch bedeuten, in eine Erörterung der weltanschaulichen und psychologischen Voraussetzungen des Schrekerschen Schaffens einzutreten, was im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich ist[21].

2. *Der ferne Klang: das Venedig-Bild (= II. Akt)*

Der Komponist Fritz ist auf der Suche nach dem geheimnisvollen „fernen Klang" in die Welt hinausgezogen und hat seine Geliebte, Grete, in der kleinbürgerlichen Enge ihres Elternhauses und der Gewalt ihres tyrannischen Vaters zurückgelassen. Doch Grete flieht, gerät in die Hände einer Kupplerin, die sie in eine Prostituiertenlaufbahn schleust. Im II. Akt erleben wir sie auf der Höhe ihres Erfolges als gefeierte Kurtisane und umschwärmter Mittelpunkt des Luxusbordells „La casa di maschere" auf einer kleinen Insel in der Lagune von Venedig. Dort begegnet ihr Fritz, der immer noch auf der Suche nach dem „fernen Klang" durch die Welt zieht. Entsetzt über ihren Lebenswandel stößt er sie, die immer noch an ihm hängt, als Dirne von sich. Verzweifelt wirft sich Greta (so nennt sie sich jetzt) in die Arme ihres hartnäckigsten Verehrers, der sie mit einer Gondel von dem Eiland entführt.

---

21 Es soll hier wenigstens darauf hingewiesen werden, daß die Verbindung von „Fest" und „Tod" kein spezifisches Phänomen der Schrekerschen Opern darstellt, sondern in komplexe Zusammenhänge einer allgemeinen Ästhetik der bürgerlichen Oper (und wohl auch anderer Gattungen) einzubeziehen ist. Im Rahmen des Symposions über *„Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts"* (Bochum 1973) hat Stefan Kunze in einem Vortrag, dessen Thesen hier nicht referiert werden können, das „gestörte Fest" als einen wichtigen inhaltlichen Topos der Oper des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet und seine Geschichte seit Mozarts *Don Giovanni* nachgezeichnet, wobei er Verdi (u. a. *Ernani, Macbeth, Rigoletto*) besonders hervorhob. Schrekers Opern kommt innerhalb dieser Tradition gewiß eine überragende Bedeutung zu, – vielleicht als Weiterentwicklung und Abschluß? (Alle Vorträge des Symposions demnächst im Druck in „Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts").

Der II. Akt des *Fernen Klangs* ist wohl trotz Offenbachs Giulietta-Akt aus den *Contes d'Hoffmann* (1881) und Korngolds vielleicht von Schreker beeinflußter *Violanta* (1916) die bedeutendste opernhafte Realisierung des romantischen Venedig-Bildes aus Erotik und Morbidezza. Gerade der Vergleich mit *Contes d'Hoffmann* offenbart aber das spezifisch Schrekersche Gestaltungsprinzip, auf dessen Nachweis es uns hier ankommt: bei Offenbach episodenhafte Reihung, bei Schreker planvoll-straffe Gliederung durch integrierten Einsatz musikalischer und optisch-szenischer Mittel nach den Grundsätzen der Kontrastdramaturgie. Die zentrale szenische Vision dieses großen Tableau ist das Erscheinen des bleichen Fritz, von byronscher Schwermut umschattet, auf der „Insel der Freude", – auch hier also der Topos des „gestörten Festes", wenn auch nicht so grell wie im *Roten Tod*, sondern in romantisches Sfumato getaucht.

Fritzens Auftritt ist der erste Höhepunkt der Szene, die aber im weiteren Verlauf eine nochmalige Steigerung erfährt mit der Verstoßung Gretas durch Fritz und der abschließenden Schlußclimax (Empörung der Anwesenden, Duellforderung des Grafen, Gretas Verzweiflung, ihre Entführung). Die lange Strecke bis zum Erscheinen von Fritz strukturiert Schreker durch Solonummern: Gretas Auftrittsmonolog, der die ersten Schatten auf die Heiterkeit wirft, sie aus ihrer Umgebung isoliert und schon auf Fritzens Auftritt und das anschließende Zwiegespräch vorausweist, – sodann die beiden „Preislieder": des Grafen *„Ballade von der güldenen Krone"* und des Chevaliers Couplet von den *„Blumenmädchen von Sorrent"*, letzteres in die Ambiente-Schilderung zurückleitend, die als Untergrund den ganzen Akt durchzieht und von großer musikalischer Kompliziertheit ist (Chöre, Fernchöre, Ensemble, Sprechstimmen, Zigeunerkapelle auf der Bühne, aus dem Obergeschoß herunterklingend zu denkender Walzergesang mit Klavierbegleitung etc.).

Nicht minder detailliert sind die szenischen Äquivalente dazu kalkuliert, die sich bis zu den Räucherpfannen erstrecken, die *„betäubende Düfte ausströmen"*. In dem Zusammenhang gibt Schreker dann eine bezeichnende Anweisung: *„Die folgenden Szenen sollen sich, ob mehr oder minder verständlich ist gleichgiltig, in lebhafter Weise gespielt und gesprochen, den verschiedenen auf die Bühne dringenden Klängen (. . .) in der Weise vermengen, daß der Zuhörer einen möglichst getreuen Eindruck des Milieus erhält, und beinahe die Empfindung in ihm wachgerufen wird, er befände sich selbst mitten in diesem Treiben, das ihn wie eine geheimnisvoll verworrene Ouvertüre zu den sich vorbereitenden Lustbarkeiten anmutet"*[22]. D. h. nicht die Musik ist „verworren" komponiert, sie ist im Gegenteil, wie bald darauf folgende Anweisungen erhärten, aufs genaueste kalkuliert, aber so, daß – an dieser Stelle – der Eindruck von „Verworrenheit" hervorgerufen wird, um – zusammen mit den auf den gleichen Effekt berechneten optischen Signalen von Bühnenbild und Spiel – eine musiktheatralische, d. h. musikalische u n d szenische Totalrezeption des „Milieus" seitens des Zuschauers zu erreichen.

Schreker hat selbst in einem Aufsatz[23], in dem er mehrfach die Bedeutung des Kontrastprinzips für sein musikdramatisches Schaffen allgemein und als bestimmen-

22 Klavierauszug (U.E. 3096), S. 88 (Hervorhebungen von mir).
23 F. Schreker, *Entstehungsfragen der Oper*, in: Die Böttcherstrasse, II (1930), 2, S. 15-17.

de Idee für den II. Akt des *Fernen Klangs* im Besonderen betont, auch auf die große Wichtigkeit hingewiesen, die für ihn *„die Architektonik, die Gliederung des Ganzen zur musikalischen Form"*[24] hat. Wenn er hier, mit Bezug auf Beethoven und Wagner, lediglich von m u s i k a l i s c h e r Form im engeren Sinne spricht und dabei den II. Akt des *Fernen Klangs* in seiner Anlage zu den vier Sätzen einer Sinfonie in Beziehung setzt, so darf man das nicht zu wörtlich nehmen. Schreker verfolgt hier gewiß nicht zuletzt auch ein apologetisches Ziel, nämlich gegenüber den zahlreichen Kritikern, die seiner Musik „Rausch" und „Formlosigkeit" vorwarfen. Sein Hinweis auf die „Sinfonie" ist hier nichts als ein vages Analogon, das sich nur auf partielle Ähnlichkeit der Tempofolge stützt, was letztlich eben auf nichts anderes als das „Kontrastprinzip" hinausläuft. Im Grunde will Schreker wohl nur betonen, daß dieser Akt, wie seine Werke überhaupt, „Architektonik" besitzt.

Daß innerhalb dieses Tableau die Musik integraler Bestandteil ist und keine autonome, sondern eine funktionale Rolle spielt, zeigt besonders schlagend das Finale des Aktes: Gretas Schlußverzweiflung nach Fritzens Abgang, ihre trotzige Hinwendung an den Grafen, beider Abfahrt in der Gondel, in der die vom Graf gedungenen Entführer warten, die von ihnen ausgelöste Prügelei und ihre Jubelrufe über die gelungene Tat, – das alles, für einen traditionellen Opernkomponisten gewiß Anlaß für ein großes Ensemble-Finale, für einen Musikdramatiker der Wagner-Nachfolge ebenso gewiß Vorwand für eine große dramatische Szene, wird von Schreker überhaupt nicht „in Musik gesetzt". Während sich diese Ereignisse auf der Bühne in rasender Eile vollziehen (in der „realen" Zeitdauer), spielt das Orchester – die Zigeunerkapelle, die von Greta dazu aufgefordert wurde – einen Csárdás, *„unentwegt"*, wie es in der Anweisung heißt, überlagert nur von knappen Sprachfetzen der Personen; zum Schluß, als schon der Vorhang gefallen ist, erklingen von hinter der Szene noch vereinzelte Chorrufe (der Schiffer in der nächtlichen Lagune) in das Nachspiel des Orchesters. Das ist keine „musikdramatische" Gestaltung dieser Szene, sondern die „musiktheatralische" Schilderung ihrer Milieu-Realität, – hierin nun doch wieder Offenbach vergleichbar, nämlich dem Schluß seines Giulietta-Aktes, den Busoni aus eben diesem Grunde bewunderte[25]: auch hier zu der Fülle an Aktion (Duell Hoffmann–Schlehmihl und dessen Tod durch das Eingreifen Dapertuttos, die Decouvrierung von Giuliettas wahrem Wesen, Auftritt der Wache und Hoffmanns knappe Flucht mit Nikolaus) nur die unbewegt dahinplätschernde Barkarole und einige wenige Dialogworte.

3. *Der singende Teufel: Kirchenszene (= Finale III. Akt)*

Die Handlung führt ins frühe deutsche Mittelalter. Das junge Christentum liegt im blutigen Kampf mit der heidnischen Naturreligion. Der junge Orgelbauer Amandus Herz hat für ein Kloster eine riesige Orgel fertiggestellt (d. i. der *„singende Teufel"*), deren übermächtiger Klang die Gewalten des Himmels, aber auch der Hölle beschwören kann. Als die Heiden zum Sturm auf das Kloster ansetzen, beschließen die vorgewarnten Mönche unter ihrem sinistren Pater Kaleidos, sie durch den feierlichen Klang der Orgel zu betören und die im Augenblicke ihrer Verzauberung Wehrlosen mit unter den Meßgewändern verborgenen Schwertern niederzumetzeln.

---

24 Ebda., S. 16.
25 F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916², S. 17.

Schon der allgemeine Topos der „großen Kirchenszene" weist – mehr noch als das Venedig-Bild des *Fernen Klangs* – sogleich auf die Traditionen der „großen Oper": *Agnes von Hohenstaufen* (1829), *Robert le diable* (1831), *Le Prophète* (1849), *Faust* (1859) kommen da für den Vergleich in Frage. Die Blasphemie des Religiösen läßt am ehesten an die gleisnerische Sakralität der Krönungsszene von Meyerbeers *Prophète* denken, doch ist diese Szene Schrekers letztlich wohl ohne Vergleich in der Gräßlichkeit ihres Realismus, die an eine schaurige Traumvision gemahnt.

Es ist die Schlüsselszene der Oper, weil hier die Orgel, das Klangsymbol des Werkes, zum ersten und einzigen Male musikalisch zentral in Erscheinung tritt und seine verderbenbringende Wirkung offenbart. So entwirft Schreker in wiederum sehr sorgfältigen Regiebemerkungen ein Szenenbild von düster-magischer Pracht: Kirchenschiff, Mönche in großem Ornat und mit verborgenen Waffen, im Hintergrund die Orgel mit dem mächtigen Pfeifenwerk, im Dunkel auf der Kanzel stehend die Gestalt des Paters Kaleidos, der von dort aus am Schluß zum Mord an den Heiden aufrufen wird.

Die Szene gliedert sich sinnfällig in drei nicht zu lange Komplexe: 1. das Näherrücken der heidnischen Krieger bis zum Aufbrechen der Kirchentore; 2. ihr erstauntes Innehalten vor der Pracht des Ritus und dem magischen Klang der Orgel; 3. der Mordbefehl des Paters an die Mönche, das Gemetzel und die Schlußverzweiflung des Amandus über das Versagen seiner Orgel. Die Musik erhält, trotz der Rolle, die die Orgel hier spielt, niemals die Möglichkeit zu selbständiger Entfaltung; riesige ostinate Klangflächen werden unter harten Reibungen über- und hintereinander geschoben. Das Komponieren über langen Orgelpunkten und mit über weite Strecken ausgezogenen Ostinato-Komplexen war zwar schon immer eine Eigentümlichkeit Schrekers, aber in dieser Szene wird es zum fast alleinherrschenden Prinzip. Die Szene ist musikalisch nichts anderes als eine perfekte Klangcollage. Am kühnsten im Einleitungskomplex, der eine riesige Steigerungsanlage ist, beginnend mit einem langen Orgelostinato aus Sekundtupfern in Sechzehnteln, dazu Pauken, Klavier und Glocken als Fundament (die Krönungsszene aus *Boris Godunow* klingt hier deutlich an) und die Chöre der Mönche, und endend mit der Geräuschorgie beim Zerschmettern der Kirchentore. Schreker läßt das Geschrei der Heiden zunächst nur als diffusen Klangbrei heranbranden („*Getöse einer Volksmenge, noch unverständlich*"), dann mit schriller Bühnenmusik und ganzen Glockenkavalkaden zu einem Höhepunkt anschwellen, auf dem die Musik für einen Augenblick eine tatsächlich „freie" Faktur erhält: Schreker verzichtet für einige Takte darauf, die Bläserstimmen des Bühnenorchesters zu notieren und schreibt vor: „*Es kann ganz willkürlich in Trompeten und Hörner geblasen werden, bis zu dem Moment des Aufbrechens der Tore*"[26].

Dieses Tableau Schrekers unterscheidet sich von dem Venedig-Bild aus dem *Fernen Klang* wohl in den Mitteln, jedoch nicht im Prinzip ihrer Anwendung. Dem aufs äußerste verfeinerten Gewebe der Klangvaleurs dort steht hier eine bruitistische Härte im schrillen Übereinander der Linien und Klangblöcke

26 Klavierauszug (U.E. 9434), S. 228.

gegenüber: künstlerischer Reflex Schrekers auf zwanzig Jahre stürmischer Weiterentwicklung der neuen Musik bis hin zum Neoklassizismus, dem der Komponist zwar nicht in dieser Szene, aber an anderen Stellen der Oper sehr wohl Tribut gezollt hat. Und doch auch hier deutlich erkennbar ist die Einbindung der Musik ins theatralische Total einer Großszene, deren sämtliche Elemente souverän kalkuliert sind.

Wenn man die großen Szenenbildungen Schrekers als musikalisch-theatralische Synthesen, als eine Art „totales Theater" erkennt und die dadurch bedingte veränderte Rolle der Musik innerhalb dieser Tableaux als gegeben ansieht, nämlich die e i n e r, wenn auch einer wesentlichen Komponente, – dann eröffnen sich einige weitergehende Perspektiven, die ich abschließend wenigstens kurz skizzieren möchte.

Zunächst: Wie steht es mit der Möglichkeit, daß Schrekers Musik nicht nur in großen Szenen, sondern auch in anderen Partien seiner Opern, ja überhaupt, primär außermusikalisch begründet ist? Immerhin ist die Tatsache bemerkenswert, daß unsere Feststellungen zur Szene mit den Ergebnissen der Harmonik-Analysen Neuwirths zum *Fernen Klang* im entscheidenden Punkt konvergieren. Neuwirth konstatiert eine *„direkte Widerspiegelung psychischer Prozesse im Material und der Form"*, eine *„Auflösung des Begriffs thematisch-motivischer Arbeit"* und stattdessen *„Charaktere nicht fixierter, wechselnder Gestalt nach der Logik assoziativer Prozesse"*[27], die sich in *„Klangfeldern"* konkretisieren. Eben das meint wohl auch Adorno, wenn er schreibt: *„Schrekers Klangideal ist Musik, die Luftwurzeln treibt. Sie verleugnet Ursprung und Konsequenz, am liebsten jede eigentliche kompositorische Bestimmtheit. Was sonst über den musikalischen Zusammenhang entscheidet, entwickelnde Variation, kompositorische Logik im weitesten Sinn, wird virtuell ausgeschlossen. Das verleiht seiner Musik trotz ihres gemäßigten Materials nach einer Richtung hin einen radikalen Zug . . . Wenn ihm Aktualität gebührt, dann um solcher Momente willen . . ."*[28].

Also wäre Schreker ein Exponent jener antiklassischen Gegenströmung der neueren Musikgeschichte, die zur Herausbildung von „Klangcollage", „Momentform", „offener Form" führt? Ich meine, in entscheidenden Punkten ja, obwohl es natürlich auch konträre Tendenzen bei ihm gibt (z. B. die grundsätzlich integrativ wirkende Leitmotivtechnik). Auch Neuwirth argumentiert, von seinem Gegenstand her, vorsichtig in dieser Richtung. Die mikroskopische Analyse (Harmonik) und die makroskopische (Szenenarchitektur) führen somit zu denselben Ergebnissen. Wenn sich nun Meyerbeer hier als Vorläufer erweist – und eine Untersuchung, die den Ansatz Freses weiterführend aufnimmt und für die musikalische Analyse fruchtbar macht, würde, soviel kann hier gesagt werden, den Beweis dafür erbringen –, so drängt sich die weitere Frage auf, ob nicht überhaupt die Oper, gerade wegen ihrer traditionell problematischen Zwitterexistenz als einer „synthetischen" Gattung (wir können auch sagen: als „Gesamtkunstwerk"), besonders günstige Voraussetzungen für die Entstehung und Weiterentwicklung solcher Tendenzen bot.

---

27 Neuwirth, a. a. O., S. 215.
28 Adorno, a. a. O., S. 187.

Mir erscheint das als sehr wahrscheinlich, und es ist merkwürdig, daß bei Untersuchungen dieser Frage wichtige Belege aus dem Opernbereich gegenüber entsprechenden Phänomenen aus der absoluten Musik („Auflösungszonen", „Momentformen" etc.) bisher so wenig berücksichtigt wurden. Gerade dem Meyerbeerschen Oeuvre kommt hier eine grundlegende Bedeutung zu, sodann (trotz einiger gegenläufiger Züge) auch dem „Musikdrama" Wagners und später eben in besonderem Maße Schreker.

Die legitime Nachfolge von „großer Oper" und „Musikdrama" hat als synthetische Großgattung der F i l m angetreten, der heute wesentliche Funktionen übernommen hat, die früher einmal von der Oper erfüllt wurden, und dessen Ästhetik in den entscheidenden Punkten eine konsequente Weiterentwicklung der Ästhetik der Oper ist (insofern diese mit dem synthetischen Charakter derselben Ernst macht). In einem wichtigen Aufsatz[29] hat Paul Bekker schon sehr früh, über die Betonung des theatralischen Elements hinaus, die Affinität von Schrekers Opern zum Film definiert, – eine geistlose Polemik von Schrekers Gegnern, die diesem *„Kino-Kunst"* vorwarfen, geistreich ins Positive umkehrend, indem er das Kino als legitime und zeitgemäße Vollstreckerin des eigentlichen Auftrags des Theaters und der Oper apostrophiert, den diese leider meist nicht erfüllten, – eben mit der bezeichnenden Ausnahme Schreker.

Nun folgt aber daraus, daß man den Film in wesentlichen Punkten als Nachfolger der Oper ansieht, noch keineswegs, daß auch die Musik im Film dieselbe Funktion hat wie in der Oper. In den allermeisten Untergattungen des Films ist das gerade nicht der Fall. Wenn Schreker also nach Bekker auch das *„theatralische Verlangen"* eines Publikums noch zu erfüllen imstande ist, das sich ansonsten ebendieses Verlangen damals in der Regel schon durch den Film befriedigen ließ, so bedeutet das nicht, daß er auch wirklich „mediengerecht" für den Film zu komponieren gewußt hätte. Der einzige große Opernkomponist im traditionellen Sinne, der auch als Komponist von Filmmusik reussierte, dürfte wohl Korngold gewesen sein. Schreker selbst hat sich in seinen letzten Jahren für die Probleme des Tonfilms, wie überhaupt der technischen Medien, interessiert, auch im Hinblick auf eigene Projekte[30]. Es ist leider nichts daraus geworden. Doch erscheint Schreker eher als einer der letzten großen Opernkomponisten, denn als – potentieller – großer Filmkomponist. Dem Neuen gegenüber wohl aufgeschlossen, sah er sich doch als Repräsentant einer zuende gehenden Epoche der Kunst. Als er im Jahre 1925 eine Umfrage des „Berliner Lokalanzeigers" über die Zukunftsmöglichkeiten des Rundfunks beantwortete, schrieb er, nachdem er die Perspektiven von Radio, Fernsehen und Tonfilm zuvor visionär und mit Bewundern ausgemalt hatte, am Schluß: *„In einem stillen Winkel meiner Seele aber, wohin noch kein Radioklang gedrungen ist, nistet etwas wie geheime Angst. Bricht nicht die Maschine mit eisernen Fingern und geheimnisvollen Kräften nunmehr auch in unser Reich ein, in das Reich des Künstlers?*

---

29 P. Bekker, *Schreker und das Theater*, in: Musikblätter des Anbruch VI (1924), 2, S. 50-53; im Folgenden vor allem S. 53.

30 Gedacht war an Opernverfilmungen. Vgl. H. Schreker-Bures, a. a. O., S. 32.

Mechanisierung der Kunst, Entzauberung einer Gottheit, eine Blüte ohne Duft und Reif. Es mag ein Aufstieg sein, irgendwo und irgendwann ist es ein Ende – Kunstdämmerung"[31].

Die Schönheit der Abenddämmerung unter dem Schatten heraufziehender geheimer Angst –, das ist eine treffende poetische Umschreibung für die Welt der Schrekerschen Oper, hinter der wir wieder den Szenentopos von „Fest und Tod" erkennen. Doch damit überschreiten wir die Grenzen unseres Themas, das auf Herkunft und ästhetische Relevanz einer formalen Kategorie beschränkt war, für deren Entwicklung das Opernschaffen Schrekers ein wichtiges Bindeglied zwischen der großen Oper des 19. Jahrhunderts und den neuen „medialen" Mischgattungen des 20. Jahrhunderts darstellt.

Zur musikalischen Konzeption und dramaturgischen Stellung des Opernquartetts im 18. und 19. Jahrhundert

von Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

„*Gleichzeitiges Singen ist unlogisch, aber schön*", vermerkt Oskar Bie im ersten, „*die Widersprüche in der Musik*" behandelnden Kapitel seines Buches *Die Oper*[1]. „*In dem Augenblick*", schreibt er weiter, „*da sich die Darsteller überhaupt darauf einlassen zu singen, was man im Leben nicht tut, sind sie den lieblichen Intrigen der Musik ausgeliefert*". Im Kern dieses Intrigenbereichs ist das Opernensemble angesiedelt, genauer gesagt, die musikalische Konstellation, bei der mehrere Personen gleichzeitig verschiedene Aussagen machen, die der Zuhörer nicht mehr separiert aufzunehmen vermag. Das Ensemble dieser Art erscheint auf den ersten Blick als eine unrealistische, primär musikalische Konzeption, die zwar ästhetisch schön sein kann, den normalen Gepflogenheiten menschlicher Kommunikation aber widerspricht. Unlogisch an ihr ist aber lediglich die von ihr verursachte zeitweilige Unterbrechung des Mitteilungsvorganges von den Akteuren auf der Bühne zum Zuhörer bzw. Zuschauer. Die Paradoxie des Ensemblesingens selbst enthüllt sich bei eingehenderer Betrachtung als eine eigene, unmittelbare Form des dramatischen Realismus. Erst das gesungene Ensemble schafft die dem Sprechdrama fremde Möglichkeit, den gleichzeitigen Gedanken mehrerer Menschen, der spontanen Reflexion und gedanklichen Replik einer Person noch während der Rede einer anderen, oder dem Aufeinandereinreden mehrerer agierender Personen zur Darstellung zu verhelfen. Der simultane Verlauf eines Dialogs, so absurd ein solcher erscheint, ist im Grunde eine sehr realistische, im gemeinen Leben oft nur unterdrückte Form des Gegen-

---

31 Ebda., S. 32.
1 O. Bie, *Die Oper*, Berlin 3 u. 4/1919, S. 15.

einanders oder Miteinanders mehrerer, sich unterhaltender Personen. Das Ensemble wird somit zu einem unkorrigierten Spiegelbild menschlicher Kommunikationen und Konfrontationen. So vielfältig wie diese, sind die Formen des Opernensembles, dessen eigentliche Problematik in der Notwendigkeit liegt, diese zwischenmenschlichen Vorgänge innerhalb eines eigengesetzlichen musikalischen Ablaufes darzustellen.

Die Besetzung der Ensemblenummern richtet sich zunächst einmal nach dem jeweils agierenden Personenkreis oder nach der intendierten formalen Gesamtstruktur der Oper, wobei es im Verlauf der verschiedenen Epochen und innerhalb einzelner Gattungen immer wieder zu gewissen Typisierungen kommt. Darüber hinaus scheint unter den verschiedenen Ensembleformen, vom Terzett ab, allein das Quartett eine auffallende Sonderstellung einzunehmen, die auf einer spezifischen dramaturgischen Funktion und musikalischen Konzeption der entsprechenden Stücke basiert. Diese Beobachtung sei auf der Grundlage der skizzierten ästhetischen Problematik des Ensemblesingens an den beiden, zeitlich und gattungsspezifisch im Zentrum des untersuchten Materials stehenden Quartetten aus Beethovens *Fidelio* und an verschiedenen anderen Beispielen des Opernrepertoires präzisiert, wobei wir uns auf die innerhalb der Opernakte stehenden Solistenensembles beschränken und die eigenstrukturierten Finalensembles ausklammern.

Die beiden Quartette der letzten *Fidelio*-Fassung von 1814 finden sich – mit einigen (was das Kanon-Quartett betrifft, nur geringfügigen) Varianten – bereits in der Urfassung, der *Leonore* von 1805, und deren Revision von 1806. Ihre dramaturgische Stellung blieb in allen drei Fassungen im Prinzip konstant[2]. Das Quartett des ersten Aktes (Nr. 3 bzw. Nr. 4; *„Mir ist so wunderbar"*) geht anscheinend auf die musikalisch-dramaturgische Intention des Librettisten Josef Sonnleithner bzw. Beethovens selbst zurück. Eine derartige musikalische Nummer findet sich weder in der unmittelbaren Vorlage, in Jean-Nicolas Bouillys *Léonore ou l'amour conjugal,* die mit der Musik von Pierre Gaveaux 1798 in Paris herauskam, noch in einer der anderen, späteren Bearbeitungen dieses Textbuches. Für das Quartett aus dem zweiten *Fidelio*-Akt (3. Fassung Nr. 14; *„Er sterbe"*) gab es wohl eine Tradition. Bei Gaveaux steht an seiner Stelle zwar noch ein gesprochener Dialog, in den *Leonore*-Opern von Ferdinando Paër (Dresden 1804; Text von Bouilly) und Simon Mayr (Parma 1805; Text von Gaetano Rossi) jedoch spielt sich die Rettungsszene zu einem großen Teil bereits innerhalb eines Quartettes ab[3].

Das berühmte Kanonquartett des ersten *Fidelio*-Aktes galt von Anfang an als eine der eigenartigsten Ensemblenummern der Opernliteratur und hat unzählige, oft

---

2 Vgl. W. Hess, *Beethovens Oper „Fidelio" und ihre drei Fassungen,* Zürich 1953, S. 49 und 117. – Weitere in diesem Zusammenhang wichtige Literatur: L. Schiedermair, *Über Beethovens „Leonore"* in: ZIMG, VIII (1907), S. 115; H. W. von Waltershausen, *Zur Dramaturgie des „Fidelio"*, in: Neues Beethoven-Jahrbuch, I (1924), S. 142-58; E. Wellesz, *Die dramaturgische Bedeutung des „Fidelio"*, in: Beethoven Zentenarfeier Wien 1927. Internationaler Musikhistorischer Kongreß, Wien 1927, S. 48.

3 R. Engländer (*Paër's Leonora und Beethovens Fidelio,* in: Neues Beethoven-Jahrbuch, IV, 1930, S. 118 ff.) vermutet, daß Beethoven schon sehr früh, d. h. vor der Aufführung, über die textliche und musikalische Anlage des Paerschen Werkes informiert war. In der Oper von Simon Mayr folgt übrigens wie bei Beethoven auf das Quartett ein Duett der Ehegatten.

sich widersprechende Interpretationen erfahren. Zur dramatischen Situation: Das Verhältnis des Paares Marzelline-Jaquino ist gestört, seitdem Fidelio (Leonore) im Hause weilt und Marzelline sich nunmehr ihm zugewandt hat. Vater Rocco deutet, noch mehr durch Blicke als durch Worte, an, daß er eine Verbindung seiner Tochter mit dem zwar fremden aber sympathischen jungen „Mann" nicht ungern sähe. Seine an Marzelline gerichteten Worte, *„Meinst du, ich könne dir nicht ins Herz sehen?"*, haben ein allseitiges beklemmendes Schweigen zur Folge, das in dem achttaktigen, ausdrucksvollen Orchestervorspiel zum Quartett musikalisch nachgezeichnet wird. Der Dialog bricht ab, die Handlung setzt aus; jede der vier Personen reflektiert ihre eigene Lage: Marzelline ist sich ihres nahen Eheglücks gewiß, kann es jedoch noch nicht richtig fassen. Rocco betrachtet sich wohlwollend das junge Paar. Beider Gedanken und Gefühl bilden die Grundstimmung des Stückes; beide unterliegen aber einer durch die Verkleidung Leonorens verursachten Täuschung. Leonore empfindet *„namenlose Pein"* über das neue Hindernis auf dem Wege zu ihrem eigentlichen Ziel, der Rettung ihres Gatten. Dem Jaquino *„sträuben sich die Haare"*, da er sich um sein Mädchen betrogen glaubt. Es ist eine Situation des bangen Fragens, der Verlegenheit, der Ratlosigkeit. Das Ensemble ist erste komplexe Äußerung und Motivierung eines aus der Haupthandlung resultierenden inneren Konfliktes, der in der ersten und zweiten Opernfassung n a c h dem Quartett breiter ausgespielt wird. Den Knoten kann nur Leonore entwirren, und dieses geschieht erst mit ihrem Ausruf *„Ich bin sein Weib!"* im Quartett des zweiten Aktes. Die existenzielle Krise, der engagierte persönliche Einsatz Leonorens dort machen den Liebeskonflikt der Opernintroduktion zu einer Nebensächlichkeit, die sich von selbst löst. Der lediglich etwas gestörten häuslichen Idylle, wie sie im Kanonquartett eingefangen ist, wird später der dunkle Kerker mit Dolch und Revolver gegenübergestellt. Daraus spricht eine für Beethoven bezeichnende moralisierende Gestaltungsintention, die sich erst in der dritten Opernfassung von 1814 voll verwirklichen konnte; hier eliminiert Beethoven weitgehend den stilbruchartigen Parallelverlauf zweier Handlungsebenen, der singspielartigen und der ernsten dramatischen, und macht aus der Not der Vorlagegegebenheiten eine Tugend, indem er den nicht gänzlich aus der Welt zu schaffenden Semiseria-Ansatz der Gesamthandlung seinen Ideen nutzbar macht: Erst die Konfrontation der kleinbürgerlichen Welt und deren Nöte mit dem existenziellen, auf hoher ethischer und politischer Ebene stehenden Befreiungsakt verteilt die Gewichte.

Die Kompositionsweise des Kanonquartetts unterstreicht diesen dramaturgischen und ideellen Sachverhalt. In den vier Singstimmen läuft ein regelmäßiger Kanon ab, bestehend aus einem achttaktigen Thema und drei ebenso langen kontrapunktischen Fortführungen. Nachdem die vierte Stimme (Jaquino) das Thema gesungen hat, folgt, über eine trugschlußartige Wendung hinaus, eine elftaktige Pleno-Coda, in der die Partien Leonorens und Jaquinos sich zusehends verselbständigen und ein etwas zwielichtiges Ausdrucksmoment in den wohlgestalteten, selbstzufriedenen An-

---

4 Der Kanon bringt daher letztlich auch keineswegs *„eine Gefühlsübereinstimmung der vier Personen zum Ausdruck, die psychologisch unhaltbar ist"*, wie Th. Frimmel (*Beethoven-Handbuch*, I, Leipzig 1926, S. 137) einmal schrieb. – Vgl. hierzu auch: O. Bie, a. a. O., S. 222.

satz der Musik bringen. Schon zuvor führen die einzelnen Kontrapunkte eine sukzessive Verlebendigung des Melos ein; aus dem stockenden Anfang ergibt sich eine allmähliche quantitative und qualitative Verdichtung des Satzes, entwickelt sich ein expressives Klangbild als Ausdruck der wachsenden Unruhe der vier Personen, die alle dieselbe Situation reflektieren, jedoch jeweils unter eigenem Gesichtspunkt, alle zwar dasselbe achttaktige Thema, jedoch – bedingt durch die Kanonstruktur – nachfolgend kontrapunktische Fortführungen unterschiedlicher Ausdehnung (und daher auch verschiedenartigen Charakters) vortragen. Hinzu kommt die von Person zu Person differenzierte instrumentale Begleitung[4]. Die ausweglos erscheinende Konfliktsituation wird durch den Kreisverlauf des Kanons geradezu symbolisiert, der von sich aus zu keinem Abschluß gelangen kann, in sich zwar komplex ist, letztlich aber zu nichts führt. Die Kanonstruktur spiegelt nicht nur die situationsbedingte Abhängigkeit der vier Personen voneinander wider, sondern auch deren gemeinsame gesellschaftliche und seelische Ebene. Diese vier Herzen werden mit gleicher Intensität bewegt; in dieser Sphäre kennt Beethoven keinen Unterschied der Charaktere. Die Angst vor dem, was folgen wird bzw. die Freude über das erwartete Glück sind in den stockenden melodischen Bewegungen des Anfangs sowie in der chromatischen und abrupten kolorativen Führung im kontrapunktischen Part gleichzeitig eingefangen. Die Simplizität der technischen Struktur, der singspielhafte Ton des Textes (*„Mir ist so wunderbar"* – *„Mir sträubt sich schon das Haar"*) verbindet sich nicht ohne weiteres mit der Bedeutungsschwere, mit dem emotionellen Tiefgang dieser die Ergriffenheit der vier Menschen charakterisierenden Musik. Der zwiespältige Eindruck löst sich erst, wenn man die dramaturgische Relation dieses Stükkes zum gänzlich andersgearteten zweiten Quartett der Oper erkennt. Dann wird klar, daß die Kanonform in ihrer formalen Bescheidenheit, in ihrer Alltäglichkeit – von aller Traditionsgebundenheit einmal abgesehen – mit dem Konflikt kongruiert, der durch sie im Ablauf der Oper erstmals zur Darstellung gelangt, während die nach Glaubwürdigkeit drängenden subjektiven Gemütsbewegungen der vier Menschen für Beethoven außerhalb einer derartigen Relativierung stehen.

Die Hauptkriterien des ersten *Fidelio*-Quartetts sind: 1. Die Kanonform; 2. Der kantable, lyrische, gefühlsbetonte musikalische Ausdruck, der sich mit der Vorstellung von einer „klangschönen" Musik verbindet; 3. Die monologisierende Reflexion der Akteure in einer Konfliktsituation v o r der eigentlichen Austragung des Konfliktes. – Ein Studium des Opernquartett-Repertoires aus dem 18. und 19. Jahrhundert lehrt uns, daß in diesem *Fidelio*-Quartett mehrere Traditionslinien zusammentreffen.

Die frühesten vierstimmigen Ensembles kennen wir aus der neapolitanischen Oper des beginnenden 18. Jahrhunderts[5]. Eduard Dent[6] wies derartige Nummern zunächst in den Seria-Opern Alessandro Scarlattis nach (z. B. in *Telemaco*, Rom 1718). Diese Stücke scheinen durchweg noch zum Typus der „Aria a quattro" zu gehören, d. h. es sind im Grunde auf vier Stimmen transponierte Arien in der Da capo-Form, oft mit

5 Inwieweit sich in Zukunft noch frühere Beispiele finden lassen, sei dahingestellt.
6 E. Dent, *Ensembles and Finales in the XVIII th. century Italian Opera*, in: SIMG, XI/XII (1909-10).

nur einer, auf die einzelnen Stimmen verteilten Melodie, wobei nicht selten je zwei Stimmen miteinander koordiniert werden (vgl. *„Reo mi danno"* aus *La Principessa fedele*, Neapel 1710, oder *„Idolo mio ti chiamo"* aus *Tito Sempronio Gracco*, Neapel 1702/1720), also mit einer undifferenzierten musikalischen Charakterisierung aller Personen und einer überwiegend undramatischen, lyrischen Diktion, wie sie übrigens auch für andere Binnenensembles, im Gegensatz zu den Finalensembles der Zeit, bezeichnend ist. Aus Händels Opernwerk sei die Nummer *„Il tuo figlio"* (aus *Agrippina*, Venedig 1709) genannt, die den rezitativischen Dialog für kurze Zeit unterbricht und eine im Konsensus aller Beteiligten sich vollziehende Huldigung Neros durch Agrippina, Narciso und Pallante darstellt. Der primär musikalische Effekt derartiger Stücke ist offenkundig; sie sind musikalischer Ausdruck einer lyrischen Emotion aus dem Munde von vier Akteuren anstatt von einer Person.

Zwei, im Hinblick auf die Relation der beiden *Fidelio*-Quartette aufschlußreiche, bereits voll ausgebildete vierstimmige lyrische Ensemblenummern (diesmal unter Einbeziehung des Chores) enthält Glucks *Iphigenie in Aulis* (Paris 1774). In der ersten (II, 3; *„Jamais à tes autels"*) wird, kurz vor dem Gang zum Altar, der Gott der Ehe angerufen, bevor Arcas mit der unheilvollen Kunde hereinbricht, daß Iphigenie dort statt der Eheschließung den Tod zu erwarten habe. Es wird berichtet, daß Du Roullet, Glucks Librettist, hier eigens die bei Racine nicht vorhandene Partie des Patroclus zur Vervollständigung des Quartetts einführte[7]; wir dürfen also annehmen, daß man an dieser dramatisch entscheidenden Stelle bewußt einen Quartettsatz wählte. Das zweite Quartett der Oper (III, 9; *„Mon coeur ne saurait contenir"*) folgt, offensichtlich als Pendant zum ersten, unmittelbar n a c h der glücklichen Wendung am Schluß der Oper.

Das unbegleitete kanonische (!) *Quatuor des buveurs, „A chanter, rire et boire"*, aus der Oper *Tom Jones* (Paris 1765)[8] von François-André Philidor bedeutete zu seiner Zeit eine kleine Sensation; hier ist die Kanontechnik mit der Da Capo-Arienform verbunden. Einer ähnlichen Beliebtheit erfreute sich das rondoförmige Quartett *„Ou peut on être mieux"* aus André-Ernest-Modeste Grétrys einaktiger Comedie *Lucile* (Paris 1769). In ihm treten zwei Väter und deren Kinder, die sich anschikken die Ehe einzugehen, mit einer rührseligen Verherrlichung des ungetrübten Familienglücks auf. Grétrys Stück wurde lange Zeit gern zu Familienfeiern im häuslichen Kreis angestimmt[9]. Die Verbindungslinien des Beethovenschen Quartettkanons zu derartigen Stücken der Opéra comique sind nicht zu übersehen. Über die Tradition des Kanonsingens selbst wird noch zu sprechen sein.

Das Moment des Konfliktes, das im *Fidelio*-Quartett hinzukommt, ist das Kennzeichen einer anderen Quartett-Tradition. Es findet sich bereits in entsprechenden Nummern der Buffo-Opern Scarlattis, in die auch die lyrische Quartettform der Seria Eingang fand (bezeichnenderweise zunächst in die Seria-Szenen), wobei jedoch die Diskrepanz zwischen der konventionellen statischen Da Capo-Form und der Dra-

---

7 Vgl. A. Einstein, *Gluck. Sein Leben – Seine Werke*, Zürich-Stuttgart o. J., S. 199.
8 Das Quartett ist publiziert in der Sammlung *Echos de France*, Paris (Durand) o. J., S. 176.
9 Vgl. H. Wichmann, *Grétry und das musikalische Theater in Frankreich*, Halle 1929, S. 64.

matik der Situation bald zu einem Problem wurde. Interessant in diesem Zusammenhang ist das Quartett *„Penza ben – ch'ho da penzare?"* aus Scarlattis Commedia in musica *Il trionfo dell'Onore* (III, 12; Neapel 1718); hier werden kurz vor der Klärung des Konfliktes die verwickelten Liebesbeziehungen der vier Personen in einem großen dialogisierenden Ensemble ausgespielt[10]: Der ältliche Flaminio stört Rodinarte, welcher gerade Rosina, auf die Flaminio selbst respektiert, seine Liebe bezeugt. Cornelia, Herrin der Rosina, ist ihrerseits bestrebt, den reichen Flaminio zu ehelichen und ist sowohl über diesen als über Rosina erbost, welche an Rodinartes Werben Gefallen findet. Flaminio ärgert sich dagegen über Cornelia, da diese Rosina beschimpft, welche er wiederum in Schutz nimmt. Die beiden „Hauptangeklagten" versuchen zunächst ihre Kontrahenten zu beruhigen und dann, als das nicht gelingt, unbeachtet zu entkommen. Die stereotype Rhythmik des Stückes, die gleichförmige melodische Parlando-Diktion lassen es noch zu keiner durchgehenden musikalischen Differenzierung der vier Partien kommen. Es ist ein musikalisiertes Dialogrezitativ mit einer zeitweiligen Simultaneität von Rede und Gegenrede[11].

Ein anderes Beispiel für eine bereits entwickeltere Form des Quartetts ist die nachkomponierte Nummer *„O credere, o perir"* aus dem dritten Akt des Händelschen *Radamisto* (London 1720), in der Polissena, Zenobia und Radamisto den Tiridate bestürmen, sich der Liebe und Tugend zuzuwenden. In dem kurzen, 25-taktigen Quartett *„Non è incauto il mio consiglio"* aus dem dritten Akt der 1730 uraufgeführten *Partenope* Händels versuchen Partenope, Armindo und Emilio den Unheil ahnenden Arsace zu besänftigen. Hier treten drei Personen einer einzelnen gegenüber; diese Gruppierung ist für die Mehrzahl der einen Konflikt ausspielenden Quartette des 18. und des 19. Jahrhunderts typisch und auch latent in beiden *Fidelio*-Quartetten bestimmend. Die Händelsche Quartettnummer ist zwar – wie der überwiegende Teil derartiger Stücke um diese Zeit – selbst weitgehend undramatisch, fixiert jedoch deutlich eine Krisensituation des Dramas: Unmittelbar danach enthüllt Rosmira (als Aurimene) Partenope die Untreue des Arsace; es tritt also genau das ein, was im Quartett geahnt wird.

Die volle Ausbildung des Quartetts zu einer eigenständigen Ensemblenummer mit einer Kongruenz zwischen Inhalt und musikalischer Struktur erfolgt erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bei aller Verschiedenartigkeit der Stoffe und der musikalischen Konzeptionen finden wir nunmehr immer häufiger jenen Quartett-Typus, in dem eine ernste oder heitere Krisensituation, überwiegend monologisierend, dargestellt wird, ohne daß es hier selbst zu einer Entscheidung kommt. Das Quartett tritt bevorzugt dann auf, wenn die direkte Rede, die Aussprache versagen, wenn sich mehrere Konflikte überlagern. Immer sind die beteiligten Personen dabei in irgendeiner Weise, oft durch die Unehrlichkeit einer einzelnen Person, getäuscht.

---

10 Abgedruckt bei E. Dent, a. a. O., S. 557.

11 Nach E. Dent (*Alessandro Scarlatti*, London 1960, S. 128) entspricht das Stück dem 3. Auftritt der komischen Charaktere in der Seria Scarlattis, gegen Ende des dritten Aktes, kurz bevor die Endszene die Klärung bringt.

Äußerste Ratlosigkeit herrscht in dem Quartett *„Andrò ramingo e solo"* aus dem dritten Akt des Mozartschen *Idomeneo* (München 1781). Idomeneo versucht letztmalig, den Opferbefehl zu umgehen, indem er seinem Sohn befiehlt, aus dem Lande zu fliehen. Das heißt, Idamantes muß Ilia aufgeben, und diese beteuert, ihn nicht verlassen zu wollen. In dieser Situation beginnt das groß angelegte Quartett: Das Liebespaar gedenkt seiner existenziellen Not; Idomeneo schwankt zwischen Vaterliebe und der Notwendigkeit, sein gegebenes Versprechen zu erfüllen; Elektra sinnt auf Rache für ihre verschmähte Liebe. Alle leiden unter dem gleichen herben Schicksal, und so können alle Stimmen zum großen Teil den gleichen Text benutzen und sich wiederholt zu einem homophonen Satz zusammenschließen. Der Knoten beginnt sich unmittelbar nach dieser Nummer zu lösen: Idomeneo kommt der Aufforderung nach, den Namen des Opfers zu nennen. Mozart war sich der dramaturgischen Schlüsselstellung dieses Quartetts offenbar wohl bewußt, denn schon während der Probearbeit kämpfte er um den Erhalt des Stückes, das der 64-jährige Darsteller des Idomeneo, Anton Raaff, gern gegen eine bequeme, mit Koloraturen verbrämte Arie eingetauscht hätte. Auch später hat Mozart dieses Quartett noch sehr geschätzt[12].

Die gewichtigste Ensemblenummer im ersten Akt von Mozarts *Don Giovanni* (Prag 1787) ist das Quartett *„Non ti fidar o misera"*. Nach seiner mißglückten, von Donna Elvira vereitelten Annäherung an Zerline, trifft Don Giovanni auf Donna Anna und Don Ottavio, die ihn – in Unkenntnis des wahren Sachverhaltes – vertrauensvoll um Hilfe bitten. Don Giovanni bietet ihnen diese auch heuchlerisch an. Wieder tritt Donna Elvira dazwischen und versucht in dem nun folgenden Quartett das Paar über die wahre Natur Don Giovannis aufzuklären. Donna Anna und Don Ottavio sind auch bald von der Persönlichkeit Elviras eingenommen und glauben nicht recht an deren Unzurechnungsfähigkeit, von der Don Giovanni zu seiner Verteidigung immerzu spricht. Beide beginnen allmählich zu begreifen. Aus der anfänglichen personellen Gruppierung 2:1:1 ergibt sich im Verlauf des Quartetts die Konfrontation von 3:1. Das ist die „Handlung" des mit viel a parte-Gesang durchsetzten Ensembles. Die Entscheidung fällt erst am Ende des sich anschließenden Dialog-Rezitativs, wenn sich Don Giovanni durch seinen Tonfall als der von Donna Anna und Don Ottavio gesuchte Mörder selbst entlarvt. Das Quartett steht an einem Wendepunkt des Dramas; es stiftet allgemeine Ratlosigkeit. Wie so oft ist noch eine Person (Don Giovanni) „unerkannt". Mit dem Quartett nimmt Don Giovannis „Abstieg" vollends seinen Lauf; aus dem buffonesken Geplänkel wird nun Ernst.

Noch weiter aus dem Zustand reiner Kontemplation heraus führt das große Buffo-Quartett *„Dite, in grazia quei signori"* aus dem ersten Akt von Paisiellos *L'Amor contrastato* (Neapel 1788): Rospolone und Caloandro werben nacheinander durch ihren Notar (Pistofolo) um Rachelina und warten bange auf deren Entscheidung. Der Notar, der die „molinara" selbst heiraten möchte, was ihm am Schluß auch gelingt, hintergeht jedoch beide. Rachelina selbst verweist immer nur auf den Notar,

12 Vgl. H. Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 6/1923, I, S. 855.

der ihre Meinung kenne; diese ist jedoch ganz anders geartet, als Rospolone und Caloandro vermuten. Es ist ein Augenblick der Unsicherheit, da keiner seine Karten richtig aufdeckt. Alles vollzieht sich in einem humorvollen Wechsel von Zwiesprachen; zum vierstimmigen Tutti kommt es nur selten. Es ist ein Dialog-Quartett, das eine Handlung beinhaltet, eine Entscheidung herbeiführen soll, es aber nicht kann, da die beteiligten Personen sich gegenseitig täuschen und im Grunde aneinander vorbeireden.

Eine treffende Parallele zur dramatischen Situation des ersten *Fidelio*-Quartetts auf dem Gebiet der heiteren Oper finden wir in Domenico Cimarosas *Il matrimonio segreto* aus dem Jahre 1791. Auch hier beginnt mit dem monologisierenden Quartett des ersten Aktes (Nr. 7; *„Sento in petto"*) die eigentliche Verwicklung: Lisetta ist über das im vorangehenden Dialogsextett an den Tag gelegte bäuerliche Betragen und die Gefühlskälte des für sie vorgesehenen gräflichen Bräutigams gekränkt. Ihre Schwester Carolina, die sich dem Paolino versprochen hat, empfindet darüber Schadenfreude, ohne jedoch ihre eigene kritische Lage richtig zu erfassen, die dadurch gekennzeichnet ist, daß der Graf sich anstatt für Lisetta, inzwischen für sie entschieden hat. Tante Fidelma betrachtet das Verhalten der Drei und ahnt Unheil. Jede der vier Personen trägt im ersten (Adagio-)Teil einen Monolog mit eigener Melodie vor; darauf folgt ein durchbrochenes Ensemble; in dem abschließenden homophonierenden und textgleichen Allegro eint sie die allgemeine Ratlosigkeit und das gemeinsame Bangen vor dem Kommenden. Erst in der folgenden Nummer wird konkretisiert, was im Quartett von den einzelnen Personen gedacht und geahnt wurde.

Was die Kanonform betrifft, so steht Beethovens Quartett inmitten einer volkstümlichen Tradition, die sich wohl aus dem Gesellschaftslied des 18. Jahrhunderts herleitet und besonders auf der Wiener Bühne ihren Niederschlag fand[13]. Überwiegend scheint es sich jedoch um Terzette zu handeln, welche auf die Kanonform zurückgreifen. Genannt seien hier nur die entsprechenden Stücke in Cherubinis *Faniska* (Wien 1806), Conradin Kreutzers *Der Taucher* (Wien 1809) oder in Louis Spohrs *Alruna* (1808) und *Zemire und Azor* (Frankfurt 1818/19). Als ein direktes Vorbild für Beethovens Kanonquartett kann das Terzettino *„Sento, oh quelli squardi"* aus dem zweiten Akt des 1799 in Wien uraufgeführten und 1808 in deutscher Bearbeitung wieder aufgenommenen Dramma semiserio *Camilla* von Ferdinando Paer angesehen werden. Das Stück nimmt neben der Kanonform auch den 6/8 Takt, den stockenden Rhythmus (im Orchester) und melodische Einzelheiten des Beethoven-Quartetts voraus. Außerdem entspricht seine dramaturgische Funktion genau der der beschriebenen Quartettgattung, was – solange innerhalb der dreistimmigen Ensembleformen nicht mehrere Beispiele dieser Art nachweisbar sind – als eine Ausnahme zu gelten hat: Der Duca führt seiner von ihm wegen einer angeblichen Untreue gefangengehaltenen Frau, Camilla, den Sohn, Adolfo, zu, ohne daß sie sich diesem als seine Mutter zu erkennen geben darf, es sei denn, sie nenne den Namen ihres einstigen Entführers und breche damit ihr Versprechen. In dieser

---

13 Vgl. R. Haas, *Zum Kanon im „Fidelio"*, in: Beethoven-Zentenarfeier Wien 1927. Internationaler Musikhistorischer Kongreß, Wien 1927, S. 136 f.

Situation erklingt das kontemplative Ensemble, in dem Adolfo Trauer im Antlitz seiner Mutter entdeckt und unbewußt Schauer empfindet, Camilla gepeinigt vor der Entscheidung steht und der Duca zwischen Liebe, Mitleid und Unerbittlichkeit schwankt. Unmittelbar nach dem Terzett löst sich der Knoten[14].

Ein Nachklang dieses Stückes und des Beethovenschen Quartetts findet sich im Opernwerk Rossinis. Die vier Jahre nach der dritten *Fidelio*-Fassung in Neapel erstmalig aufgeführte Azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* und die 1823 in Venedig uraufgeführte *Semiramide* enthalten je ein Kanonquartett, das genau dem Typus des kontemplativen vierstimmigen Ensembles entspricht. Die stockende melodische Bewegung über den Anfangsworten *„Mi manca la voce, mi sento morire"* im Quartett des *Mosè* (II, 8) erinnert direkt an den Beginn des Beethoven-Quartetts. Aus der Melodiebildung selbst sowie aus der etwas süßlichen harmonischen Einkleidung spricht der Italiener. Während der Orchestersatz bei Beethoven parallel zu dem Singstimmenpart eine allmähliche Verlebendigung erfährt, bringen die Instrumente bei Rossini eine mobile, die Aufregung der beteiligten Personen charakterisierende, durchlaufende Sechzehntelfigur, die das wie bei Beethoven vorgeschriebene „Andante" nahezu eliminiert. Der Kanon selbst mündet schließlich in einen freien imitatorischen Satz, ist also lediglich ein Bestandteil des ganzen Quartetts. Zur dramatischen Situation: Pherisis (Osiride), Sohn des Ägyptischen Königs, liebt die Hebräerin Elcia. Als man die Israeliten aus dem Lande entlassen will, flüchten beide in eine Pyramide und werden dort von Moses und der Königin Amaltea entdeckt. Danach setzt das Quartett ein, das eine monologisierende Reflexion der kritischen Situation darstellt. Die vier Personen singen nicht nur kanonisch die gleiche Melodie, sondern benutzen auch den gleichen Text. Die recht verschiedenartigen Gedanken der Beteiligten ordnen sich dem allgemeinen Gefühl der Ratlosigkeit unter. Erst nach dieser Nummer wird die Verwicklung ausgetragen; man versucht das Paar zu trennen, Alcia will verzichten usw.

In der *Semiramide* handelt es sich um die Tempelszene (I, 2; *„Di tanti regi e popoli"*), kurz bevor die babylonische Königin unter den Freiern den Nachfolger ihres von ihr vergifteten Gemahls Ninus auszuwählen hat. Das Quartett drückt die Spannung vor der Entscheidung aus. Es hat die gleiche Kanonstruktur wie das erste Beethoven-Quartett, mißt wie dieses 51 Takte und bewegt sich auch im 6/8 Metrum. Der Text ist wie dort in den einzelnen Stimmen teilweise kongruent, teilweise modifiziert. Davon abgesehen gibt es zwischen beiden Kompositionen gravierende Unterschiede: Der melodische Duktus mit seinen kolorativen Schnörkeln bei Rossini versinnbildlicht die königliche bzw. priesterliche Hoheit der Beteiligten. Die aufdringliche Gliederung der Kanonstruktur mit der trockenen Dominantkadenz vor jedem Stimmeneinsatz verleiht der Musik Rossinis eine gewisse Steifheit und Reserviertheit. Anstelle der biederen, bürgerlichen Innigkeit im *Fidelio* steht hier der kühle, höfisch distanzierte Ausdruck. Darüber hinaus ist jedoch nicht zu verkennen, daß Rossini hier, wie auch im Quartett des *Mosè*, eine bühnengemäße extrovertierte Darstellung eines vierstimmigen Monologs schrieb. Beethovens Akteure werden für

14 In den Lösungsprozeß ist auch ein als übernächste Nummer (Nr. 18) folgendes Handlungsquartett einbezogen.

die Dauer des Quartettkanons gleichsam der Bühne entrückt; Rossinis Bühnenfiguren bleiben auch in dieser Situation dem Publikum zugewandte Sänger.

Die spezifische dramaturgische Stellung und musikalische Bedeutung der Quartettkompositionen wandelt sich auch im späteren 19. Jahrhundert nicht; im Gegenteil: es hat den Anschein, als bilde sich erst jetzt (etwa von den 40er Jahren ab) das Quartett vollends zum Angelpunkt des musikdramatischen Ablaufs in der Oper aus. In vielen Fällen wird es zum einzigen noch verbleibenden größeren Solistenensemble außerhalb der Finales[15]. – In der 1845 in Magdeburg uraufgeführten Romantischen Zauberoper *Undine* von Albert Lortzing kommt es im zweiten Akt zu einem Quartett (Nr. 10; *„Was ergreift mit bangem Schrecken"*), als Ritter Hugo nach längerer Zeit, frisch vermählt mit Undine an den Hof zurückkehrt, wo seine ehemalige Braut, Berthalda, auf ihn wartet. Undine meint, Berthalda, die über die neue Situation wenig beglückt ist, zu kennen (vgl. die Vorgeschichte); Kühleborn, die vierte Person der Szene, gebietet ihr aber zu schweigen. Das macht wiederum Hugo arglistig. In diesem Augenblick beginnt mit einem unbegleiteten fugierten Ansatz das sehr ausdrucksvolle, mit Chromatik durchsetzte kontemplative Andante-Quartett. Verdacht, Unsicherheit, Bangigkeit und Verstellung bestimmen die Situation. An dem in allen Stimmen nahezu gleichlautenden Text partizipiert auch der Chor. Nach dem Quartett enthüllt Berthalda das Geheimnis, und damit wird die Krise konkretisiert.

Auch zu dem Quartett *„Bitte, o nehmt meinen Arm"* (III, Nr. 16) in Gounods *Faust* (Paris 1859) kommt es im Moment der ersten wirklichen Konfrontation der Hauptpersonen. In ihm erfolgt das erste Abtasten des jeweiligen Gegenübers. Hier nimmt der Konflikt Gestalt an. Alles Bisherige zielt auf diesen Augenblick hin, alles Folgende hat hier seinen unmittelbaren Ausgang. Faust wirbt um Margarethe, Mephisto um Marthe. Faust empfindet echte Liebe; Margarethe hat – nicht zuletzt mit Hilfe des ihr verehrten Schmuckes – bereits Feuer gefangen, ist jedoch noch mißtrauisch, ob Faust es wirklich ehrlich meint (dabei steckt des „Pudels Kern" ganz wo anders). Mephisto will nur den Boden für Faust bereiten und macht sich dann aus dem Staube, als Marthe auf seine Werbung eingeht. Mephisto will Unheil stiften und bewirkt echte Liebe. Alle sind letztlich betrogen, da die Partner nicht die sind, für die sie gehalten werden. Das sich anschließende Liebesduett zwischen Faust und Margarethe stellt eine, wenn auch nur momentane Lösung des ausgespielten Konfliktes dar. Das Quartett vereinigt – ähnlich übrigens wie die beschriebene Nummer aus Mozarts *Don Giovanni* – äußere Handlung und Kontemplation in sich, wobei das Schwergewicht, wie dort, auf der Zuspitzung der inneren Beziehungen der Agierenden liegt. Zu einem vierstimmigen Pleno kommt es nur an zwei Stellen des Ensembles; die Koppelung von zwei und zwei Stimmen, szenisch bedingt durch den getrennten „Spaziergang" der Paare, dominiert. Beide Paare treiben hier nach Außen hin unabhängig voneinander „ihr Spiel"; ihre innere Verflechtung untereinander, der eigentliche Antrieb des ganzen Geschehens, bleibt im Hintergrund.

---

15 Genannt seien die Quartette aus Verdis *I due Foscari* (II; *„Scena, Terzetto e Quartetto"*, *„Ah, Padre"*), *I Vespri Siciliani* (I; *„D'ira fremo all'aspetto"*), *Rigoletto* und *Don Carlos*, aus Gounods *Faust* und Donizettis *L'Elisir d'amore* (vgl. die folgenden Besprechungen).

Eine überaus zentrale Stellung in der Disposition der musikalischen Nummern nimmt das berühmte Quartett aus dem dritten Akt von Verdis *Rigoletto* (Nr. 16; *„Undi, se ben rammentomi"*; Venedig 1851) ein. Es steht vor der eigentlichen Katastrophe des Dramas. Der Herzog macht im Mordhause Maddalena den Hof. Rigoletto und Gilda beobachten das Paar; Gilda fällt aus allen Liebeswolken, Rigoletto hat den Mörder des Grafen bereits ausgesucht. Maddalena ziert sich zum Schein, jedoch nicht aus Koketterie, wie der Herzog meint; sie weiß bereits von dem Mordgeschäft. Darüber hinaus beginnt in ihr eine Zuneigung zum Grafen, ein Mitleid mit dem Opfer zu keimen (was dann zu dem Einspruch bei Sparafucile führt). Jeder, zunächst mit Ausnahme Gildas, täuscht jeden. Hier wird der Boden bereitet für das, was anschließend realisiert wird; die folgenden Handlungen erfahren hier ihre menschlichen Motivationen. Auch dieses Stück hat die strukturelle Basis eines Doppelduetts, jedoch mehr im inneren als im äußeren Sinne. Das Moment der Kontemplation ist weitgehend von der inneren Handlung, die sich hier vollzieht, absorbiert. Das Stück steht genau auf der Grenze zum eigentlichen Handlungsensemble.

Im heiteren Genre begegnet uns schon ein früheres Beispiel dieses Quartett-Typus: Das Quartett (mit Chor) *„Dell'elisir mirabile"* aus der Oper *L'Elisir d'amore* (II, 5-6; Mailand 1832) von Gaetano Donizetti steht am Schnittpunkt der Handlung, vor der Szene, in der Adina dem Nemorino endlich ihre Liebe gesteht und damit den Weg zur Lösung der Verwicklung freigibt. Es ist gekennzeichnet durch ein Nebeneinander von Dialog und monologisierender Reflexion. Wieder befinden sich die Personen im Zustand allgemeiner Verwirrung und Täuschung: Nemorino glaubt, da sich die Mädchen ihm plötzlich zuwenden, an eine Wirkung des „Zaubertrankes", weiß aber nichts von der Erbschaft; Gianetta hingegen weiß von dieser und nichts von jenem; Adina ist völlig unwissend und kann sich das Verhalten Nemorinos überhaupt nicht erklären, und der Scharlatan Dulcamara schließlich ist verwirrt über die angebliche Wirkung seines Trankes. Das Ganze spielt sich in einer differenzierten vielgliedrigen musikalischen Form ab, mit einer für die italienische Buffa der Zeit typischen Vermischung von Deklamatorischem und Melodiösem.

Die zunehmende Integration der geschlossenen Ensembleform in die musikalische Szene im 19. Jahrhundert verändert auch die Grundlagen der Quartettkompositionen. Wie wir schon sahen, treten jetzt zu den monologisierenden Partien verstärkt dialogisierende Teile. Ein frühes Beispiel hierfür ist das zweite *Fidelio*-Quartett (Nr. 14; *„Er sterbe!"*), welches das letzte Glied einer Steigerungsanlage (Monolog Nr. 11, Melodram und Duett Nr. 12, Terzett Nr. 13) darstellt. Es unterscheidet sich als nahezu reines Handlungsensemble mit der Kulmination des äußeren dramatischen Konfliktes grundlegend vom Kanonquartett des ersten Aktes und von allen anderen bisher besprochenen Stücken; seine Tradition ist weniger innerhalb der Quartettgattung als auf dem Felde des Solistenensembles allgemein zu suchen. Dreimal versucht Pizarro, Florestan, nachdem er sich ihm gegenüber zu erkennen gegeben hat, zu erdolchen; dreimal vermag dies Leonore zu verhindern. In der dritten *Fidelio*-Fassung wird die dramatische Verwicklung mit diesem Stück vollständig gelöst; in der Urfassung blieb eine Ungewißheit über den Erfolg des Rettungsaktes noch über die nächste Nummer hinweg bestehen, eine etwas äußerliche theatralische Konzeption, die mit der andersartigen Finalgestaltung der ersten Fassung zusammenhing

und für Beethoven später nicht mehr in Frage kam. Das Quartett besteht aus einem großen Dialogteil und – nach einem kurzen gesprochenen Dialog – aus einer kleineren Tutti-Coda. Zu einem simultanen dialogisierenden Singen kommt es nur in den Momenten der höchsten Spannung, der Überraschung, so wenn Leonore plötzlich hervorstürzt, um den Dolchstoß aufzufangen, wenn sie sich als *„sein Weib"* zu erkennen gibt und nach dem ersten Trompetensignal, das die Rettung ankündigt. In diesen Augenblicken sprechen die vier Menschen vor Aufregung durcheinander und wechseln zwischen Anrede und a parte-Gesang. Nach dem zweiten Trompetensignal und der gesprochenen Meldung von der Ankunft des Ministers ist der Bann gebrochen; in einem homophonen, mehrtextigen Allegro-Satz verschaffen sich Freude und Verzweiflung spontanen Ausdruck. So enthält dieses Schlußpleno auch weniger Reflexion als unmittelbare gedankliche Äußerung. Die Coda-Funktion dieses musikalischen Abschnittes ist offensichtlich. Das spezifisch Quartettartige fehlt diesem Teil, wie der ganzen Nummer, die – sieht man einmal von der intendierten Relation zum ersten Quartett der Oper ab – eigentlich nur „zufällig" ein Quartett geworden ist; sie wäre ihrem Aufbau und ihrer Funktion nach auch mit jeder anderen Stimmenbesetzung denkbar.

Die nächste Komponistengeneration überschreibt derartige Stücke mit „Szene und Quartett", d. h. sie unterscheidet bewußt zwischen dem dramatischen Moment, dem dialogisierenden Teil des Stückes und dem eigentlichen Quartettsingen, dem geschlossenen mehrstimmigen Gesang. Diese Unterscheidung gründet sich allerdings auf einer stärkeren Ausprägung beider Teilmomente als wir sie bei Beethoven wahrnehmen, d. h. der eigentliche Quartett-Typus führt in der „Scena" ein noch deutliches Eigenleben. An zwei Quartetten von Giuseppe Verdi läßt sich dies veranschaulichen. Im Quartett *„Vien la Duchessa!"* aus dem zweiten Akt der *Luisa Miller* (Neapel 1849) erklingt der monologisierende Quartetteil (*„Come celar le smanie"*), wie die Pleno-Coda im zweiten *Fidelio*-Quartett, im Anschluß an eine hochdramatische Entscheidung, als eine spontane Gefühlsäußerung auf das gerade Erlebte: Luisa mußte, um ihren Vater zu retten, vor Federica, Walter und Wurm ihre Liebe zu Rodolfo verleugnen. Sie ist seelisch vollkommen gebrochen; Federicas Zweifel hingegen sind ausgeräumt, Wurm und Walter können triumphieren. Das Lastende dieser geradezu diabolischen Quartettszene verlangt nach einer Replik: Der Zeitablauf des Dramas wird unterbrochen, das Orchester schweigt, und es erklingt ein dem musikalischen Gesamtablauf der Oper entrücktes A cappella-Quartett, an dessen Ende dann das kurze Orchesternachspiel der Quartettszene gleichsam nachgeholt wird. Man dürfte in der gesamten Opernliteratur kaum viele gleichartige Stücke finden, in denen die spezifischen Komponenten des Quartetts so unmittelbar auskomponiert sind wie in dieser „Scena e Quartetto", wobei festzuhalten ist, daß der eigentliche (A cappella-)Quartetteil hier zwar n a c h der Auseinandersetzung gesetzt ist (äußerlich also der umgekehrte Weg als üblich gegangen wird), daß aber auch diese Nummer eigentlich keine Lösung bringt und noch sehr viel an Unausgesprochenem, Täuschung und Konfliktmomenten beinhaltet.

Im Quartett *„Giustizia, Sire!"* aus dem dritten Akt des Verdischen *Don Carlos* (Paris 1867) folgt der entsprechende mehrstimmige Monolog-Abschnitt (*„Ah! sii maledetto"*) auf die mit einer Frage (!) Posas an Philipp endende Auseinandersetzung

zwischen Philipp, Elisabeth, Eboli und Posa. Die direkte Aussprache hat keine Klärung gebracht, weil allseitig Mißtrauen, Unwissenheit und Unehrlichkeit herrschen: Philipp bereut bereits wieder seinen Argwohn Elisabeth gegenüber, ohne jedoch gänzlich von ihm loszukommen. Auch die Eboli bereut, angesichts des durch sie gestifteten Leids, ihre Tat. Posa entschließt sich jetzt, sein Leben dem Vaterland und für Carlos zu opfern, ohne zu wissen, daß über ihn selbst bereits entschieden ist. Elisabeth, aus der Ohnmacht erwacht, ist einsam und verzweifelt; sie kann sich weder erklären, wie das den Argwohn ihres Gemahls weckende Kästchen in dessen Hand kam (die Aufklärung darüber erfolgt erst in der nächsten Szene), noch weiß sie etwas von der neuerlichen Reue Philipps und von dem beschlossenen Mordanschlag auf Carlos und Posa. So wird das Stück zum Sinnbild menschlicher Verirrungen; und jetzt werden auch die musikalischen Konsequenzen daraus gezogen: Mit größter rhythmischer und melodischer Freiheit bewegen sich die vier Stimmen; der musikalisch sehr differenzierte mehrstimmige Monolog drückt die Unfähigkeit der vier Menschen aus, aufeinander einzugehen. Es dürfte kein anderes Quartett zu finden sein, in dem die auf menschliche Unzulänglichkeit basierende Ausweglosigkeit eine derartig subtile musikdramatische Gestalt angenommen hat. Wie in den meisten Quartetten geben die Figuren auf der Bühne für einen Augenblick ihre Darstellerrolle auf und ziehen sich gleichsam in sich selbst zurück. Der Zuschauer wird aus dem Drama entlassen und wird nur noch dessen Auswirkung gewahr. Das ästhetisch Schöne des gleichzeitigen Singens wird zum Symbol der Verinnerlichung und des Wahrheitsgehaltes, welche diese Augenblicke im Opernablauf auszeichnen.

Das *Don Carlos*-Quartett stellt eine Art Endpunkt in der hier beschriebenen Entwicklung dar, und es ist sicher kein Zufall, daß dieser mit der Auflösung der geschlossenen Opernnummer, d. h. mit der Eliminierung der musikalischen Abgrenzung von Lyrischem und Dramatischem (im weiten Sinne des Wortes) zusammenfällt. Der Begriff Endpunkt ist natürlich mehr ideell und nicht primär historisch zu verstehen; stoßen wir doch z. B. noch im dritten Akt von Paul Hindemiths *Cardillac* (1926/1952) auf ein Quartett, das noch deutlich in der beschriebenen Tradition steht[16].

Bleibt noch zum Schluß die naheliegende Frage aufzuwerfen, warum die beobachtete Ausbildung einer dramaturgisch und musikalisch spezifischen Ensembleform, die meist die Peripetie der Opern fixiert, sich bevorzugt in der Quartettgattung und nicht etwa im gleichen Maße im Terzett oder Quintett etc. vollzog. Hier wirkten wohl opernpraktische, musikalisch-satztechnische und ästhetische Komponenten zusammen. In manchen Fällen dürfte sich das Vier-Personen-Ensemble aus einer gewissen Tradition des Opernpersonariums ergeben haben, zu der wohl nicht

---

16 Im übrigen braucht wohl kaum eigens gesagt zu werden, daß die vorliegende Untersuchung, vor allem, was die Auswahl der Stücke und die Koordinierung historischer und gattungsspezifischer Gesichtspunkte betrifft, nur als ein vorläufiger Abriß dieser Materie, als ein erster Ansatz auf diesem Gebiet verstanden werden will. Bis zu einer umfassenderen Darstellung der Sachverhalte bedarf es noch umfangreicher Vorarbeiten auf dem Gebiete der Operndramaturgie und hinsichtlich spezieller Opernrepertoires. Auch systematische Recherchen nach einer Fundierung der hier herausgearbeiteten musikalisch-dramaturgischen Sachverhalte in der opernästhetischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts stehen noch aus.

zuletzt, vor allem im 18. Jahrhundert, die Notwendigkeit einer ökonomischen Beschränkung auf vier Hauptdarsteller beitrug. So finden wir häufig die Konstellation: ein Liebespaar, eine Intrigantenfigur und eine vermittelnde Person (Vaterrolle), woraus die in den Quartetten beobachtete 3:1 Gruppierung zweifellos resultiert. – Die satztechnisch-ästhetischen Gesichtspunkte scheinen jedoch gravierender zu sein. Da ist zunächst die weit ins 16. Jahrhundert zurückzuverfolgende, auf ein zahlensymbolisches Weltverständnis und auf das uralte Vollkommenheitssymbol der Quaternität sich gründende Vorstellung von der besonderen Würde, der Qualität, ja der Perfektion des vierstimmigen Satzes, der nicht selten auf die vier menschlichen Stimmgattungen (Charaktere) bezogen wird. So klingt die Anschauung von der Schönheit eines rein vierstimmigen Gesanges z. B. in dem „Quartett"-Artikel von Sebastien de Brossards *Dictionaire de Musique* (1703) an, in dem es heißt: *„Musique composée à quatre Voix, et qu'on fait chanter par cette raison par quatre Voix seule, afin que la multitude n'en offusquer pas les beautez"*. Weiterhin spielte dieser ästhetische Topus bei der Grundlegung und Ausbildung des Streichquartetts eine wichtige Rolle[17], und zwar etwa zur selben Zeit (in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts), in der sich auch das Vokalquartett der Oper zu der beschriebenen eigenständigen Form konsolidierte. Johann Friedrich Reichardts auf eine dramatische Anleitung des Horaz (*„nec quarta loqui persona laboret"*) bezugnehmende Charakterisierung des Streichquartetts – als eines *„Gesprächs unter vier Personen"*, für das eine *„fünfte Person . . . ebenso wenig zur Mannigfaltigkeit des Gesprächs . . . als zur Vollstimmigkeit der Harmonie"* notwendig sei, da diese Stimme nur verwirre und *„Undeutlichkeit in's Stück"* bringe[18] – ist ohne Abstriche auch auf das Opernquartett anwendbar. Und wenn Robert Schumann im Jahre 1838 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* über das Verhältnis vom Streichquartett zum Streichquintett schreibt, *„hat man im Quartett vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt* (beim Quintett) *eine Versammlung vor sich zu haben"*, so trifft diese Überlegung genau mit der Vorstellung von der idealen Vier-Personen-Disposition zur Darstellung eines dramatischen Konflikts zusammen, wie er den Opernquartetten zugrunde gelegen haben muß. Schließlich kommt noch ein anderes Moment hinzu: Es scheint, als habe sich im Opernquartett etwas von jenem Geist niedergeschlagen, der das Streichquartett zu einer intimen, introvertierten, vergeistigten, oft privaten und technisch höchst subtilen musikalischen Äußerung werden ließ. So liegt es nahe, daß der lyrische, einen Zustand aus verschiedenen Blickwinkeln kommentierende Charakter des typischen Opernquartetts sich gern mit einer wohlgestalteten und wohlklingenden, „schönen" Musik verbindet, die die scheinbare Unlogik des gleichzeitigen Singens vergessen macht.

---

17 Vgl. hierzu L. Finscher, *Das Klassische Streichquartett und seine Grundlegung durch Joseph Haydn*, Habil.-Schrift Saarbrücken 1967 (mschr.), S. 405 ff.
18 Joh. Fr. Reichardt, *Vermischte Musikalien*, Riga 1773, Vorrede; zitiert nach H. W. Schletterer, *Joh. Friedrich Reichardt*, Augsburg 1865, S. 204.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur wissenschaftlichen Konferenz über Franz Liszt und Bratislava im Oktober 1973 in Bratislava

von Ján Albrecht, Bratislava

Im Rahmen der Musikfestspiele in Bratislava BHS fand am 5. und 6. Oktober 1973 im Spiegelsaal des Primatialpalais eine internationale Konferenz zum Thema *Franz Liszt und seine Freunde in Bratislava* statt. Die Konferenz wurde vom Haus der Stadt Bratislava für Kultur und Aufklärung im Rahmen des Themenzyklus *Die Musikkultur in Bratislava und ihre Schöpfer* veranstaltet. Den wissenschaftlichen Vorsitz führte Zdenko NOVÁČEK CSc, die organisatorische Arbeit oblag Frau A. TAUBEROVÁ. Zahlreiche ausländische Wissenschaftler aus den sozialistischen Ländern, wie der UdSSR, aus Ungarn, der DDR, ferner aus den westlichen Ländern, aus Österreich, der BDR, aus den USA folgten der Einladung und bereicherten die Konferenz mit interessanten Beiträgen. Weitere Referate wurden von Wissenschaftlern aus der ČSSR vorgetragen.

Der zweite Tag der Konferenz wurde durch das Interpretationsseminar Istvan ANTALS aus Budapest ausgefüllt. Als Abschluß führte Zdenko Nováček die Gäste durch das historische Zentrum der Stadt Bratislava, wobei er auf interessante historische Dokumente hinwies.

Die Ergebnisse der Konferenz waren überaus aufschlußreich und das Bild von Franz Liszt erfuhr auf mehreren Ebenen eine Bereicherung. Zunächst gaben Beiträge Aufschluß über persönliche Beziehungen des Meisters zu Bratislava, ferner revidierten sie in vieler Hinsicht die konventionellen ästhetischen und künstlerischen Ansichten über Franz Liszt und seinen Einfluß auf die spätere Zeit.

Ein Teil der Referate widmete sich historischen Problemen. Das einleitende Referat von Zdenko Nováček, *Franz Liszt und Bratislava*, gab eine ausführliche und aufschlußreiche Übersicht über die Kultur unserer Stadt und über das Wirken Franz Liszts, einschließlich seines Einflusses auf die Kulturentwicklung in Bratislava. Er berührte manche bisher nicht erwähnte Zusammenhänge und hob unter anderem die Verdienste der Instrumentenmacher-Dynastien hervor, insbesondere verwies er auf den Klavierfabrikanten Schmidt. Besondere Aufmerksamkeit widmete Nováček den Besuchen Liszts in Bratislava und seiner Tätigkeit als Mäzen des Musiklebens der Stadt, u.a. den Konzerten, bei denen Liszt persönlich anwesend war, z.B. dem Konzert seines Schülers Hans von Bülow, ferner schließlich dem Konzert Anton Rubinsteins. Interessant waren die Bemerkungen über Liszts Freundschaft mit dem hiesigen Stadtarchivar J. N. Batka, wobei besonders dem letzten Zusammentreffen Batkas mit Liszt berechtigterweise eine große Bedeutung beigemessen wurde, da das Gespräch zwischen Batka und Liszt viele ästhetische Fragen aufrollte und von Batka später auch in der Pressburger Zeitung publiziert wurde.

Historischen Fragen widmeten sich auch die Beiträge von Zoltán HRABUSSAY. der sich insbesondere mit den Besuchen Liszts und dem Freundschaftsverhältnis Liszts mit Batka befaßte. Alexandra TAUBEROVÁ ermittelte interessante Angaben über die Sängerin Fanny Kovács, die selbst unter der Leitung Franz Liszts Solopartien seiner Werke interpretierte und Liszts große Anerkennung fand. Viera ŽITNÁ berichtete über die Tätigkeit der Chöre in Bratislava im Zeitabschnitt der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wobei die Beziehung Liszts zu den Gesangsvereinigungen herausgearbeitet wurde. Das Referat von Luba BALLOVÁ befaßte sich mit dem Notenarchiv des Kirchenmusikvereins Bratislava im Lichte seiner Beziehung zu Franz Liszt.

Spezielleren historischen Problemen widmeten sich weitere Beiträge. Alexander BUCHNER (Prag) verfolgte die Entwicklung der Experimente zur Konstruktion eines nachklingenden Klaviers, des *Sostenente Piano*. Karl-Heinz VIERTEL (Leipzig) gab einen Überblick über Liszts Werke auf *Pianolas*. Der Beitrag des persönlich nicht anwesenden Hubert UNVERRICHT (Mainz) behandelte verlagsrechtliche Probleme des 19. Jahrhunderts. Günther KRAFT (Weimar) gelang in seinem Vortrag *Franz Liszt im Spiegel seiner Konzeptbücher* eine Erweiterung und Bereicherung des Lebensbildes und Menschen Franz Liszt aufgrund seiner eigenen Aussagen. Das Referat von M. GABOROVÁ zeichnete ein Bild des Pianisten und Liszt-Schülers G. Zichy, J. POTŮČEK gab einen Überblick über die *Bibliographien slowakischer Studien und Beiträge über Franz Liszt*. Der Beitrag von Werner FELIX (Leipzig) *Franz Liszt und die Klassik* suchte die Beziehung zum klassischen Erbe in ein richtiges Licht zu rücken und betonte die schöpferische Beziehung Liszts zur Klassik, die der Meister in wohl umgewerteter Form doch treuestens zum Ausgangspunkt wählte.

Die letztgenannten Beiträge standen schon gesellschaftlichen und ästhetisch-philosophischen Betrachtungen nahe, die weitere Referate verfolgten. J. MILSTEIN (Moskau) analysierte Liszts Persönlichkeit im Lichte seiner Autographen. Dabei ging es ihm um eine interessante Analyse des Zusammenhangs zwischen Liszts Persönlichkeit und deren Widerspiegelung im graphischen Arbeitsbild. Ján ALBRECHT versuchte, Liszts Persönlichkeit in Hinblick auf seine Ausstrahlung auf die weitere Musikentwicklung zu klären, während der Beitrag von Gunnar JOHANSEN (USA) sich mit „Liszts Interprètation" philosophischer Fragen über Spontaneität, Inspiration und Eingebung im Rahmen einer Zeit, in der das Improvisatorische schon weitgehend in den Hintergrund gedrückt war, auseinandersetzte.

E. HORVATH (Eisenstadt) ergänzte die Konferenz durch Information über Sinn und Zweck des *European Liszt Centre* (ELC).

Orgel im Gottesdienst heute. Kolloquium in Sinzig am Rhein (13. bis 15. Januar 1974)

von Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Das dritte Kolloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung wurde in Sinzig am Rhein abgehalten, weil die dortige St.-Peter-Kirche seit mehr als einem Jahr eine Orgel besitzt, die aufgrund ihrer Disposition und der daraus resultierenden klanglichen Möglichkeiten experimentelle Züge trägt. Gerade im Umkreis eines Instruments, das den Anforderungen der fortgeschrittensten Orgelliteratur entgegenkommt, war der geeignete Rahmen gegeben, sich der Frage zu stellen, welche Aufgaben der Orgel im Gottesdienst gegenwärtig zukommen. Etwa 20 Komponisten und Organisten, Musikwissenschaftler, Theologen und Orgelfachleute unterzogen sich dieser Standortbestimmung in acht Referaten und anschließenden Diskussionen, die zusammen in einem Kolloquiumsbericht gedruckt werden sollen.

Einleitend trug Hans H. EGGEBRECHT, Freiburg i.Br., fünf Ansichten über gottesdienstliche Musik vor, wobei er jeweils das Für und Wider überdachte und so nicht von vornherein für eine Position optierte. Die gottesdienstliche Musik ist ihrem Wesen nach eine funktionale, d.h. durch einen Zweck bestimmte Musik. Im Unterschied zur Idee einer freien Musik dient sie dem Gottesdienst. Damit ist sie hineingestellt in die Spannung zwischen Zweckbestimmung und Autonomie, zwischen einem „Mithören" und einem ganz auf das musikalische Sinngefüge gerichteten „Hinhören". Entweder man versteht unter gottesdienstlicher Musik erstens primär die neue, freie und autonome Musik oder bleibt zweitens ausschließlich an der Alten Musik orientiert; man betrachtet sie drittens in einem Zwischenbereich zwischen einer emphatisch autonomen oder einer zweckgerichtet konzipierten Musik, die allerdings Gefahr läuft, epigonal zu sein. Läßt sich viertens die Einbeziehung von Pop- und Jazzmusik erwägen, so kann fünftens

eine „originär funktionale" gottesdienstliche Musik in den Blick genommen werden. Letztere wäre neu nicht im Sinne der avancierten Neuen Musik, sondern in dem Sinne, daß sie ausschließlich von den liturgischen Erfordernissen her bestimmt wäre. Einem solchen Konzept einer erst zu entwerfenden gottesdienstlichen Musik fehlt aber nach Eggebrecht die Basis für ihre Verwirklichung, solange sich die Organisten primär als Konzertorganisten verstünden und solange die Alte Musik innerhalb der Kirche ideologisch verbrämt werde.

Joachim WIDMANN, München, baute sein Plädoyer für die Pfeifenorgel vor allem auf dem Pneuma-Gedanken auf: Wie das Pneuma (zugleich Geist und Atem) belebendes Element sei, so könne auch die Orgel nicht aufhören, ein Blasinstrument, also hörbarer Repräsentant des Pneuma-Gedankens zu sein. Klaus RÖHRING, München, setzte sich als Pfarrer für eine ästhetische Erziehung breiter Schichten im Gottesdienst durch die Musik ein, wobei er sich verschiedener Gedanken von Marcuse und Adorno bediente. Formulierte er so unter Absehung von einer theologischen Absicherung ein Fernziel, so kehrte Hans MUSCH, Freiburg i.Br., in seinem Bericht über *die liturgische Funktion der Orgel im katholischen Gottesdienst* zur harten und täglichen Realität gottesdienstlicher Praxis zurück. Klaus Martin ZIEGLER, Kassel, prüfte an Beispielen von Hambraeus, Schnebel und K. Huber Möglichkeiten einer *„geistlichen Aussage"* in der neuen Musik und stieß dabei auf die Verspannung semantischer und musikalischer Fragen. Luigi Ferdinando TAGLIAVINI, Bologna, wog die Ansprüche der heute noch in der Mehrzahl gespielten überlieferten Orgelmusik an die heutige Orgel und die Ansprüche, die die jüngste Orgelmusik an das Instrument stellt, gegeneinander ab. Werner JACOB, Nürnberg, dokumentierte aus kompositorischer Sicht und mit starker innerer Verbundenheit die Bedeutung von Bengt Hambraeus für die Entwicklung der heutigen Orgelmusik. Wolfgang HERBST, Braunschweig, schließlich kam zu dem Ergebnis, daß der orgelbegleitete Gemeindegesang derzeit nicht reformierbar sei; zwar müsse versucht werden, die Liedtexte in Richtung einer besseren Identifikationsmöglichkeit zu verbessern, aber an dem „alten cantus firmus" sei weiterhin festzuhalten.

Die paradoxe Situation, daß die Orgel zwar im Konzertsaal nie recht heimisch geworden ist, die relevante Orgelliteratur sich aber seit geraumer Zeit von ihrer Einbettung in den Gottesdienst hin zu selbständigen Konzertwerken löste, scheint derzeit unauflöslich. Dies kam in Sinzig auch praktisch zum Ausdruck, indem anläßlich des Kolloquiums in einem Konzert und während eines ökumenischen Gottesdienstes fünf Werke von D. VON BAUSZNERN, H. HEILMANN, W. JACOB, E.-U. VON KAMEKE und Z. SZATHMÁRY uraufgeführt wurden. Trotz der unterschiedlichen Stile und Techniken und der verschiedenen Ausrichtung – einmal für das Konzert, das andere Mal für den Gottesdienst – einte alle fünf Kompositionen der Anspruch, daß sie als Kunstwerke gelten wollen. Der Gottesdienst aber benötigt Gebrauchsmusik.

Internationales Schubert-Symposium Wien 28. Januar bis 2. Februar 1974

von Manfred Wagner, Wien

Zu seinen wichtigsten Aufgaben zählt das Institut für Aufführungspraxis der Musikhochschule Graz die fruchtbare Kontaktnahme zwischen Theoretikern und Praktikern. Wie schon in den vergangenen Jahren (u.a. Kongresse: *Der junge Haydn* und *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*) folgten auch diesmal Musikologen und Instrumentalisten, Forscher und Praktiker dem Ruf des unermüdlichen Vorstands des Instituts, Vera SCHWARZ, sich mit der *Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts* auseinanderzusetzen. Da in Graz aus unerfindlichen Gründen eine Realisierung des Projekts nicht möglich schien, stellte die Österreichische Gesellschaft für Musik in Wien ihre Räume zur Verfügung. Als konkreter Erfolg, wenn auch

in der ersten Stunde des Kongresses bereits angekündigt, kann die Zusage von Frau Vizebürgermeister Gertrude FRÖHLICH-SANDER gelten, eine deutsche Übersetzung des „Deutsch-Verzeichnisses" bis zur Höhe von öS 500.000.– zu subventionieren. Damit und der freundlichen Versicherung des Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Eduard REESER, die Arbeit des Instituts weiterhin genau zu beobachten, waren noch vor allen Referaten Bedeutung und Wirkung des Symposiums sichtbar unterstrichen worden.

Der Historiker Bertold SUTTER (Graz) zeigte in seinem Eröffnungsreferat *Die politischen und geistigen Kräfte der Schubert-Zeit. Zwischen Ideal und Wirklichkeit* auf. Seiner „allzu positiven" Sicht des Biedermeier trat noch am Nachmittag Hans SITTNER (Wien) entgegen, der *Das Wienerische in der Musik Schuberts* anhand historischer Berichte über die Zustände dieser Stadt auch „im Grauen, im Unheimlichen" auftauchen sah, andererseits die „wienerische Interpretation" der Vergangenheit in Zweifel zog. Marius FLOTHUIS (Amsterdam) untersuchte *Melodische, harmonische und metrische Aspekte in Schuberts Musik* und William S. NEWMAN (ChapelHill) beantwortete die Frage nach der *Tempofreiheit in Schuberts Instrumentalmusik.* Arnold FEIL (Tübingen; Mitglied der Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe*) bekannte sich in seinem Referat *Schuberts Rhythmik – ein aufführungspraktisches Problem* zur Einheit von *„kritischer Analyse – kritischer Ausgabe und kritischer Ausführung".* Die Wiener Chorspezialisten Heinrich GATTERMEYER und Otto BIBA sprachen *Zur Interpretation von Schuberts mehrstimmigen Gesängen für Männerstimmen* und über *Besetzungsverhältnisse in der Wiener Kirchenmusik.* Gerhard STRADNER (Saarbrücken) machte *Angaben über das Setzen von Instrumentalstimmen – ein unbekannter Aufsatz vom Anfang des 19. Jahrhunderts* und Marianne KROEMER (Graz) stellte *Geiger der Schubert-Zeit* vor. Boris SCHWARZ (New York) widmete sich schwierigen Passagen in der *Behandlung der Violine bei Schubert.* Martin CHUSID (New York) referierte über *Kammermusik von Franz Schubert,* dessen Streichquintette von ihm in Serie VI Band 2 der Neuen Schubert-Ausgabe vorgelegt wurden. Eva CAMPIANU (Wien) stellte mit Studierenden der Tanzabteilung der Wiener Musikhochschule *Tänze der Schubert-Zeit und ihre Ausführung* vor, nicht ohne eine Zusammenfassung der Tanzgeschichte bis zum Biedermeier voranzustellen. Dem Referat von Walther DÜRR (Tübingen; ebenfalls Mitglied der Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe*), der *Manier und Veränderung in Kompositionen Franz Schuberts* aufzeigte, stand das Plädoyer für die Veränderungen in der Diabelliausgabe der schönen Müllerin des Praktikers Robert SCHOLLUM gegenüber. Einigkeit bestand vor allem in dem Wunsch, von der Gesamtausgabe möglichst viele Lied-Fassungen erwarten zu können, damit der Interpret frei aus ihnen wählen könne.

Manfred WAGNER (Wien) zog die Möglichkeit einer Interpretationsgeschichte ohne Ton-Dokumentation in Zweifel und Erik WERBA (Wien) berichtete über die *Programmierung von Schuberts Liedern im internationalen Musikleben,* indem er deutlich die völlig anders gelagerten Probleme der Konzertsänger zu artikulieren versuchte. Irene BARBAG-DREXLER (Wien) demonstrierte verbal wie instrumental die *Klavierbearbeitungen der Lieder Schuberts von Franz Liszt;* Helmut HAACK (Mainz) griff das Problem der Interpretationsgeschichte mit *Anton von Weberns Schubert-Interpretation* wieder auf, um mit genauen Zeitangaben sogar von einzelnen Takten, einen Parameter objektiver Messung überzeugend darzulegen. Christoph-Hellmut MAHLING (Saarbrücken) äußerte sich *Zur Rezeption der Werke Franz Schuberts* und ging vor allem auf weitverbreitete gängige Transkriptionen der Unterhaltungsindustrie ein. Vera SCHWARZ (Wien–Graz) schließlich berichtete über *Die ersten Klavierinterpreten Schubertscher Werke;* Josef MERTIN (Wien) bewies die Wichtigkeit der *Eigentümlichkeiten des Tafelklaviers des Wiener Malers Rieder* für das Klangverständnis der Musik Schuberts und Rudolf KLEIN (Wien), als Sachwalter von Otto Erich Deutsch apostrophiert, berichtete über *Schuberts Konzertstätten.*

Eine Führung zu Schubert-Gedenkstätten, sowie 2 Konzerte im historischen Rahmen – eines davon mit erhellenden Bemerkungen zur Aufführung Schubertscher Tänze von Eduard MELKUS (Wien) – rundeten das Symposium ab, das sich vor allem durch Gesprächsbereitschaft und Interesse für die Probleme des anderen auszeichnete. Die Partnerschaft zwischen Wissenschaft und Praxis setzt sich, so scheint es, doch durch, ganz im Sinne des Mitherausgebers der neuen Schubert-Gesamtausgabe Arnold Feil, der nur mehr von „Musikern" als Oberbegriff über Musikologen und Praktikern sprach.

Ein Aufenthalt Alessandro Scarlattis in Wien im Oktober 1681

von Eva Badura-Skoda, Madison/Wisconsin

In einem kurzen Artikel von Alfred Lorenz, der 1926 unter dem Titel *Alessandro Scarlatti's Opern und Wien* veröffentlicht wurde[1], lautet der Schlußabsatz:

„So hat sich also die Kunst Alessandro Scarlatti's doch noch mit dem Wiener Musikleben verknüpft, und zwar in der Meinung der Leute so stark, daß sich die merkwürdige Legende bilden konnte, Scarlatti hätte sich in seiner Jugend in Wien aufgehalten. Wir finden diese Legende in den ältesten, j e d e n f a l l s d u r c h m ü n d l i c h e Überlieferung inspirierten biographischen Notizen des Historisch-Biographischen Lexikons der Tonkünstler von Gerber, II. Bd., Leipzig 1792. Von hier hat sich dieser Irrtum in alle Lexica und Musikgeschichten, sogar noch 1885 in die Naumannsche geschlichenen und beharrlich festgesetzt, trotzdem schon Fétis in seiner≪Biographie universelle≫ berechtigte Zweifel ausgesprochen hatte. Dent endlich hat dieser Legende den Garaus gemacht und es ist heut s i c h e r, daß Scarlatti nicht nur nicht in Wien war, sondern auch mit seinen Opern dort kein Glück hatte"[2].

In diesem Zitat wird wohl mit einer zu großen Sicherheit behauptet, daß Gerbers Information auf einer *„mündlichen Überlieferung"* beruht haben muß. Freilich, Gerber ist in seinem Scarlatti-Artikel ein anderer vermutlicher Fehler unterlaufen, nämlich die Behauptung, Alessandro Scarlatti wäre Schüler Carissimis gewesen, wofür ihm wohl nur eine mehrfach falsch verstandene Äußerung Raguenets von 1702 oder Bonnet-Bourdelots, vielleicht auch Matthesons als Quelle gedient haben kann. Weil Gerber aber hierin geirrt haben dürfte (ganz sicher ist dies immer noch nicht), muß er nicht notgedrungener Weise auch eine Information über Scarlattis Aufenthalt in Wien ohne ausreichenden Grund weitergegeben haben. Bekanntlich hatte er mehrere Kontakte zu Wiener Persönlichkeiten, und es ist sehr wohl möglich, daß nicht eine *„mündlich überlieferte"* Legende, sondern ein amtliches Dokument seinen Wiener Gewährsmann zur Weitergabe dieser Information an ihn veranlaßt hat. Die große Wahrscheinlichkeit der Existenz eines solchen Dokumentes wollen wir im folgenden zu beweisen versuchen.

Die oben zitierte so dezidierte Formulierung mag ein wenig auch die Enttäuschung des eifrigen musikalischen Forschers Alfred Lorenz widergespiegelt haben, die er gefühlt haben muß, nachdem seine intensive Suche für Beweise eines Aufenthaltes von Scarlatti in München so völlig fruchtlos verlief[3]. Was Scarlattis höchst unsicher überlieferten Aufenthalt im Jahr 1680 in München betrifft, so hat Gerber diese anonyme Behauptung in Cramer's *Magazin* zu Recht in Zweifel gezogen. Da sich für sie keinerlei Belege finden ließen, soll sie auch hier als wahrscheinlich unrichtig betrachtet und außer acht gelassen werden.

Untersuchen wir nun aber noch einmal die Wahrscheinlichkeit, die für einen Aufenthalt Scarlatti's in Wien spricht, und die Gründe, warum Dent und Alfred Lorenz sich so gegen diese aussprachen. Scarlatti's (vermutlich) erste Oper *Gli Equivoci nel Sembiante*, aufgeführt 1679 am Hofe der Königin Christine in Rom, war außerordentlich erfolgreich gewesen und hatte weitere Aufführungen in Bologna (1679), Monte Filottrano (1680), Neapel (1680), Linz (1681), Ravenna (1685) und vermutlich auch in Piazzola, Modena und Ferrara (undatierbar) nach sich

---

1 Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. IX, S. 86-89.
2 Sperrungen vom Verfasser.
3 A. Lorenz, *A. Scarlatti's Jugendopern*, 2 Bde., Augsburg 1927.

gezogen. In Linz[4] allerdings war die Aufführung unter einem anderen Titel (*Amor non vuol inganni*) erfolgt, und im – in Wien gedruckten – Textbuch wurde vermerkt, daß sie auf Befehl der Kaiserin Eleonora (von Mantua, gest. 1686) stattgefunden hatte. Der Schreiber des üblichen Vorwortes zu diesem Libretto erklärt in diesem, daß ihm sowohl der Dichter wie der Komponist der Oper, ja sogar der Titel unbekannt seien und daß der Titel neu geschaffen wurde, da die Oper nicht ohne Namen erscheinen könne. Das Textbuch enthält dann außer dem dreiaktigen Schäferspiel auch zwei längere Intermezzi, die laut Vorwort in Wien eingefügt worden seien, um den Abend zu füllen. Die Tatsache, daß die sehr musikalische Kaiserin-Mütter Eleonora, Witwe Ferdinand III., die Aufführung der Oper wünschte, kann sehr gut dadurch erklärt werden, daß sie von dem großen Erfolg der römischen Aufführung durch ihre italienischen Freunde und Verwandten gehört und danach um Zusendung der Partitur gebeten hatte. Rätselhaft bleibt es, warum der Veranstalter des Wiener Textbuch-Druckes sowohl über die Autoren wie über den Titel im Unklaren sein konnte. Denn die seinerzeit in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrte Partiturabschrift enthielt zwar nicht den Titel, dafür aber Scarlattis Namen: Auf der 1. Seite der Partitur steht der Vermerk *„Sinfonia avanti l'opera di Alessandro Scarlatti"*. Es kann, wie Alfred Lorenz richtig vermutet hat, der Verdacht nicht von der Hand gewiesen werden, daß das Nicht-Nennen-Können des Titels und des Komponistennamens im Libretto-Vorwort vielleicht ein Nicht-Nennen-Wollen war, denn die in Wien ansässige italienische Musikerkolonie war nicht erst im 18., sondern auch schon im vorhergehenden Jahrhundert eifersüchtig darauf bedacht, eventuelle Konkurrenz möglichst frühzeitig zu verdrängen. Möglicherweise waren auch die witzigen, ausgedehnten Intermezzi des in Wien seit 1677 viel aufgeführten Pederzuoli darauf angelegt, die ungeheuer naive, harmlose Handlung von Scarlatti's Schäferspiel zu erdrücken.

„Der Verdacht ist natürlich nicht beweisbar. Aber was sagen die Tatsachen? Jedenfalls wurde doch erreicht, daß in der Folge nie mehr ein Bühnenwerk [Oper] *Scarlatti's über die Bretter ging . . . Scarlatti war für die Wiener Bühne erledigt."*

„Gelang es also der Wiener Musikkamarilla, diesen gefährlichen Konkurrenten von der reichsten Bühne der Welt fernzuhalten – einzig zur Komposition eines Aktes im Pasticcio „Giunio Bruto", dessen Entstehungszeit leider noch nicht erforscht ist, wurde er noch herangezogen –, so konnte sie doch nicht verhindern, daß wenigstens auf dem Gebiet des Oratoriums seinem steigenden Ruhme Rechnung getragen wurde"[5].

Soweit die Ausführungen von Lorenz. Die Tatsache, daß das Libretto Continis und Scarlattis Namen verschweigt, macht es sehr unwahrscheinlich, daß der junge Komponist der Aufführung seiner Oper im Karneval 1681 in Wien beiwohnte. Sie schließt jedoch nicht aus, daß er ein halbes Jahr später in Wien auftauchte. Was wissen wir schon über Scarlattis Tätigkeiten in diesem Jahr, außer daß seine Frau am 23. Dezember in Rom ein Kind zur Welt brachte?

Es ist anzunehmen, daß weder E. J. Dent noch Lorenz jemals die fünf Konvolute mit handgeschriebenem Material zur Musikgeschichte Wiens sahen, die einst in der k. k. Hofbibliothek und heute in der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden und die es sehr wohl erlauben, die Legende wieder aufleben zu lassen, Alessandro Scarlatti habe als junger Mann Wien tatsächlich einen Besuch abgestattet. Die Manuskripte, um die es sich hier handelt, sind Materialien (Kopien) und Notizen zur Geschichte hauptsächlich der Hofmusik und der Oper in Wien im 17. und 18. Jahrhundert von der Hand des fleißigen Hofbeamten Simon Molitor (1766 bis 1848), von denen zwei Konvolute unter dem Titel *Biographische und musikhistorische Stoffsammlungen zur Musik in Österreich* (Sm. 19239 und 19240) aufbewahrt werden.

---

4 Ältere Angaben, die Wien anstelle von Linz als Aufführungsort angeben, stützen sich vermutlich auf A. v. Weilen, der seinerzeit aus der Tatsache, daß das erhaltene Textbuch in Wien gedruckt wurde, schloß, daß auch die Aufführung selbst in Wien stattgefunden haben muß. Die Zeremonial-Akten und -protokolle im Haus-, Hof- und Staatsarchiv verzeichnen jedoch Linz als Aufführungsort. Vgl. Hadamowsky, *Barocktheater am Kaiserhof*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1951/52, Wien 1955, S. 83.

5 Vgl. hierzu und zum Vorgehenden Lorenz, ZfMw. IX, S. 88 f.

Molitor stammte aus Schwaben. Sein Vater war Schullehrer und Chor-Regent gewesen und zum Schluß Kapellmeister des Deutschen Ordens in Mergentheim. Der Sohn lernte Gitarre und Violine sowie Klavier und Komposition bei seinem Vater, sollte dann Lehrer werden, zog aber das Leben eines reisenden Musikers dem eines seßhaften Bürgers vor und reiste als Violinvirtuose und Gitarrist quer durch Deutschland, bis er Ende der 80er-Jahre nach Wien kam, um dort seine Kompositionsstudien fortzusetzen. Später wurde er Maestro di Capella in Venedig, akzeptierte aber auf Anraten seiner Verwandten 1798 eine Anstellung als Verwaltungsbeamter am Wiener Kaiserhof. Freundschaft verband ihn mit Kiesewetter und Aloys Fuchs. Musikgeschichtliche Studien wurden nun sein Hobby und eine fleißige Sammlertätigkeit alter Musikwerke begann. Aloys Fuchs veröffentlichte in einem Artikel 1844 eine Beschreibung dieser Sammlung[6]. Auch als Kammermusikpartner wurde Molitor in weiten Kreisen Wiens geschätzt. Selbst ein fleißiger Komponist von Kammermusikwerken, schrieb er auch eine Gitarrenschule, die kurz vor 1800 im Druck erschien und vokale Duette und Quartette. Bewundernswerte Ausdauer zeigte er als Kopist alter Musik (zwei Konvolute enthalten Belegstücke zur Musikgeschichte), noch mehr aber als Musikhistoriker. Er schrieb auch Berichtigungen zu den einzelnen Bänden von Fétis' Lexikon *Biographie Universelle des Musiciens*, die Fétis sehr ungut aufnahm und sie Kiesewetter anlastete, von dem er annahm, daß er der Verfasser der mit Molitor gezeichneten Artikel in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* sei. Vielleicht war seine Ablehnung der auch von Kiesewetter vertretenen Ansicht, Alessandro Scarlatti müsse in Wien gewesen sein, durch diese persönlich genommenen Kritiken verursacht. Nach seiner Pensionierung 1831 konnte er sich ausschließlich und erfolgreich seinen archivarischen Studien widmen, zumal er als pensionierter kaiserlicher Beamter leichten Zugang zu den Hofarchiven hatte, und möglicherweise bei der 1818 erfolgten Auflösung des Hofzahlamtes mit der Skartierung und Aufteilung des Archivmaterials beschäftigt wurde. Das fleißig gesammelte Material zeigt, daß er in Bezug auf Fakten aus der habsburgischen Geschichte und der musikalischen Ereignisse am Wiener Hof sehr gut informiert war[7], während viele Notizen über biographische Daten ausländischer Musiker oft die üblichen Irrtümer älterer Lexikographen wiederholen. Molitors „Stoffsammlungen" werden immer wieder von einigen Benützern der Nationalbibliothek durchgesehen, seit Robert Haas seine Schüler darauf aufmerksam machte, daß sie häufig wertvolle Hinweise auf manchmal unbeachtete Dokumente in kaiserlichen Archiven enthalten. In einigen Fällen scheint Molitor Akten benutzt zu haben, die in der Zwischenzeit verlorengegangen sind. Und dies muß leider gerade bei dem uns hier interessierenden Dokument der Fall gewesen sein.

In Molitors Manuskript *Scarlatti*[8] finden sich in einer längeren Lebensbeschreibung Alessandros zunächst einige Spekulationen Molitors über eine mögliche Reise Scaralttis nach München und Wien während des Karnevals von 1681. Während er zu glauben schien, daß zu dieser Zeit Alessandro vielleicht schon in Wien gewesen sein könnte, läßt er die Frage in Bezug auf München offen. Dann aber kommt die folgende, sehr interessante Bemerkung: „... *gewiss ist jedoch, dass er zu Ende Oktober allda* [in Wien] *noch anwesend war, indem laut kais. Handbillett vom 30. Oktober ein Geschenk von 150 fl. für Scarl. aus der kaiserl. Handkasse angewiesen wurde.*" Kaiserliche Handbilletts wurden oft ausgestellt, um vom Kaiser aus seiner Privatschatulle persönlich angewiesene Extra-Remunerationen vom Hofzahlmeister dem Überbringer aushändigen zu lassen. Es ist schwer vorstellbar, daß ein solches Handbillett als Geld-Anweisung für einen Musiker ins Ausland abgesandt wurde. Wie hätte er es dort einlösen sollen? Wäre Scarlatti zu diesem Zeitpunkt in Rom gewesen, so wäre ein Geschenk für ihn über den kaiserlichen Gesandten in Rom ausgehändigt worden. So muß man vermuten, daß dieses Handbillett auf die übliche Art vom Kaiser dem vielleicht nur durchreisenden (?) oder sich nur kurz

---

6 Vgl. C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1868, Hof- und Staatsdruckerei; L. v. Sonnleithner, *Simon Molitor*, in: Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, Wien 1864 (Klemm) Nr. 28, S. 435.

7 Vgl. Konvolut Sm. 19241 *Collectaneorum fragmenta pro condenda historia tam musices quam musicorum in Austria.*

8 Sm 19240, Fasc. XXXVII, fol. 11 r. Mikrofilme sämtlicher fünf Konvolute Molitor's, die hier erwähnt wurden, befinden sich in der Musikbibliothek der University of Illinois, Urbana.

aufhaltenden jungen Musiker Alessandor Scarlatti übergeben wurde, um ihm die kaiserliche Gnade und Zufriedenheit, vielleicht mit einer musikalischen Aufführung oder einer Komposition, kundzutun.

Die Hofzahlamts-Rechnungsbücher verzeichneten Ausgänge dieser Art, jedoch nicht immer mit namentlicher Erwähnung des Empfängers; die Handbilletts wurden als Belegstücke vom Hofzahlmeister eingezogen und als Quittungen aufbewahrt. Wie oben bereits erwähnt, wurde das Hofzahlamt 1818 aufgelöst, sein Archiv in der Folge zerrissen, der erhaltene Rest zum Teil in das Österreichische Haus-, Hof- und Staatsarchiv, zum Teil in das Hofkammerarchiv und ein in der k. k. Hofbibliothek verbliebener Rest später in die Handschriftensammlung der Nationalbibliothek überstellt[9].

Eine Suche nach dem von Mólitor erwähnten kaiserlichen Handbillet im Haus-, Hof- und Staatsarchiv blieb ergebnislos[10]. Heute befinden sich im Hofkammerarchiv wohl die allgemeinen Hofzahlamtsbücher (der Jahrgang 1681 mit Signatur-Nummer 125 enthält auf dem Innendeckel die Eintragung *„Durchgangen und die Beylagen in der Registratur befunden. Wien den 12. Sept. 1719. Gez. Königsbauer M. Schwendtmann mpr."*). Von den geheimen Kammerzahlamts-Rechnungen, die sich heute ebenfalls im Hofkammerarchiv befinden, fehlt dort der Jahrgang 1681.

Nachdem somit auch im Hofkammerarchiv die Suche nach den Beilagen zu den Hofzahlamtsbüchern bzw. zu den geheimen Kammerzahlamts-Rechnungen ergebnislos verlief, war es naheliegend, in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek weiter zu forschen. Eine Aktenüberstellung der ehemaligen Bestände des Hofzahlamtes von der Nationalbibliothek an das Österreichische Staatsarchiv in den 20er-Jahren war 1921 beschlossen worden, erfolgte aber erst 1941 und auch da nur zum geringen Teil. Damals wurden z.B. die Reichstaxbücher überstellt. Von den übrigen Beständen, die ungefähr 16.000 Katalognummern umfassen, wurde bisher ungefähr nur ein Viertel nach dem letzten Krieg gesichtet und katalogisiert. Der Leiter der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Univ.-Dozent Otto Mazal, hat in den letzten Jahren in der Series Nova des Bibliotheks-Kataloges (4. Reihe) in vorbildlicher Weise für die von ihm katalogisierten Bestände auch ein Schlagwort- und Autorenregister veröffentlicht[11]. Mit Hilfe dieses Registers ließ sich dadurch beispielsweise ein Einkommen- und Ausgaben-Buch von 1681-1683 finden, das vermutlich der im Hofkammerarchiv fehlende Jahrgang der Geheimen Kammerzahlamts-Rechnungen Kaiser Leopold I. sein dürfte und auch die dort fehlenden Deputatshauptrechnungen der Kaiserin-Witwe Eleonora aus diesen Jahren enthält (das Hofkammerarchiv verwahrt erst diese ihrer Schwiegertochter, der Kaiserin Eleonora-Magdalena-Theresia). Die Signatur ist Ser. n. 1849. Dieser Rechnungsband verrät, daß Kaiser Leopold I. 1681 *„Zur Bestreitung dero ... Hoff- und Cammer Musici"* folgende Ausgaben hatte (fol. 5 v):

„1	*Herr Capellmeister / 40 Musici*	*fl 38 940*
2	*Notisterinen*	*600*
1	*Instrumenten Diener*	*480*
1	*Calcant*	*480*
1	*Spenditore*	*360*
1	*Lautenmacher*	*360*
1	*Capelldiener*	*200*
		fl 41 420"

9 Laut schriftlicher Auskunft von Herrn Hofrat Dr. Richard Blaas, Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchives, vom 9. Sept. 1971. Herrn Hofrat Blaas sei auch an dieser Stelle herzlichst für seine freundliche Auskunft gedankt.

10 In Ergänzung und Berichtigung zu Paul Nettl, *Zur Geschichte der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1636-1680*, in: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 16, 17, 18 und 19, erschienen vor kurzem weitere Aktenexzerpte aus dem Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv: Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637-1705)*, Bd. I, Veröffentlichungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Kommission für Musikforschung, Heft 7. Wien 1967; Bd. II (Heft 8), Wien 1968.

11 *Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, Series Nova Teilband 2/2 Register, von Otto Mazal, MUSEION Neue Folge, 4. Reihe, 2. Bd., Wien 1963.

Vergleichsweise erhielten:

„Der Oberst-Küchenmeister	*fl*	*600*
der Küchenschreiber		*240*
Hofmedicus		*380*
Tafeldeckergehilfe		*48*
Wachtknecht		*52*
Kutscher		*200"*

Die Kaiserin-Witwe Eleonora, die ja ihren eigenen Hofstaat unterhielt, bezahlte insgesamt fl 21 452 für 1 Kapellmeister, 20 Musiker, 1 Notisten (Notenschreiber), 1 Instrumentendiener, 1 Calcanten sowie 1 Capelldiener[12]. Ihre Kapelle war also sicherlich auch recht leistungsfähig, und es mag eine Einladung an Alessandro Scarlatti unter Umständen von ihr aus erfolgt sein.

Solange weder das Handbillett des Kaisers, das Molitor in seinen Notizen erwähnt, noch die entsprechende Eintragung in ein Rechnungsbuch aus dem Jahre 1681 in Wiener Archiven gefunden wird, fehlt für die Behauptung, daß Alessandro Scarlatti in Wien gewesen sein muß, eine echte Dokumentation. Die Eintragung in ein Rechnungsbuch kann wohl kaum noch gefunden werden, da eine Durchsicht der zwei betreffenden in Frage kommenden Bücher (Hofkammerarchiv: Hofzahlamtsbuch Nr. 125 bzw. das in der Handschriftensammlung der Nationalbibliothek befindliche Ausgabenbuch: Ser. n. 1849) negativ verlief. In dem zweiten fanden sich aber unter dem Schlagwort *„kaiserliche Präsenten"* Gesamtbeträge von über 4000 Gulden genannt, in denen ein solcher Einzelbetrag leicht unspezifiziert mit aufgenommen werden konnte. Es spricht aber nichts dafür und viel dagegen, daß Molitor eine so präzise Angabe, wie sie in seinen Notizen bezüglich des kaiserlichen Handbilletts für Scarlatti aufscheint, sich selbst zusammengereimt hat. Noch bleibt die Hoffnung, daß unter den derzeit noch ungesichteten Beständen der Handschriften-Abteilung der Österreichischen Nationalbibliothek auch irgendwann ein Konvolut mit kaiserlichen Handbilletten gefunden wird, in dem sich das Dokument befindet, das Molitor vorgelegen haben muß.

Hat Nägeli als erster die „Kunst der Fuge" nachgedruckt?

von Walter Kolneder, Karlsruhe

Fast in der gesamten Literatur zur *Kunst der Fuge* findet sich die Behauptung, Nägeli habe als erster das Werk nachgedruckt. Seine Ausgabe in der Partituranordnung des Erstdruckes, aber mit unterlegtem Klavierauszug, soll 1802 *„in Zürich"* gedruckt worden sein. Diese Jahreszahl findet sich in einem Verlagsverzeichnis vom Jahre 1818.

In MGG-Artikel *J. S. Bach* (Blume), steht jedoch der Satz *„Kunst der Fuge zuerst Paris 1801, Pleyel, und Zürich 1802, Nägeli"*. Diese Pleyel-Ausgabe steht aber nicht in Schmieders *Bach-Werkverzeichnis*. Nachforschungen in Frankreich blieben bisher ergebnislos, die Pariser Bibliothèque Nationale besitzt keine derartige Ausgabe. Zwar existierte damals schon die Ablieferungspflicht an dieses Institut, sie wurde aber noch nicht sehr streng gehandhabt, so daß sich aus dem Nichtvorhandensein in der B. N. nicht unbedingt auf die Nichtexistenz der Ausgabe schließen läßt. Eine schriftliche Anfrage bei Blume ergab:

12 L. v. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*, Wien 1869, verzeichnet zwar die Namen der bei Hofe angestellten Musiker, nicht aber ihre Aufteilung auf die beiden Kapellen.

„Eine ganz sichere Antwort auf ihre Frage kann ich Ihnen nicht geben; der Artikel Bach in MGG liegt immerhin fast zwanzig Jahre zurück. (Die Anfrage geschah 1968.) *Ich bin jedoch s. Z. bei der Zusammenstellung des Ausgabenverzeichnisses sehr vorsichtig verfahren, habe mir in vielen Fällen, die mir ungewiss schienen, Auskünfte von Bibliotheken eingeholt oder mich sonst beraten lassen, und habe in anderen Fällen, in denen ich etwas nicht klären konnte, geschrieben: 'soll erschienen sein' od. dergl. Ich glaube daher ganz sicher, dass ich betr. der Pariser Ausgabe 1801 der Kunst der Fuge damals irgendeinen positiven Bescheid gehabt haben muss. Irrtümer natürlich nie ausgeschlossen."*

Mit Interesse wurden daher zwei französische Publikationen zur *Kunst der Fuge* eingesehen, die von Marcel Bitsch, Paris 1967, und die von Jacques Chailley, Paris 1971. Bitsch geht auf die Frage der Quellen nicht näher ein, bei Chailley, der die Geschichte des Nachlebens darstellt, ist ein Pleyel-Druck ebenfalls nicht erwähnt. In einem Kapitel *Après la mort de Bach* heißt es
„La première réédition fut sans doute, à Zurich, celle de Hans NAEGELI, en 1802."
und an anderer Stelle
„dès la première réédition, réalisée à Zurich en 1802" (p. 6).
Chailley kann aber zwei andere französische Ausgaben namhaft machen:
„L'ordre de NAEGELI se retrouve sans changement dans deux éditions réalisées à Paris, l'une chez Vogt avant 1823 (1), l'autre chez RICHAULT vers 1820 (2)."
In der Fußnote (1) erläutert er:
„(1) Cette édition, non mentionnée par Schmieder, est à peu près introuvable. Nous en avons eu connaissance par M. Franz Tournier, directeur de Conservatoire de Tourcoing, qui en possède un exemplaire et a bien voulu nous la communiquer. Sa page de titre est la suivante: 'L'Art de la Fugue à quatre parties par Jean-Sébastien Bach, Prix 24 Fr, à Paris chez VOGT, Editeur de Musique, rue de la Michaudière n° 8 (bis). Propriété de l'Editeur. Enregistré à la Bibliothèque Nationale'. Sur la page de garde de l'exemplaire, une indication à la plume: 'N. Bloc. Paris 1823.' donne un terminus post quem de datation. Bloc était chef d'orchestre à l'Odéon. C'est lui qui dirigea, le 26 mars 1828, le premier concert de Berlioz, salle du Conservatoire." (p. 15)
Die Vogt-Ausgabe kann aber genauer datiert werden. Sie ist nämlich nicht *„à peu près introuvable"*, sondern liegt in zwei Exemplaren und der Forschung ohne weiteres zugänglich in der B. N. unter den Signaturen L. 3304 und Ac. e⁴. 259. Zur Datierung ist Cecil Hopkinson, *A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700-1950*, London, Printed for the Author, heranzuziehen, ebenfalls in der B. N. (usuels 87), mit handschriftlichen Korrekturen, Ergänzungen, und einer persönlichen Widmung des Autors an die Bibliothek. Die dort zu findenden Angaben sind z. T. äußerst genau, sie beruhen nämlich auf Ausgaben, Verlagskatalogen, Publikationsanzeigen, Werbeeinschaltungen und dgl., in einigen Fällen können sie berichtigt und ergänzt werden nach Unterlagen, die Hopkinson nicht zugänglich waren. Über Vogt schreibt er:

„Eitner gives dates of 1796 and 1797
c. 1797 m Vogt et la Vve. Goulden 5 Cloître St. Honoré
Sept. 1799 a Vogt 306 Rue de la Loi, vis-à-vis l'Arcade C'Albert
1802-3 d Ditto
1802 d 8 Rue de la Michaudière, maison d'un Cordonnier."

(Zur Erläuterung: m Music, or books containing music
a Advertisement or announcement
d Directory, Annual, Almanach or Periodical)

Die Überschneidung 1802-1863 mit der neuen Adresse erklärt François Lesure damit, daß manchmal ein solcher Annoncentext gedankenlos auch nach der Übersiedlung einige Zeit hindurch weitergedruckt wurde. Es kann ohne weiteres sein, daß Vogt schon 1801 übersiedelt ist, „1802" bedeutet nur das früheste Exemplar mit der neuen Anschrift, das Hopkinson nachweisen konnte. Nach 1802 ist Vogt im Pariser Verlagswesen anscheinend nicht mehr in Erscheinung getreten.

Interessante Ergebnisse bringt ein Vergleich der Titelseite der beiden Vogt-Drucke. L. 3304 trägt einen Stempel *„Menus Plaisirs du Roi / Bibliothèque de musique"*, einen weiteren *„Conservatoire / de musique / Bibliothèque"*, und einen dritten *„Bibliothèque / du / Conservatoire / Impérial / de Musique"*. Außerdem ist der Preis von 24" (frs) auf 15" ausgebes-

sert. Erster Stempel stammt aus der Zeit nach 1815, letzterer aus der Zeit von 1804-1815. Die andere Vogt-Ausgabe (Ac. e^4. 259) hat außer einen Nummernstempel 530 und dem des Conservatoire den Unterschriftenstempel *„Ignace Pleyel"*. Es war in Paris üblich, sich gegen Raubdrucke und sonstige unsaubere Gepflogenheiten im Verlagswesen durch eine gestempelte Unterschrift abzusichern. Demnach hat Pleyel, als Vogt unmittelbar um 1802 starb oder das Geschäft aufgab, dessen gesamten Bestand aufgekauft und im eigenen Laden weiterverkauft. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Blumes Gewährsmann eine mit „1801" datierbare Werbeseite Pleyels gesehen hat, die die *Kunst der Fuge* enthielt. Obwohl eine solche vorläufig nicht nachweisbar ist, kann Blumes Jahreszahl fast als gesichert angenommen werden, allerdings mit Vogt als Verleger.

Mit Sicherheit stammt Blumes Jahreszahl aus Max Schneiders *Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach. (Bjb 1906/84).* Dort heißt es: *„L'art de la fugue (à quatre Parties). Paris Pleyel"* und als Quellen gibt Schneider an *„F. 1801"* und *„W. 1818"*. Das ist Fétis, *Biographie universelle* . . . (1866) und Whistling, *Handbuch* . . . 2. Auflage von 1829. Bei Fétis findet man (Bd. II/15):

„Les autres compositions instrumentales de ce grand Musicien qui ont été publiées sont: 1° Die Kunst der Fuge (L'art de la fugue à quatres Parties) . . . La première édition de cette dernière production du grand artiste n'a paru qu' en 1752; . . . La deuxième a été publiée à Paris, en 1801, chez Pleyel. Naegeli en a fait paraître postérieurement à Zurich une autre édition . . .".

Ein Vergleich des Vogt-Druckes mit der Ausgabe von Nägeli (Paris B. N. 1336) macht übrigens sehr unwahrscheinlich, daß ersterer später liegt. Er hat auch viele Druckfehler, aber sie liegen fast durchwegs an anderer Stelle wie die Nägelis. Vogt hat also mit Sicherheit nicht nach Nägeli gearbeitet, er kommt dem, was man heute als den authentischen Text ansieht, am nächsten. Beide haben übrigens in Übereinstimmung mit dem Berliner Druck die letzte *„Fuga à 3 soggetti"* sieben Takte früher schließen lassen. Nägeli hat aber zum Unterschied von Vogt das Viertel *„d"* im Alt zur halben Note ergänzt, solcherart noch Quintenparallelen zum Tenor untergebracht. Vogt schließt mit dem Choral, Nägeli nicht.

Die Pariser Nationalbibliothek und die Privatbibliothek Marc Pincherle besitzen aber eine weitere Nägeli-Ausgabe (Paris B. N. Vn^7 5334), die Chailley ebenfalls unbekannt geblieben ist. Für diese Ausgabe wurden die gleichen Platten benützt wie für den sogenannten Züricher Nägeli-Druck, nur die Titelblätter sind verschieden. Die erste Nägeli-Ausgabe hat ein Vorblatt für die ganze Reihe: *„Musikalische Kunstwerke / im Strengen Style / von / J. S. Bach u. andern Meistern / Zürich bey Hans Georg / Nägeli / Saintomer Script. Lale Sculp."* (mit einer neogotischen Verzierung, zwei betende Engel darstellend). Dann folgt das eigentliche Titelblatt: *„Die / Kunst der Fuge / von / Johann Sebastian Bach / Zürich bey Hans Georg Nägeli"*. Das Titelblatt der zweiten Ausgabe lautet: *„L'Art de la Fugue / Par / Jean Sebastian Bach / Prix 24." / à Zuric chez Jean George Naigueli / à Paris chez Naderman Rue de la Loi, ancien passage du Caffé de Foi. / Enregistré à la Bibliotheque Natiole."* Dazu zwei Unterschriftenstempel *„Naigueli"* und *„Vve Nadermann"*. Hopkinson datiert:

„Sept. 1797	*a J. H. Naderman*	*Rue de la Loi, à l'ancien Café de Foi*
Oct. 1802	*a*	*Rue de la Loi, & Rue du Roule*
1802-3	*d Vve. Nadermann*	*1262 Rue de la Loi, passage de l'ancien Café de Foi"*

Die Ausgabe ist also möglicherweise noch vor dem Tode J. H. Nadermans erschienen und wurde von der Witwe verkauft, also mit ziemlicher Sicherheit „1802". Die Angabe in MGG für J. H. Nadermann *„† um 1797 in Paris"* ist sicherlich um fünf Jahre ungenau. Übrigens ist diese Ausgabe am 30. nivôse an XI (20. Januar 1803) im S. Typ. J. Bibliographique angezeigt, also wohl „Ende 1802" anzusetzen.

Erstaunlich ist, daß diese *Naigueli-Naderman*-Ausgabe auch der Nägeli-Forschung anscheinend weitgehend unbekannt geblieben ist. Der MGG-Artikel Nägeli weiß nichts davon, H. J. Schattner (*Volksbildung durch Musikerziehung. Leben und Wirken Hans Georg Nägelis*, Otterbach-Kaiserslautern 1960), der auch die verlegerische Tätigkeit in die Darstellung einbezieht, ist ebenso eine Ausweitung der Verlagstätigkeit nach Paris unbekannt. Er führt wohl (p. 243) die

Kontinentalsperre Napoleons (1806) als Grund für Nägelis geschäftliche Schwierigkeiten an, das ist auch alles über Beziehungen zu Frankreich. Übrigens hat er die Jahreszahl 1801 mit Pleyel als Drucker offensichtlich aus MGG übernommen. Aber in einem Zeitungsaufsatz *„H. G. Nägelis Musikverlag"* (Neue Zürcher Zeitung, 1947, Nr. 5) findet sich ein interessanter Hinweis. Der Autor, P. Leemann van Elck sagt:

„Die beiden gut sich präsentierenden Folgen 'Musikalische Kunstwerke in strengen Stile' und 'Répertoire des Clavécinistes', mit von den bekannten Zürcher Stechern Hch. Lips und Franz Hegi geäzten allegorischen Titelblättern, waren in Paris gedruckt worden."

Demnach hat Nägeli beide Ausgaben in Paris drucken lassen! Die erste Nägeli-Ausgabe wurde übrigens, einem Stempel zufolge, bei *„M. Bernhard in St. Petersbourg"* verkauft und gelangte Ende des 19. Jahrhunderts als *„Don Thiery-Poux"* in die Nationalbibliothek, hat also weite Wanderwege hinter sich. Alle diese Frühdrucke wurden von V. Fedorov in seinem Aufsatz *Bach en France* (La Revue Internationale de Musique, Numéro 8, Automne 1956) aufgeführt, Hellmuth Christian Wolff, *J. S. Bach und Frankreich* (Das Musikleben 1950/65) weiß nichts davon.

In Paris ist schließlich auch die zweite von Chailley angeführte Ausgabe erschienen. Er sagt in Fußnote (2) p. 15:

„Également presque inconnue, cette édition porte en page de titre la mention suivante: 'L'Art de la Fugue, par Jean-Sébastien Bach. Prix 36 frs. A Paris chez Richault, éditeur des oeuvres de Hummel, Mocheles et Mayseder, Boulevard Poissonnière, n° 16, au I.' Un exemplaire, que nous avons pu retrouver grâce à une indication de M. André Schaeffner et à l'obligeance de M. Dubled, conservateur, se trouve à la bibliothèque Inguibertine de Carpentras et provient du fonds Bonaventure Laurens."

Diese Ausgabe läßt sich ebenfalls genauer datieren, nach Hopkinson ist Simon Richault erstmals 1825 im Hause 16 Boulevard Poissonière nachzuweisen, und die Ausgabe trägt die von Chailley nicht erwähnte Verlagsnummer *„1167. R."*. Richault war ein bedeutender Verleger, hat 1834 ein Heft sechs Schubertlieder mit französischen Texten herausgebracht (Verlagsnummern 3106, 3113, 3117, 3120, 3125, 3145), dann 1845 unter Nr. 6732 eine als *„complète"* bezeichnete Sammlung von Schubertliedern, 1855-1865 in acht Bänden das gesamte Orgelwerk von Bach. Da die früheste mir bekannte Schubert-Ausgabe *„Marguerite"* (*Gretchen am Spinnrade*) die Verlagsnummer 2371 trägt, ist anzunehmen, daß der Druck der *Kunst der Fuge* schon früh nach 1825 liegt. Das erstaunliche daran aber ist, daß er ein Nachdruck von den Nägeli-Platten ist, die in Paris also annähernd 25 Jahre hindurch aufbewahrt wurden. Sogar der obere Teil der Titelseite ist beibehalten. Richault hat sich sichtlich vom Nägeli-Druck inspirieren lassen, Blatt 2 ist eine hübsche Lithographie, fünf Musen darstellend, die rechts oben die Bezeichnung *„Tab. XVI"* trägt, also offenbar einem kunstgeschichtlichen Werk entnommen wurde.

Die erste in Deutschland gedruckte Ausgabe, die von Carl Czerny, wird häufig gar nicht oder nur ungenau datiert, Schmieder gibt z.B. keine Jahreszahl, im Vorwort zur Bärenreiter-Taschenpartitur heißt es *„C. Czerny (Peters Neuausg. 1949)"*. Die Anzeige des Verlages ist im Intelligenzblatt zur *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* September 1838 erschienen unter *„Neue Musikalien im Verlage des Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig"*. Sie wurde so schnell verkauft, daß schon im gleichen Jahre eine zweite Auflage notwendig wurde, die Fink in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 2. Januar 1839 besprochen hat. Sie wurde als *„Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée par Charles Czerny"* angekündigt und ist besser als ihr Ruf. Innerhalb einer Generation, die nur mit Urtexten umgeht, gehört es zum guten Ton, über sie die Nase zu rümpfen, man sollte aber das Verdienst Czernys in seiner Zeit bedenken und würdigen, auch wenn er mit Sicherheit den Nägeli-Druck als Vorlage benutzt hat, den er aber in vielen Einzelheiten, insbesondere was das Notenbild betrifft, verbessert hat. Chailley, der die Czerny-Ausgabe mit *„entre 1841 et 1857"*, dem Todesjahr Czernys datiert, wirft ihm sogar vor, er habe die Bemerkungen Hauptmanns (von 1841!) nicht beachtet. Er hatte offenbar die 4. Auflage von 1841 (oder eine spätere) in Händen, in denen der Verleger in einer Nachbemerkung zu Czernys Vorwort auf die Studie Hauptmanns hinweist. (*„Die zur Kunst der Fuge von M. Hauptmann verfaßten Erläuterungen sind ebenfalls im Verlage von C. F. Peters erschienen."*)

Demnach ergibt sich als vorläufiges Ergebnis der Nachforschungen mit ziemlicher Sicherheit folgende Chronologie:

1801 Vogt in Paris (ging in den Besitz Pleyels über)	nicht bei Schmieder
1802 Nägeli, gedruckt in Paris (Verlagssitz Zürich)	bei Schmieder Zürich auch als Druckort
1802 gemeinsame Ausgabe Naigueli / Naderman	nicht bei Schmieder
1825 (frühestens) Richault Paris	nicht bei Schmieder
1838 Carl Czerny Leipzig (1. Auflage)	bei Schmieder ohne Jahreszahl
1838 Carl Czerny Leipzig (2. Auflage)	bei Schmieder die Besprechung durch Fink angegeben

Die frühen französischen Bemühungen um das Werk haben übrigens zu seiner relativ breiten Kenntnis in Frankreich beigetragen. Nicht ohne Stolz konnte Pierre-Octave Ferroud 1932 schreiben *„A Paris, l'Art de la Fugue était évidemmant connu de tous ceux qui s'occupent de musique."* (La Revue Musicale, décembre 1932, p. 80). Aber in der Zeitschrift *Musik und Volk* (1935/36, p. 67) wurde von der *Kunst der Fuge* gesagt *„Solche Musik ist dem Franzosen fremd"*, und Wolfgang Graeser schloß seine Ausführungen im Bach-Jahrbuch 1924 mit den Sätzen: *„Die Schande, eines der kostbarsten Güter der Nation schmählicher Vergessenheit verfallen zu lassen, ist nicht getilgt; sie lastet seit eindreiviertel Jahrhunderten auf der Deutschen Musik. Das deutsche Volk soll sich in einer Zeit der Knechtung, der inneren und äußeren Armut auf seine großen welthistorischen Geister besinnen."*

Ist es nicht erstaunlich, daß dieses Werk das zweite halbe Jahrhundert seines Nachlebens (und das erste seiner Renaissance!) drei Franzosen, einem Schweizer und dem Wiener Tschechen Carl Czerny verdankt?

Nachträglich fand ich noch einige Stellen, die etwas zum Thema aussagen:

James Higgs kannte die gemeinsame Ausgabe Naigueli/Naderman. In den *Proceedings of the Musical Association*, Session of February 5, 1877, sagte er

„The next edition, the Zurich edition, did not appear until about the beginning of the present century. In addition to the open score of the original edition, it has a compressed part as for a keyed instrument. The French edition is identical with the Zurich edition in every respect; indeed, a careful comparison of the two copies leaves no doubt that they were both printed from the same plates." (p. 46)

Hans Gunter Hoke (Beiträge zur Musikwissenschaft 1962, 81) führt aus (p. 116),

„Die Tatsache, daß allein in Berlin innerhalb des gleichen Jahrzehnts zwei vollständige Klavierhandschriften der K u n s t d e r F u g e noch heute nachweisbar sind, läßt auf wachsenden Bedarf für die Praxis schließen. Dem trugen I g n a z P l e y e l in Paris und 1802 H a n s G e o r g N ä g e l i in Zürich Rechnung. Der Pleyelsche Druck fehlt in den letzten Bibliographien und hat offenbar als verschollen zu gelten. Um so genauer sind wir über die Ausgabe Nägelis unterrichtet."

und (p. 118)

„. . . unter den Verlegern setzte ein förmlicher Wettlauf in der Publikation Bachscher Instrumentalwerke ein. Sicherlich deshalb erschien als Nägelis viertes Heft, anstelle der angekündigten ‚Sammlung von Ricercaten der ältesten Kontrapunktisten', 1802 die K u n s t d e r F u g e; eine dem Druck beigefügte M u s i k - A n z e i g e (im Ex. DStB Kb 73/1 vor dem Titel eingeklebt) behauptet, ‚die Mehrzahl der Pränumeranten' habe ‚auf vorherige Lieferung der wichtigsten Bachschen Werke' gedrungen. Den Stich der Noten besorgte Richomme in Paris."

Gedanken zum „Musikalischen Hören"

von Helmut Rösing, Saarbrücken

Hören scheint, verglichen mit dem Sehen, archaisch, mit der Entwicklung nicht mitgekommen zu sein[1]. Das ist weder ein selbstverständlicher noch ein unabänderlicher Zustand, sondern typisches Zeichen einer Gesellschaft, in der generell das Schwergewicht auf der Ausbildung des Gesichtssinnes liegt[2]. Hörerziehung wird – sofern man sie überhaupt während der Schul- und Hochschulausbildung konsequent betreibt – in der Regel gleichgesetzt mit Erziehung zum Musikhören und dementsprechend definiert als *„Heranbildung und Schulung des musikalischen Unterscheidungs- und Reproduktionsvermögens"*[3]. Fast scheint es, als habe man vergessen, daß Musikhören, biologisch betrachtet, eine „Luxusfunktion" des Gehörs darstellt[4].

Wir besitzen nicht zwei Ohren, um Musik zu hören, sondern um akustische Informationen der verschiedensten Art aus der Umgebung wahrzunehmen, zu lokalisieren und zu interpretieren, und dann, in Koordination vor allem mit visuellen Umweltseindrücken[5], aus diesen Informationen Rückschlüsse für das eigene Verhalten zu ziehen. Die Autohupe z.B. als Notbehelf, wenn man übersehen wurde bzw. etwas übersehen hat, trägt diesem Sachverhalt Rechnung[6].

Die Schallereignisse der Umwelt unterscheiden sich von denen der traditionellen Musik ganz wesentlich. Meistens haben sie Geräuschcharakter, und in der Regel sind sie bereits zu hörbaren Zeichen eines bestimmten Sachverhalts geworden, der dem Schallereignis sofort assoziiert wird[7]. Die Bedeutung des gewöhnlichen Hörens beruht somit auf der Erstellung eines möglichst präzisen *„assoziativen Kommentars"*[8].

Die traditionelle Musik verzichtet weitgehend auf die Vielfalt unterschiedlicher Geräuschqualitäten als kompositorischem Ausgangsmaterial. Grundlage sind hier distinkte Töne, die, akustisch gesehen, im Gegensatz zum aperiodischen Geräusch durch bestimmte Frequenzen und durch Periodizität im Zeitablauf gekennzeichnet werden[9]. Der Verlust an konkreter Umweltinformation bei distinkten Tönen ist freilich groß. Töne wirken abstrakt, von bestimmten realen Vorkommnissen losgelöst[10]. Der Gewinn liegt in der Möglichkeit, Töne nach überschau-

---

1 Th. W. Adorno u. Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, S. 41.
2 K. Pech, *Hören im „optischen Zeitalter"*, Karlsruhe 1969.
3 Art. *Gehörbildung* in Riemann Musiklexikon, Sachteil, hrsg. H. H. Eggebrecht, Mainz 1967, S. 320; ähnl. auch ebenda Art. *Musikerziehung*, S. 605 u. f.; vgl. aber bereits J. Müller-Blattau, Art. *Gehörbildung*, MGG Bd. 4, Kassel-Basel 1955, Sp. 1535/6: *„Die Musikerziehung des 20. Jahrhunderts bemüht sich, die geschichtlich bedingte Sonderung und Spezialisierung des Teilgebietes ‚Gehörbildung' zugunsten einer auf die Ganzheit von Mensch und Musik gerichteten Schulung zu überwinden"*.
4 E. M. v. Hornbostel, *Physiologische Akustik*, in: Jahresbericht über die gesamte Physiologie 1920, S. 293.
5 H. Werner, *Intermodale Qualitäten* (Synästhesien), in: Hdb. d. Psychol., Bd. 1, 1: Wahrnehmung und Bewußtsein, Göttingen 1966, S. 292 u. f.
6 W. Graf, *Gewöhnliches, sprachliches und musikalisches Hören*, Mitteil. d. Antropol. Ges. Wien 1970, S. 359-368.
7 Zu „Assoziation" vgl. die Definition bei W. Stern, *Allgemeine Psychologie auf personalistischer Grundlage*, Den Haag 1950, S. 296.
8 Z. Lissa, *Die Rolle der Assoziationen bei der Aufnahme von Musikwerken*, Berlin 1957, S. 256/7.
9 Vgl. zusammenfassend H.-P. Hesse, *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie*, Köln 1972.
10 Vgl. dazu auch Joh. Volkelts Unterscheidung von gewöhnlichem und musikalischem Hören, in: *System der Ästhetik*, Bd. 1: Grundlegung der Ästhetik, München 2/1927, S. 421 f.

baren, mathematisch-rationellen Gesichtspunkten zu ordnen, wie es bei jeder Tonleiter oder Tonskala geschieht. Theodor W. Adornos Entwurf einer Hörtypologie mit analytisch-strukturellem Hören als einziger dem Musikwerk voll adäquater Hörweise ist auf diesen Sachverhalt begründet[11].

Für die Musik nach rationellen Gesichtspunkten verwertbare Geräuschskalen aufzustellen, ist dagegen nur mit Schwierigkeit möglich[12]. Die akustischen Objekte sind zu komplex, als daß man sie ohne weiteres analytisch erfassen könnte[13]. Darüber hinaus tendieren die Gehöreindrücke allzuleicht zu einer Bedeutungsfixierung, die außerhalb der Schallereignisse selbst liegt, und zwar auch dann, wenn sie von den Komponisten nicht intendiert war[14]. Traditionelle Musik pflegt nicht zuletzt auch aus diesem Grunde dort Halt zu machen, wo zu viele gleichzeitig erklingende Töne zum Geräusch zu verschmelzen drohen; Schallereignisse der Umwelt (z.B. die Lautäußerungen von Singvögeln) erhalten artifizielles Gepräge, wenn sie tonartigen Charakter besitzen. Das bedeutet, im Hinblick auf die Rezeption formuliert: gewöhnliches Hören ist in unserer Kultur maßgeblich an Geräuschqualitäten, musikalisches Hören an Tonqualitäten gebunden. Entsprechend läßt sich gewöhnliches Hören als assoziatives, musikalisches Hören als betont strukturelles Hören umschreiben.

Diese Folgerung ist weder selbstverständlich noch als unumstößliche Gegebenheit zu betrachten. Es handelt sich vielmehr um eine musikgeschichtlich begründete und begründbare These, die vor allem für den Zeitraum der Vorherrschaft der absoluten Musik ihre Gültigkeit hat. Zur Zeit der französischen Nachahmungsästhetik etwa kannte man keine derart strenge Trennung von gewöhnlichem und musikalischem oder auch assoziativem und strukturellem Hören. Beide Hörarten zusammen galten als dem Musikwerk angemessenes und für das Werkverständnis notwendiges Hörverhalten. Die Forderung an die Musik lautete, sie müsse etwas darstellen, schildern. Musik, die dem Hörer keine Möglichkeit zur Anknüpfung an außermusikalische Vorstellungen gab, wurde als „reiner Lärm" abgetan[15]. Wie stark durch diese ästhetische Maxime das Hörverhalten beeinflußt wurde, belegt z.B. eine Aussage von Denis Diderot im *Lettre au sujet des observations du Chevalier Castellux sur le Traité de Mélodrame*[16]: *„Je n'ai jamais entendu de bonne symphonie, surtout adagio ou andante, que je l'aie interprétée, et quelquefois si heureusement, que je rencontrais précisément ce que le musicien s'étoit proposé de peindre"*. Diderot assoziiert dem musikalischen Verlauf einer Sinfonie konkrete außermusikalische Vorstellungen, weil er sie von vorne herein als gegeben voraussetzt, und er ist erstaunt und erfreut, wenn sich seine Assoziationen tatsächlich mit den Intentionen des Komponisten decken.

Direkt auf Grundsätze der Nachahmungsästhetik beriefen sich in der Mitte unseres Jahrhunderts die Initiatoren der Musique concrète. An die Stelle der stilisierten Sonderwelt der Töne[17] ist in konsequenter Fortführung der Gedanken zur Nachahmungsästhetik die breite Palette verschiedener Geräuschqualitäten und Tongemische als kompositorisches Ausgangsmaterial getreten, das nach bestimmten Verfahrensweisen in einen sinnstiftenden Zusammenhang gebracht wird[18]. Für das Hören der Musik spielen dabei die außermusikalischen Bedeu-

---

11 *Einführung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M. 2/1968, S. 12 f.
12 Vgl. bereits W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Bd. 2, Leipzig 1910, S. 391.
13 Siehe aber W. Graf, *Zur Verwendung von Geräuschen in der außereuropäischen Musik*, Jahrb. f. musikal. Volks- und Völkerkunde, Bd. 2, Berlin 1966, S. 59-90.
14 Vgl. hierzu die Berichte über Aufführungen elektronischer Musik im WDR, ferner H. H. Dräger, *Stilkriterien der Neuen Musik: Ästhetische Grundlagen*, Veröffentl. d. Inst. f. Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt, Bd. 1, Berlin 1961, S. 37 u. H. H. Stuckenschmidt, *Musik des 20. Jahrhunderts*, München 1969, S. 176.
15 U. a. J. L. d'Alembert, *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie*, Paris 1751, S. 38; D. Diderot, *Leçons de Clavecin, et Principes d'Harmonie, par Bemetzrieder*, Paris 1771, in: Oeuvres complètes, hrsg. J. Assetat, Paris 1876, Bd. 12, S. 186.
16 Zit. n. 1876, Bd. 8, S. 508.
17 W. Wiora, Art. *Absolute Musik*, MGG Bd. 1, Kassel-Basel 1949/51, Sp. 49.
18 P. Schaeffer, *A la Recherche d'une Musique Concrète*, Paris 1962 u. *Traité des Objets Musicaux*, Paris 1967.

tungsinhalte der Schallereignisse eine ebenso große Rolle wie die rein musikalisch-strukturellen Prozesse der Verarbeitung: Gewöhnliches Hören erfaßt über die Spezifität der Geräuschqualitäten den außermusikalischen Bedeutungsinhalt, musikalisches Hören dagegen die strukturellen Prozesse.

Zweifellos stellt die Musique concrète innerhalb der abendländischen Musikgeschichte einen Sonderfall dar, weil hier außermusikalische Schallereignisse unter Zuhilfenahme technischer Mittel direkt für die Komposition verwendet und nicht mit den als musikalisch geltenden Mitteln imitiert werden. Dennoch – selbst im Bereich der absoluten Musik gibt es eine Vielzahl von Geräuschnachahmungen der äußeren Natur (vor allem deskriptive Darstellungen von Geräuschen bewegten Wassers oder von akustischen Ereignissen eines Unwetters)[19], allerdings nachgeahmt in mehr oder weniger stilisierter Form. Rein musikalisch-strukturelles Hören könnte der außermusikalischen Bedeutung derartiger Tonmalereien und ihrem Stellenwert im gesamten Werk kaum gerecht werden. Auch hier ist gewöhnliches Hören erforderlich, um die Tonfolgen als Zeichenträger eines realen außermusikalischen Bedeutungsinhaltes verstehen zu können.

Zur Verdeutlichung mag der 4. Satz der *„Pastorale"* von Ludwig van Beethoven dienen. Die sich über 155 Takte erstreckende Gewitterschilderung (*„Gewitter, Sturm"*) bildet einen eigenständigen Satz, der sich keinem klassischen Formschema anpaßt[20], sondern in seiner zweiteiligen Anlage der Verlaufsform eines Unwetters nachgebildet ist. Die Streichinstrumente (bevorzugt die tiefen) und die Pauke, die in den vorhergehenden Sätzen geschwiegen hat, ahmen mit geräuschverursachenden Spielfiguren (Quintolen gegen Sextolen, Triolenketten, Tremoli u.a.) die akustische Seite des Unwetters nach[21], die Blasinstrumente dagegen geben mit langgehaltenen Tönen in geballten Akkorden (besonders auch dem verminderten Dominantseptimenakkord) eine Art von emotionellen Kommentar (*„Ausdruck der Empfindung"*) zu dem realen Geschehen: Furcht und Entsetzen derjenigen, die dem mit voller Energie sich akustisch entladenden Gewitter ausgesetzt sind[22].

Musikalisches Hören, wie es etwa Paul Mies[23] forderte, läuft Gefahr, an der realen Seite der Darstellung vorbeizuhören und zu verkennen, daß *„das Tonbild ganz Musik und doch auch ganz das treue Abbild seines Vorbildes"* sei[24]. Erst im Zusammenhang mit dem gewöhnlichen, assoziativen Hören erschließt sich das volle Verständnis dieses Satzes. Luc Ferrari, jüngst bekannt geworden durch seine *„anekdotischen Musikstücke"*, meinte noch rigoroser: *„Wer fragt denn in der 'Pastorale' nach Funktion und Anlage des vierten Satzes, wenn der Donner kracht, die Blitze zucken und der Sturmwind ihm um die Ohren pfeift? (. . .) Da hat Beethoven ein großartiges Material gefunden, sich auch am weitesten von der Konvention seiner Zeit entfernt und den Leuten obendrein noch gezeigt, was für eine wunderbare Sache, akustisch gesehen, ein Gewitter ist: wieviel spannender und schöner als alle Musik"*[25].

---

19 Vgl. dazu u. a. E. Wölfflin, *Zur Geschichte der Tonmalerei*, Sitzungsber. d. philos.-philolog. u. d. hist. Classe d. Akad. d. Wiss. München, Bd. 2, 1897, S. 221-258; Fr. Niecks, *Programme Music in the Last Four Centurys*, London 1907; O. Klauwell, *Geschichte der Programmusik*, Leipzig 1910; A. Sandberger, *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie*, in: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, Bd. 2, München 1924, S. 154-200; K. Westpahl, *Erzählende und malende Musik*, Wolfenbüttel-Zürich 1965; R. Stephan, *Außermusikalischer Inhalt – Musikalischer Gehalt. Gedanken zur Musik der Jahrhundertwende*, Jahrb. d. Staatl. Inst. f. Musikforsch. 1969, Berlin 1970, S. 93-107; H. Rösing, *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*, Habilschr. mschr. Saarbrücken 1973.

20 Vgl. zuletzt F. E. Kirby, *Beethovens Pastoral Symphony as a Sinfonia caracteristica*, The Musical Quarterly 56, 1970, S. 605.

21 Darum auch Hans Pfitzners Bemerkung, diese Darstellung sei *„vollkommen objektiv"* (*Beethovens Pastorale*, in: Gesammelte Schriften, Bd. 2, Augsburg 1926, S. 262).

22 Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Rezension von der ‚Pastorale'*, in: AMZ 1810, Sp. 251.

23 *Über die Tonmalerei*, Zs. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwiss. 7, 1912, S. 443.

24 W. Wolf, *Gesammelte musikästhetische Aufsätze*, Nr. 1: *Über Tonmalerei*, Stuttgart 1894, S. 5.

25 H. Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt/M. 1971, S. 48.

Stellt Beethovens Pastoralgewitter im Umfeld der klassischen Musik, vor allem im Bereich der Sinfonie, durchaus eine Ausnahme dar, so ist zu vielen Werken zeitgenössischer Komponisten Zugang und Verständnis in der Hauptsache über das gewöhnliche Hören möglich. Den Geräuschklängen z. B., die in György Ligetis *Atmosphères* durch die vielstimmigen Übereinanderschichtungen einzelner Instrumentenklänge hervorgerufen werden, liegen Skizzen des Komponisten zugrunde, die von außermusikalischen Vorgängen wie *„Der Wind bläst"* oder von Zuständen wie *„nebelig-weiß"* ihren Ausgang nehmen[26]. Es scheint, ebenso wie etwa auch bei vielen Orchesterstücken Debussys, durchaus sinnvoll und dem Verständnis der Werke förderlich, wenn der Rezipient beim Anhören der Musik auch diese Ebene der musikalischen Darstellung erfaßt.

Das aber setzt eine Erweiterung des Begriffs „musikalisches Hören" voraus, und zugleich teilweise eine Abkehr von Normen des Musikalisch-Ästhetischen, die inzwischen zur Geschichte geworden sind[27]. Es wäre, gerade auch im Hinblick auf die neue Musik, an der Zeit, das gewöhnliche Hören nicht als „unmusikalisch" abzutun, sondern es als Voraussetzung und als Ergänzung des musikalischen Hörens anzuerkennen. Gehörbildung sollte darum nicht allein die Schärfung des Gehörs im Hinblick auf Harmonik, Melodik und orchestrale Klangfarben beinhalten, Gehörbildung sollte auch – vor allem bei den auditiv weniger Veranlagten – Schärfung des Gehörsinns im Hinblick auf das allgemeine und tägliche akustische Wahrnehmungsfeld bedeuten. Inwieweit Schallereignisse der Umwelt in die Schallabläufe deskriptiver Musik mit eingegangen und in welcher Art der musikalischen Stilisierung sie verwendet worden sind, das müßte dann von Fall zu Fall untersucht werden. Denn bei Beethovens *„Pastorale"* z.B. stellt sich dieses Verhältnis vollkommen anders dar als bei seiner „Großen Fuge".

Ergänzende Bemerkungen zu Johann Sebastian Bachs Variationenzyklus „Sei gegrüßet, Jesu gütig" (BWV 768) von Ulrich Meyer

von Heinz Lohmann, Berlin

Ulrich Meyers Darstellungen in Heft 4/1973 dieser Zeitschrift, S. 474 ff., bedürfen einiger ergänzender Bemerkungen.

1. Die Choralpartita *Sei gegrüßet, Jesu gütig* (BWV 768) wurde 1969 von mir in einer Neuausgabe (NA)[1] unter Einbeziehung der nichtautographen Handschrift aus der Bibliothèque Inguimbertine zu Carpentras, *Ms. 1086*, veröffentlicht. Dabei wurden auf S. IX des Bandes der *Choral* und die *Partita* I aus dieser Handschrift als (verkleinertes) Faksimile abgedruckt.

2. Für die Vorarbeiten zur NA stellte mir die Bibliotheksleitung in Carpentras freundlicherweise einen Mikrofilm zur Verfügung, in dem die Reihenfolge der einzelnen Partiten von Eibners Darstellungen abweichen. Sie lauten in der Zählung der NA:

I. II. III. IV. V. IX. VI (= Peters VII). X. Neuschrift von IV und Takte 13, 14 von II. VIII. XI. Neuschrift von III. VII (= Peters VI).

26 Vgl. das Skizzenmaterial zu *Atmosphères*, mitget. E. Salmenhaara, *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken „Apparitions", „Atmosphères", „Aventures" und „Requiem" von György Ligeti*, Regensburg 1969, S. 177 u. f.

27 Vgl. den Ansatz bei T. Kneif, *Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik*, Internat. Rev. of the Aesthetics and Sociology of Music 1, 1970, S. 15-34.

1 *Joh. Seb. Bach, Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Heinz Lohmann, Band 10, Wiesbaden 1969. U. Meyer erwähnt diese NA nicht.

3. Die als mögliche „Erstfassung" angesehene Folge I. II. IV. X. ist in einer Kopie von Johann Tobias Krebs in BB *Mus. ms. Bach P 802*, S. 348 ff.[2], überliefert und lag auch Griepenkerl (Peters V) vor. Die Partiten sind hier als *Variatio 1, 2, 3, 4* bezeichnet. Ob es sich dabei um eine tatsächliche „Erstfassung" handelt oder um eine von Krebs während seiner Studienzeit ca. 1714-1717 vorgenommene Auswahl aus weiteren vorhanden gewesenen Einzelsätzen, die er dann für seinen Gebrauch von 1 bis 4 zählte, bleibt dahingestellt. Die Königsberger Handschrift, in BG XL ausgewertet, ist heute nicht greifbar.

4. Griepenkerl legte seiner Ausgabe in Peters V die Handschrift zugrunde, die heute in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, *Sammlung Becker III. 8. 17* aufbewahrt wird. Krause[3] weist sie einem Kopisten aus Bachs Umgebung 1740-50 zu.

5. Eine weitere Kopie – von Meyer nicht erwähnt – von der Hand J. G. Prellers[4] wird ebenfalls in der MB Leipzig aufbewahrt: *Sammlung Mempell-Preller, Ms. 7*, S. 113 ff. Die Reihenfolge lautet hier: I-V. IX. VI (= Peters VII). VIII (nur Takte 1-6). VII (= Peters VI). XI. X.

6. Meyers Darlegungen für eine vielleicht „authentische" Folge in der späten Kopie aus der *Sammlung Becker*, wie sie Griepenkerl veröffentlicht hat, überzeugen in ihrer Begründung (S. 478 unten). Ich scheue mich nicht, ihr zu folgen und – entgegen meiner NA – die Variationen VI und VII zu Gunsten dieser „logischen" Reihenfolge auszutauschen.

Zu W. Fischer, Kritischer Bericht, NBA, Serie VII Band 7

von Hermann Kock, Concepción (Chile)

Zu den Ausführungen Wilfried Fischer's über *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen* J. S. Bach's, möchte ich mir zwei Bemerkungen erlauben:

1. Zu Seite 16: *II. Dass alle drei Konzerte ursprünglich nicht für ein Tasteninstrument, sondern für ein Melodieinstrument bestimmt waren . . .*

Obzwar die Gegenüberstellung Tasten-Melodieinstrument allgemein üblich ist, wird damit kein Organist oder Klavierist einverstanden sein; denn diese Bewertung bedeutet, daß auf Klavier und Orgel das eigentliche Melodiespiel nicht möglich ist. Das hat zwar in dieser Formulierung noch nie jemand behauptet, da jedoch die hier gebrauchten Wörter diese Deutung zulassen, erscheint mir ihre Verwendung zumindest fragwürdig. Wobei ich mich eines Erlebnisses erinnere, das Freiherr von Hühnefeld etwa um 1930 in einem Buch erzählt: Begleitet Karl Straube auf dem Klavier eine Sängerin in einem Konzert in Sofia und am Schlusse war der allgemeine Eindruck der, daß „eigentlich" nur das Klavier gesungen habe. Da war allerdings ein Künstler ersten Ranges am „nur Tasteninstrument" am Werk, und doch: Hätte er darauf „singen" können wenn es kein „Melodieinstrument" wäre? Das ist nun zwar kein wissenschaftlicher Beweis, aber es deutet das wahre Geschehen in diesem Bereich. Die wahrhaft unglückliche Bezeichnung ist, trotz ihrer Verbreitung auch in wissenschaftlichen Arbeiten, irreführend und entspricht keinesfalls den künstlerischen Tatsachen.

---

2 Siehe dazu: H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802, und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlaß" unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen Bach.* Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 1, Hamburg 1969.

3 P. Krause, *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1964.

4 Krause a. a. O.

2. Zu Seite 25 und an anderen Stellen: *„Besonders aufschlussreich ist . . . stets der Vergleich von Parallelstellen."* Dazu weiter unten: *„Entweder erinnert sich Bach der einmal vorgenommenen Modifikation und ändert spontan alle Parallelstellen in gleichem Sinne, oder er hat die beim ersten Auftreten der Stelle angebrachte Änderung nicht mehr im Kopf . . ."*

Niemand kann sich des Eindrucks erwehren, daß die zur Methode erhobene Praxis, Parallelstellen stets gleich zu behandeln, etwas Zwingendes auf sich hat. Trotzdem will mir erscheinen, daß wir damit Bachs Musikalität und Wollen nicht gerecht werden. Ist es tatsächlich so, daß da, wo wir strengste Logik glauben beweisen zu können, Bach einen völlig identischen Denkprozeß erlebte? Ich fürchte, daß wir uns da auf Glatteis begeben, zumal wenn wir der Vermutung Raum geben (Fischer), daß Bach nach wenigen Takten (etwa 11 oder 19 Takte später) schon einmal angebrachte Änderungen „nicht mehr im Kopf gehabt habe"; wir also meinen, Bachs musikalisches Gedächtnis an unserem eigenen messen zu können.

Meine Zweifel an der Beweiskraft der in der NBA allgemein angewandten „Parallelmethode" lassen sich auf dem Gebiet der Bachschen (Original-)Artikulation leicht erweitern. An mehr als einer Stelle in den Orgelwerken läßt sich das Gegenteil beweisen, nämlich, daß Bach keinesfalls identische Stellen immer identisch behandelt.

Dazu möchte ich noch erwähnen, daß in neuester Zeit die Bach-Probleme, einer allgemein zufriedenstellenden praktischen Lösung zu Liebe, durch immer wiederkehrende „Beweise" wie etwa „Bach hat sicherlich; Bach hat; Bach wollte; hat offenbar etc." weiter verdunkelt werden. (In einem Buch über Bach eines renommierten Musikwissenschaftlers, finde ich an die zweihundert „Beweise" dieser Art.) Da aber, so viel ich weiß, niemand sich anmaßen kann zu wissen, was Bach „wollte", glaube ich, daß der Sache nur gedient würde, wenn solcherart Vermutungen so weit wie angängig vermieden würden.

Probleme einer Musikgeschichte in Bildern
Zu Heinrich W. Schwabs Darstellung des Konzertwesens[1]

von Carl Dahlhaus, Berlin

Die großzügig angelegte und ausgestattete, mit äußerster Sorgfalt redigierte „Musikgeschichte in Bildern", die seit 1961 im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig erscheint[2], ist zweifellos nicht als bloße Sammlung von Illustrationen zur Musikgeschichte gemeint, sondern geht, wie der Titel verrät, von der Voraussetzung und dem Anspruch aus, daß es „die Musikgeschichte selbst" sei, die sich in Bilddokumenten zeige. Das bedeutet, ohne daß es schroff ausgesprochen würde, daß die Musikgeschichte primär als ein Stück Sozialgeschichte verstanden wird. Nicht das musikalische Werk „für sich", als „objektivierter Geist", sondern die Situation, in der es aufgeführt und rezipiert wird, soll als die „eigentliche" musikalische Wirklichkeit, als Substanz der Musikgeschichte gelten. Eine Geschichtsschreibung, die sich auf Walter Benjamins Maxime

---

1 Heinrich W. Schwab: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert.* Musikgeschichte in Bildern, Band IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1971. 230 S. mit 165 Abb. sowie zahlreichen Textillustrationen.

2 Der Begriff der Musikgeschichte, der dem Werk zugrundeliegt, ist weitgespannt. Er umfaßt neben der europäischen die außereuropäische, neben der artifiziellen die „niedere" Musik und neben den tönenden Gebilden deren Theorie. So ehrgeizig aber der Plan der Reihe erscheint, so beharrlich ist er bisher durchgeführt worden. Die *Musikgeschichte in Bildern* gehört, wie MGG und RISM, zu den repräsentativen, herausragenden Leistungen der Musikwissenschaft in den Nachkriegsjahrzehnten.

stützt, daß „*das höchste Wirkliche der Kunst isoliertes, geschlossenes Werk*" sei, kann Bildern nur eine periphere, die Außenseite der Musikgeschichte illustrierende Bedeutung zumessen. Dagegen erhalten sie in einer als Sozialgeschichte begriffenen Musikgeschichte den Rang von Dokumenten über „die Sache selbst".

Sozialgeschichte ist primär Struktur-, nicht Ereignisgeschichte. (Die Unterscheidung, durch die sich die Sozial- und Kulturgeschichte von der politischen Historie, aber auch von der Kunstgeschichte traditioneller Prägung – in der die bedeutenden, herausragenden musikalischen Werke und einige spektakuläre Aufführungen die „Ereignisse" darstellen, die im emphatischen Sinne „der Geschichte angehören" – abhebt, ist vor allem von den französischen Historikern, die sich um die Zeitschrift *Annales* gruppieren, pointiert worden.) Bilddokumente über musikalische Vorgänge geben jedoch im allgemeinen nicht das Wiederkehrende und Durchschnittliche, sondern das Besondere, Exzeptionelle und Auffällige wieder. Sie zeigen herausgehobene „Ereignisse" (wenn auch oft nach anderen Kriterien als die „Ereignisgeschichte" der Musikhistoriker), während die „Struktur" der musikalisch-gesellschaftlichen Realität erst durch Vergleiche der Bildzeugnisse mit anderen Gruppen von Dokumenten rekonstruiert werden kann. Läßt sich aber die „Struktur" nicht unmittelbar anschaulich machen, so ist eine Musikgeschichte in Bildern der Gefahr ausgesetzt, daß sie durch die Beschaffenheit ihres Materials bei der Ereignisgeschichte, von der sie in Richtung auf eine Strukturgeschichte wegstrebt (und wegen ihres Anspruchs, Wesentliches zu vermitteln, wegstreben muß), festgehalten wird. (Im Zeitalter des malerischen und zeichnerischen Realismus, aus dem ein großer Teil der von Schwab edierten Bilddokumente stammt, verringert sich allerdings die skizzierte Schwierigkeit dadurch, daß der Realismus sich nicht allein durch die Malweise, sondern auch durch die Wahl des Gegenstandes – durch eine Neigung zum Alltäglichen, die dem Interesse von Sozialhistorikern entgegenkommt – definierte.)

Über den relativen Realitätsgehalt von Bilddokumenten über musikalische Vorgänge – das eine Extrem wäre photographische Genauigkeit, das andere allegorische Phantastik – ist in der musikalischen Ikonographie seit deren Entstehung gestritten worden. Die Diskussion krankt jedoch nicht selten an der methodologischen Einseitigkeit, daß ein positivistischer Wirklichkeitsbegriff vorausgesetzt wird, als wäre er selbstverständlich. Die Gewohnheit, als Ikonograph – natürlich nicht als Kunstliebhaber – ein gemaltes oder gezeichnetes Bild als defizienten Modus einer Photographie zu betrachten, die Vorstellung also, daß nach Abzug der artifiziellen Intentionen ein Stück Vergangenheit, „wie es wirklich gewesen ist", hervortrete (als wäre das, was ein um Jahrhunderte zurückversetzter Positivist des späten 19. Jahrhunderts sähe, die „Wirklichkeit" des späten Mittelalters), ist zu eng. Auch die Abweichungen von der photographierbaren Empirie, und gerade sie, sind „Dokumente"; und sie können für die musikalisch-gesellschaftliche Wirklichkeit, die eine Wirklichkeit des Bewußtseins ist, aufschlußreicher sein als eine lediglich kopierende Darstellung. Nichts berechtigt zu dem unhistorischen Verfahren, einen positivistisch verengten Wirklichkeitsbegriff als Kriterium vorauszusetzen, wenn über den „Realitätsgehalt" von Bildern aus früheren Epochen geurteilt werden soll.

Das Konzertwesen des 18. und 19. Jahrhunderts (bei den wenigen Abbildungen aus dem 17. Jahrhundert ist der Konzertcharakter des Dargestellten zweifelhaft, und der Musikkultur des 20. Jahrhunderts soll ein eigener Band gewidmet werden) ist ein Thema, dessen Behandlung besonders geeignet erscheint, die Tragweite des Gedankens einer Musikgeschichte in Bildern zu zeigen. Denn sofern man zu sammeln versteht – und Schwab ist ein unermüdlicher Sammler, nicht abzuschrecken durch die Massenhaftigkeit der Bestände, die durchgesehen werden mußten, wenn nicht das wissenschaftliche Gewissen von der Vorstellung gequält werden sollte, daß gerade die bezeichnendsten Bilder unentdeckt geblieben seien –, erweist sich das Material an Bilddokumenten, von denen der Sozialcharakter des bürgerlichen Konzerts ablesbar ist, als geradezu überreich.

Schwab definiert den Konzertbegriff, von dem er sich bei der Auswahl der Bilder leiten (aber nicht tyrannisieren) ließ, nüchtern pragmatisch, ohne idealistische „Überhöhung" (die allerdings, was Schwab an anderer Stelle betont, im 19. Jahrhundert durchaus zur „Sache" gehörte, wie sie im Bewußtsein der Teilnehmer existierte): „*Gegenstand vorliegender Publikation ist also die Entwicklung des bürgerlichen Konzertes, zu dessen näherer Bestimmung die folgenden Kriterien zu zählen sind: eine der Öffentlichkeit zugängliche, unternehmerisch organisierte und auf ein ‚Programm' festgelegte Musikdarbietung häufig repräsentativen Charakters, die im*

Unterschied zu dem haus- und kammermusikalischen Musizieren die gesonderte Plazierung von Ausführenden einerseits und Zuhörern andererseits vorsieht, und der sich an ein interessiertes und zahlungsfähiges, anonymes Publikum wendende Verkauf dieser Musikdarbietung, die damit den Charakter einer Ware bekommt" (S. 6). Die Einschränkung der Kategorie Konzertmusik ist offenbar weniger sachlich als vielmehr in dem Zwang zur Abgrenzung von dem Band über Kammermusik in der Musikgeschichte in Bildern begründet. Daß der Begriff des Konzerts in Schwabs Definition enger gefaßt ist als im umgangssprachlichen Gebrauch – der ein Wort wie „Hauskonzert" zuläßt – und daß nicht bei allen Phänomenen, von denen der Band Abbildungen enthält, sämtliche Definitionsmerkmale gegeben sind (weder ist das Publikum immer „anonym" noch die Organisation immer „unternehmerisch", und die „Öffentlichkeit" ist oft eingeschränkt), besagt wenig. „Konzert" im Sinne von „Konzertwesen" ist eine historische Kategorie, deren Definition ihren wissenschaftlichen Zweck erfüllt, wenn sie einen Komplex von Erscheinungen als zusammenhängend kenntlich macht, und zwar dadurch, daß jedes einzelne Phänomen mindestens eine signifikante Auswahl von Begriffsmomenten des „Konzerts" (aber keineswegs jede Erscheinung dieselben Merkmale) aufweist. Für ein „Straßenkonzert" der Heilsarmee, dessen Abbildung (Nr. 144) mit unbezweifelbarem Recht in den Band aufgenommen wurde, trifft kaum die Hälfte der Schwabschen Definition zu; dennoch handelt es sich – historisch gesehen – um ein Konzert: um eine Art von musikalischer Darbietung, die nicht aus der Tradition des Musikantentums stammt, sondern sich in Besetzung und Attitüde unverkennbar als Imitationsform des bürgerlichen Konzerts präsentiert.

Schwab ergänzt die soziologische Definition des Konzertwesens durch Hinweise auf religiöse und ethische, patriotische und pädagogische Momente, die er unter dem Stichwort *„ideologischer Faktor"* zusammenfaßt (S. 10 und 19). Von der Autonomieästhetik aber, die das eigentliche ideengeschichtliche Korrelat zu der sozialen Institution „bürgerliches Konzert" darstellt, ist nicht die Rede, obwohl der Zusammenhang kaum bestreitbar sein dürfte. Das Konzertwesen, wie es sich im 18. und 19. Jahrhundert herausbildete, wurde von der Vorstellung getragen, daß Musik ein tönender (durch „musikalische Logik" regulierter) Diskurs sei, der um seiner selbst willen gehört werden solle. Manche der von Schwab edierten Bilder (Nr. 152, 153, 156) zeigen das Publikum in der Haltung der ästhetischen Kontemplation, der selbst- und weltvergessenen Versenkung in eine Musik, die als *„abgesonderte Welt für sich selbst"* (Ludwig Tieck) begriffen wurde und von der man glaubte, daß sie gerade durch die Autonomie, die man ihr einräumte, eine Bildungsfunktion erfüllte. Das Autonomieprinzip aber, als dessen Konsequenz die These vom „isolierten, geschlossenen Werk" als „höchstem Wirklichen der Kunst" erscheint, steht im Widerspruch zu dem Gedanken einer Musikgeschichte als Sozialgeschichte, von dem der Anspruch der Musikgeschichte in Bildern, Essentielles und nicht bloß Peripheres zu vermitteln, getragen wird.

Die Sozialgeschichte der Musik, die in ungezählten wissenschaftstheoretischen Proklamationen der letzten Jahre das abstrakte Dasein eines bloßen Postulats fristet, ist von Schwab entschlossen als die „Kärrnerarbeit" begriffen worden, die sie in erster – wenn auch nicht in letzter – Instanz ist. (Die Lust an der Wissenschaftstheorie erscheint als Kehrseite einer begreiflichen Scheu vor der Wissenschaftspraxis: begreiflich insofern, als die Mühsal sozialhistorischer Arbeit einem revolutionären Temperament unangemessen ist.) Das Bildmaterial, das Schwab ausbreitet, ist äußerst vielfältig und zu einem nicht geringen Teil unbekannt, ohne daß er der Versuchung zum Expertenhochmut erlegen wäre: der Versuchung, Charakteristisches nur darum zu verschmähen, weil es an anderer, unschwer zugänglicher Stelle bereits ediert worden ist.

Die Auswahl – deren Differenziertheit eine Ahnung von der Masse dessen, was ausgelassen wurde, vermittelt – erstreckt sich vom Sängerfest, bei dem sich Tausende drängen, bis zum armseligen Kneipenkonzert, dessen Lustigkeit melancholisch macht, vom „Recital" eines Liszt oder Paganini bis zum Grammophonorchester und vom exotischen Ensemble, das sich bei einer Weltausstellung als pittoreskes tönendes Requisit präsentiert, bis zur Imitation eines europäischen Militärorchesters in China oder eines Symphonieorchesters in Japan. Konzertprogramme, in denen der Kunstanspruch durch unterhaltende Zusätze gemildert erscheint, werden ebenso abgedruckt wie Entwürfe zu Konzertsälen, in denen das Bürgertum zu seiner eigenen Repräsentanz (statt zur übernommenen des Opernhauses) gelangte; und das Verhalten des Publikums ist nicht weniger Gegenstand der Darstellung als das der Interpreten. Die Phänomene sind so

disparat, daß sich die Gesamtvorstellung, auf die der Ausdruck „das bürgerliche Konzert" zielt, kaum noch festhalten läßt. Der Gegenstand verliert durch die Genauigkeit, mit der er exponiert wird, seine festen Umrisse. (Prägnanz ist in der Historie offenbar nur durch Unvollständigkeit erreichbar.)

In Schwabs Kommentaren, in denen sich auf engem Raum zahllose Daten und Fakten drängen, werden außer bekannten, immer wieder herangezogenen Dokumenten und Monographien auch entlegene, kaum jemals benutzte Bücher, Zeitschriften und sogar Zeitungen zitiert (und obwohl Schwab an der Aufgabe, eine geradezu bestürzende Masse von Literatur zu lesen – oder durchzublättern – und zu verarbeiten, nicht verzweifelt ist, kann man dennoch der Meinung sein, daß es prinzipiell sinnwidrig oder mindestens unökonomisch ist, die Beschaffung des Materials für die Darstellung eines Stücks Sozialgeschichte der Musik ausschließlich dem Sammelfleiß eines Einzelnen zu überlassen; daß es uns immer noch schwer fällt, mit Material, das von anderen zusammengetragen wurde, angemessen umzugehen, besagt nichts gegen das Prinzip, sondern ist die Folge eines Mangels an Erfahrung mit den Methoden der Zusammenarbeit).

In den Erläuterungen, die mit gleichem Gewicht und nicht etwa als bloße Appendices neben den Bilddokumenten stehen, wird primär Material gehäuft (und so disponiert, daß die Lektüre angenehm ist). Schwab interpretiert weniger die einzelne Abbildung – sei es als Darstellung eines unwiederholbaren Ereignisses oder als Ausfluß einer Bildtradition, die in den Realitätsgehalt eingreift –, als daß er die bildlichen Zeugnisse durch literarische und publizistische ergänzt, damit durch „wechselseitige Erhellung" der Dokumente ein Stück Sozialstruktur der musikalischen Vergangenheit erkennbar wird. (Die Bildbeschreibung und -interpretation, wie sie etwa Walter Salmen in dem Parallelband über Kammer- und Hausmusik handhabt, tendiert zur Hervorhebung des Individuellen, „Ereignishaften" und nicht des „Strukturellen", auf das Schwab zu zielen scheint, obwohl er sein wissenschaftliches „Programm" nirgends ausspricht.) Interpretierenden Charakter – im engeren Sinne des Wortes – haben lediglich die Kommentare zu den Abbildungen Nr. 87 und 98, auf denen die Empirie eines Kirchenkonzerts der Jenny Lind oder des dirigierenden Liszt „überhöht" erscheint. Schwab sucht die Nähe greifbarer Fakten; seine Darstellung des Konzertwesens ist durchaus unspekulativ. Eine soziologisch-ästhetische „Theorie des Konzerts" steht noch aus.

Bemerkungen zu einem Musikinstrumentenkatalog*

von John Henry van der Meer, Nürnberg

Besonders reichhaltig sind die Bestände im Geburtshaus Georg Friedrich Händels in Halle an der Saale. Sie umfassen eine Dokumentation zur Musikgeschichte im allgemeinen, zu Händel, zur Musikgeschichte Halles und zur Instrumentenkunde im besonderen, bestehend in einer Bibliothek, einer Handschriftensammlung, einigen Gemälden, einem umfassenden Graphikbestand und einer Kollektion von Musikinstrumenten. Die wichtigsten Veröffentlichungen des Händel-Hauses bilden seine Katalogbände, die unter der Leitung von Konrad Sasse, des Direktors des Händel-Hauses, zusammengestellt werden und von denen jetzt schon der 6. Band vorliegt. Der vorhergehende Band mit Beschreibung der besaiteten Tasteninstrumente, 1966 erschienen, war der erste, der vorliegende Band der zweite Instrumentenkatalog der Reihe.

Wie schon im 5. Band (Besaitete Tasteninstrumente), erfolgen die Datenangaben zu den einzelnen Stücken schematisch. Jedem einzelnen Stück werden zwei gegenüberliegende Katalogseiten gewidmet. Auf der linken Seite erscheint eine oder erscheinen mehrere fotografische

---

* Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle. 6. Teil: Musikinstrumentensammlung. Streich- und Zupfinstrumente, Halle a. d. Saale: (Händel-Haus) 1972. 337 und (2) S. m. Taf.

Aufnahmen des jeweiligen Instruments (bei Halschordophonen meistens Vorder-, Seiten- und Rückansicht), auf der rechten sind ziemlich detaillierte Daten anhand eines am Ende des Buches befindlichen, herausklappbaren Schemas abgedruckt (1. Signierungen; 2. Griffbrett; 3. Hals, Wirbel und Bekrönung; 4. Saiten, Saitenhalter und Steg; 5. Decke; 6. Boden und Zargen; 7. Lack und Maße; 8. Inventarnummer; 9. Literaturangaben und Bemerkungen).

Nach diesem Schema werden der Reihe nach behandelt: Zithern; Hackbretter; Gusle, Drehleiern, Taschen- und Stockgeigen; Fiedeln; Violen da Gamba; Violen da Braccio; Cistern; Mandolinen; Mandolen; Lauten; Gitarren; Harfen.

Es versteht sich, daß ein Katalog einer Instrumentensammlung in der Angabe von Daten und Maßen nicht so ausführlich zu sein braucht, daß ein Instrumentenmacher ein Instrument nach den im Katalog angeführten Einzelheiten nachbauen kann. Die Zahl der an solchen Detailfragen Interessierten ist so gering, daß es unwirtschaftlich wäre, einen Katalog auf sie abzustimmen. Detaillierte Konstruktionszeichnungen eines individuellen Cembalos, genaue Bohrungsverläufe, Grifflochdurchmesser oder Grifflochbohrungswinkel von Holzblasinstrumenten und ähnliche gehören nicht in einen für ein großes Publikum bestimmten Katalog. Solche Daten zu verschaffen oder Instrumente zwecks Vermittlung solcher Daten zur Verfügung ernstzunehmender Instrumentenbauer oder Forscher zu stellen ist eine der Aufgaben eines Sammlungsbetreuers.

Der vorliegende Katalogband ist dagegen auf einen breiten Benutzerkreis abgestimmt. Für einen solchen liefern die Beschreibungen auf der jeweiligen rechten Seite eine Fülle an analytischen Details, während die fotografischen Aufnahmen auf der gegenüberliegenden Seite einerseits zumindest einen synthetischen Eindruck des jeweiligen Stücks vermitteln, andererseits auch den Leser in Kenntnis derjenigen Einzelheiten setzen, die bei der verbalen Beschreibung fehlen (z. B. Bekrönung durch Volute oder Helm bei Zithern, durch Kopf, Schnecke oder Flachviereckende bei Halschordophonen mit Wirbelkasten; Wirbel mit Öse bei Zithern; Korpusquerschnitt bei der Äolsharfe; die *„false inner outer"*-Konstruktion bei dem Hackbrett MS-118; Verlauf der Resonanzsaiten im Wirbelkasten der Viole d'Amore; F-Lochform der böhmischen Volksfiedel MS-203; die für die Gattung typischen schräg gegen den Hals laufenden Schultern des Quinton MS-232, aus denen u. a. hervorgeht, daß auch bei dieser Violinenabart Einfluß der Viola da Gamba spürbar ist, u. ä. m.).

Nur selten sucht man vergeblich Details, z. B. eine genauere Unterscheidung von Querbalken und Querrippen bei Streichinstrumenten mit flachem Boden (nur bei der Viola MS-244 ist die Stimmstockunterlage erwähnt); Disposition der Querrippen bei dieser Kategorie sowie bei den Gitarren; Zargen oder ausgehöhlte Holzklötze bei den Iglauer Fiedeln; Befestigung der Resonanzsaiten bei den Viole d'Amore.

Einige störende Fehler seien erwähnt. Zweifellos ist der Druckfehlerteufel dafür verantwortlich, daß mitgeteilt wird, daß das ganz rechts befindliche Pedal einer Pedalharfe mit einfacher Rückung wie MS-186 die *A*- statt der *As*-Saiten erhöht. Die Erbauerangabe *„vermutl. von einem Mitglied der Familie Vinaccia, Neapel 1759"* bei der Mandoline MS-137 mit Signatur *„Vinaccia fecit Panormi / Anno 1759"* ist irreführend, denn, obwohl die Familie Vinaccia aus Neapel stammt, wurde dieses Instrument offensichtlich in Palermo (Panormus) erbaut. Die *„Mandoline"* MS-141 wäre als „Mandolone" oder zur Not „Baßmandoline" richtiger bezeichnet gewesen. Der Hersteller der Gitarre MS-157, Martinus Kaiser, *„Ser. Electoris Palatini Instrumentorum Opifex"*, war als Instrumentenbauer des pfälzischen Kurfürsten in Düsseldorf ansässig und nicht mit Martino Kaiser in Venedig identisch.

Bei diesem Katalog stehen die bautechnischen Details im Vordergrund. Entwicklungsgeschichtliche Einleitungen zu den einzelnen Gruppen sind offensichtlich mit Absicht ausgelassen worden. Durch diesen Nachdruck auf das Bautechnische wird sich aber mancher nicht spezialisierte Katalogbenutzer über Systematik und Zuordnung wundern. So gehört die Philomele kaum zu den Viole da Gamba; ihre Einreihung in diese Gruppe ist nur durch eine vage äußerliche Gamben-Ähnlichkeit des Korpuses zu erklären. Die Zuordnung der Bandurria (Wirbelbrett, hinterständige Wirbel, am Steg befestigte Saiten) zu den Cistern (sichelförmiger Wirbelkasten, seitenständige Wirbel, unterständig evtl. mit Saitenhalter befestigte Saiten) ist ebenfalls nur durch die äußerliche Korpusform zu erklären. Auf der anderen Seite wird die Lyragitarre mit Recht zu den Gitarren geschlagen trotz der Ähnlichkeit ihrer Korpusform mit derjenigen der Lyra. Die Pandurina (sichelförmiger Wirbelkasten, seitenständige Wirbel, am Steg befestigte Saiten) ist

unter die Mandolinen und Mandolen (Wirbelbrett, hinterständige Wirbel, unterständig befestigte Saiten) eingereiht, obwohl sie einmal wesentlich älter ist als diese und sodann in ihrer neuzeitlichen Form als Typ den Lauten näher steht, von denen sie sich nur durch die Form des Wirbelkastens unterscheidet. Die Chitarra battente (relativ breite Zargen, gewölbter Boden, unterständig befestigte Saiten) ist unter den Gitarren (relativ schmale Zargen, meistens flacher Boden, am Steg befestigte Saiten) aufgezählt, von denen sie sich freilich durch Voranstellung in der Reihenfolge etwas absetzt.

Auch die Zuordnung der einzelnen Stücke wirkt gelegentlich befremdend. So kann MS-172 (Knickhals, seitenständige Wirbel, am Steg befestigte Saiten) schwerlich als Mandoline (Wirbelbrett, hinterständige Wirbel, unterständig befestigte Saiten) bezeichnet werden. MS-147 und MS-173 (sichelförmiger Wirbelkasten, seitenständige Wirbel, am Steg befestigte Saiten), als *„Mandolinen"* bezeichnet, sind keine eigentlichen Mandolinen, sondern sogenannte Mailändische Mandolinen, womit man eine Pandurinenabart zu bezeichnen pflegt. Wenn diese beiden Stücke schon unter den Mandolinen aufgezählt werden sollen, wäre es besser gewesen, sie deutlicher gegen die normalen Mandolinen abzuheben. MS-178 ist keine normale *„theorbierte Laute"*, sondern eine Spätform der Theorbe mit Zargenbauweise, die üblicherweise als schwedische Theorbe bezeichnet wird.

Die Instrumentensammlung des Händelhauses umfaßt einen nicht uninteressanten Bestand an Streichbögen. Die letzte Abbildung des Kataloges ist ein Sammelfoto davon. Es ist zu bedauern, daß eine Beschreibung der einzelnen Stücke, ihre Datierung und evtl. ihre Zuordnung zu einem konkreten Streichinstrument fehlt.

Soweit die kritischen Bemerkungen, denen einige Betrachtungen über die befolgte Katalogisierungsmethode folgen mögen. Der Vorteil der hier angewandten schematischen Beschreibungsart ist ihre Übersichtlichkeit. Um den nicht spezialisierten Katalogbenutzer nicht zu verwirren, hat man ein möglichst einfaches Schema verwendet, das in vollem Umfang auf Halschordophone mit Zargenbauweise und beripptem Boden anwendbar ist. Es liegt aber gerade an dieser Vereinfachung, daß die Nachteile sich zeigen.

Nr. 2 der jeweiligen Beschreibungen ist den Griffbrettelementen gewidmet. Nun besitzen Harfen bekanntlich kein Griffbrett, aus welchem Grunde diese Nummer zur Aufführung der Daten über die Säulen (Baronstangen) zweckentfremdet wird. – Unter Nr. 3 sind die jeweiligen Daten bezüglich des Halses, der Wirbel und der Bekrönung zu finden. Eine Zither besitzt jedoch, wenn man von Gitarrenzithern und violinförmigen Streichzithern absieht, keinen Hals und so hat man bei dieser Gruppe unter 3 die Daten bezüglich des Stimmstocks zu suchen. Weiterhin hat der Harfenhals instrumentenkundlich eine andere Bedeutung wie der Hals von Halschordophonen. Trotzdem hat man unter Nr. 3 bei Harfen auch die Daten bezüglich des Halses zu suchen. – Die Nr. 6 faßt jeweils die Daten über Boden und Zargen zusammen. Nun besitzen bestimmte Zupfinstrumente wie Lauten und die Instrumente der Mandora- und Mandolinengruppe bekanntlich weder Zargen noch Boden, sondern eine Muschel. Die Daten darüber wurden nun auch unter Nr. 6 untergebracht, wobei etwas pleonastisch die Bemerkung *„keine Zargen"* hinzugefügt wurde. Boden und Zargen trifft man ebensowenig bei Harfen an. Bei dieser Instrumentengruppe sind unter Nr. 6 die Daten über den Spanteil des Korpus und auch diejenigen des für diese Instrumentengattung typischen Fußes und der Mechanik erwähnt. Es ist begrüßenswert, daß in den Bemerkungen über den Boden auch Mitteilungen über die Bodenberippung zu finden sind. Infolge des Schematismus war es nun notwendig, bei denjenigen Viole (da Braccio, aber gelegentlich auch da Gamba), die einen gewölbten und somit nicht beripptен Boden besitzen, gleichsam als Pleonasmus *„keine Berippung"* hinzuzufügen. – Dieser Nachteil ist natürlich durch Verfeinerung des Schemas zu beheben, zumindest zum Teil, da individuelle Züge und Typenmischungen immer vorkommen werden.

Schwerwiegender ist der Nachteil, daß bei dem hier angewandten Schematismus Probleme bezüglich der Einzelstücke unter den Tisch zu fallen drohen. Es mögen einige Beispiele folgen.

Kaum angewandt wurde die detektivartige Deduktion der vorhergehenden Zustände bzw. des Ursprungszustandes des jeweiligen Instrumentes aus noch vorhandenen Spuren. Dieser Mangel läßt den Leser unbefriedigt, da außer Orgeln und Kielklavieren eben gezupfte und gestrichene Halschordophone manchmal entweder im Hinblick auf eine spätere Aufführungspraxis oder aber zur Täuschung leichtgläubiger Sammler umgebaut worden sind. Freilich wird in einigen Fällen

auf die spätere Entstehungszeit von Hals, Griffbrett, Steg und Saitenhalter hingewiesen, aber in anderen Fällen fehlt jede Erwähnung der späteren Entstehungszeit bei Teilen, die einwandfrei neueren Datums sind (z. B. Hals von MS-223, MS-224, MS-221, MS-233, MS-247). Gerade Streichinstrumentenhälse bieten in dieser Hinsicht manche Probleme. So behielt man in vielen Fällen bei Halserneuerung die ursprüngliche Schnecke bzw. den Originalkopf bei. In der Beschreibung der oben aufgezählten Stücke fehlen aber Hinweise auf die Ursprünglichkeit der Bekronung. Sodann kommt es vor, daß bei einem Streichinstrument der Originalhals noch vorhanden ist, dieser aber im Hinblick auf die spätere Musizierpraxis nachgearbeitet wurde. Dies scheint bei der Christian Gottfried, Markneukirchen, zugeschriebenen Violine MS-252 und bei der *„Tenorgeige"* MS-246 der Fall zu sein. Es wäre m. E. zu empfehlen, nicht nur die Halserneuerung jeweils zu erwähnen, da die meisten Streichinstrumentenhälse Anschäfter sind, sondern vielmehr beim Vorhandensein eines Originalhalses ausdrücklich auf seine Ursprünglichkeit hinzuweisen. Ein solcher Hinweis bei den Hardingfelen MS-219 und MS-220 könnte dem Kataloggebraucher einen besonders guten Eindruck der urwüchsigen Form des frühen Barockhalses, die in diesen norwegischen Volksinstrumenten weiterlebt, vermitteln. – Weiterhin gehört MS-244, als *„Viola"* (= Bratsche) bezeichnet, zu der gar nicht so seltenen Kategorie der Viole d'Amore, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Bratschen umgearbeitet wurden. – Auch bei dem Chitarrone und zumindest bei Teilen der Theorben sollte die Ursprünglichkeit oder sogar die Echtheit überprüft werden.

Die Zuschreibung und Datierung mancher nicht signierten Instrumente kann gewiß richtig sein, aber sie erscheinen dem Leser gelegentlich schwer verständlich, so z. B. bei der Viola da Gamba MS-223, *„vermutl. auf Caspar Tieffenbrucker zurückgehend"*, bei der Zuschreibung der Violine MS-231 an Wenger in Augsburg und ähnliches mehr. In solchen Fällen ist als Untermauerung der Zuschreibung und Datierung entweder auf vergleichbare Stücke anderer Sammlungen hinzuweisen oder aber man sollte sich auf die Autorität eines renommierten Kenners berufen.

Jede Instrumentensammlung besitzt Stücke, deren typologische Einordnung fraglich ist. In einem Katalog sollte die Zuordnung solcher Stücke dem Benutzer zuliebe begründet werden. Im vorliegenden Katalogbande fehlen solche Begründungen, wodurch dem Leser die Zuordnung nicht immer begreiflich erscheint. Die beiden *„Diskant-Viole da Gamba"* MS-213 und MS-214 besitzen besonders niedrige Zargen (32-41 bzw. 40-50 mm), so daß dadurch das Beinspiel in Frage gestellt ist. Die Hälse sind bei beiden Stücken nicht ursprünglich, so daß bezüglich des Originalzustandes keine absolut verbindlichen Schlüsse gezogen werden können. Viole da Gamba waren es aber wohl nicht, sondern entweder umgebaute Viole d'Amore mit Resonanzsaiten oder aber frühe Viole d'Amore ohne sie, Instrumente also, wie sie Evelyn, Rousseau, de Brossard, Mattheson, Walther, Majer und Eisel erwähnen. – Ob MS-246 eine *„Tenorgeige"* (besser wäre: Tenorbratsche) ist? Das Instrument soll *„aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts"* stammen, was nicht unwahrscheinlich ist, aber die Tenorbratsche in der Bedeutung einer auf *F-c-g-d'* oder einen Ton höher gestimmten Bratsche wird nach 1628 nicht mehr erwähnt. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Instrument um eine Viola da Spalla oder eine Fagottgeige.

Man vermißt ab und zu auch Hinweise auf die musikalischen Möglichkeiten des jeweiligen Instruments oder auf die zeitgenössische Musikpraxis bzw. die Begründung solcher Hinweise. So wäre die Aufnahme der Bezeichnung „Oktävchen" von Saiten, wie die vier am gesonderten Stimmstock bei der Salzburger Zither MS-104, ein Hinweis auf ihre Stimmung gewesen. Bei den frühen Zithern vermißt man einen Hinweis auf die nicht chromatische Tonreihe, die durch Verkürzung der Saiten auf den Bünden entsteht. Bei den Hackbrettern erwartet man genauere Angaben der möglichen Töne. – Es wird immer schwer bleiben, den genauen Grad einer Halsrundung anzugeben. Verwunderlich ist aber, daß die extrem flachen Hälse der Viola da Gamba von Tielke (MS-222) und des Quinton als *„gerundet"* bezeichnet werden. Solche extrem flachen Hälse sind zur Befestigung von Bünden besonders geeignet. Der Quinton-Hals ist wohl erneuert worden (eingelassen in den Oberklotz, Anschäfternaht sichtbar), aber in großen Zügen entspricht er allen mir bekannten ursprünglichen Quinton-Hälsen, woraus hervorgeht, daß dieses Instrument höchstwahrscheinlich mit Bünden gespielt wurde, fürwahr eine nicht unwichtige Feststellung für die Musizierpraxis. – Bei den Thüringer Zithern MS-128 und MS-131 sind Stimmungen angegeben, aber der Leser vermißt deren Begründung.

Nirgends findet man einen Hinweis auf die Provenienz der einzelnen Instrumente. Freilich ist nur in seltenen Fällen ein vollständiger Besitzerstammbaum eines Einzelstücks zu eruieren. Die Kenntnis über den vorhergehenden Besitzer oder zumindest über die geographische Provenienz eines Stückes kann u. U. einen Hinweis auf das Entstehungsgebiet vermitteln. Dem Unterzeichneten, der mit den Sammlungen Rück und Neupert betraut wurde, ist aus schriftlichen Unterlagen bekannt, daß bis zum Jahre 1942 die Stadt Halle 27 der angeführten Stücke aus der Sammlung Rück und 4 aus der Sammlung Neupert, beide Nürnberg, erworben hat.

Das Vorhergehende soll weniger als Kritik denn als Auseinandersetzung mit der Katalogisierungsmethode aufgefaßt werden. Es fragt sich, ob nicht mehr über die einzelnen Instrumente ausgesagt werden könnte, wenn der hier angewandte Schematismus mit seiner Übersichtlichkeit zugunsten einer individuelleren Behandlung der Einzelstücke mit ihren jeweils wieder verschiedenen Problemen aufgegeben würde.

DISSERTATIONEN

WERNER ABEGG: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Diss. phil. Saarbrücken 1973.

Anlaß, die bereits recht umfangreiche Hanslick-Literatur erneut zu vergrößern, war die Tatsache, daß beinahe alle Publikationen bisher Hanslick einseitig betrachteten, daß sie entweder seine Kritiken oder seine ästhetische Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* aus der Untersuchung heraushielten. Die vorliegende Arbeit bestreitet die Berechtigung einer solchen Trennung und unternimmt den Versuch, beide Seiten von Hanslicks schriftstellerischer Tätigkeit aus ihren Beziehungen zueinander zu interpretieren und so ein vollständiges Bild von Hanslick zu gewinnen.

Arbeitsmethode ist die Gegenüberstellung von Zitaten aus *Vom Musikalisch-Schönen* und aus den Kritiken und Aufsätzen. Auszüge aus der Autobiographie treten ergänzend hinzu. Folgende allgemeine Problemkreise werden dargelegt: Verhältnis Form-Inhalt; Musik und Gefühl; „Das Schöne" in der Musik; Originalität; Natur und Natürlichkeit. An Gattungen werden untersucht: Programmusik, Kammermusik, Tanzmusik, Lied, Kirchenmusik, Oper. Zwei Kapitel über Hanslicks Auffassung der Ästhetik und sein Verhältnis zur Musikgeschichte rahmen diese Untersuchungen ein.

Die Zusammenschau all seiner Schriften führt zu Ergebnissen, die eine isolierte Betrachtung nur eines Zweiges seiner Tätigkeit nicht hätte erbringen können:

1. Ästhetisches Denken und kritische Grundhaltung durchdringen sich. Hanslick verfaßte seine ästhetische Schrift in Form einer Polemik gegen die „Gefühlsästhetik". Die polemische Methode zwang ihn dazu, sowohl die Ablehnung als auch seine eigene Position gleichermaßen zugespitzt zu formulieren. Seine ästhetische Grundkonzeption zeigt sich häufig klarer in den Kritiken als in der ästhetischen Schrift, in Ansätzen auch schon vor deren Entstehungsjahr.

2. Die Kritiken lassen erst die ganze Breite von Hanslicks Musikanschauung erkennen. Isoliert betrachtet, scheint die ästhetische Schrift das Verhältnis von Form und Inhalt sowie die Bedeutung des Gefühls für die Musik und am Rande einige weitere Themen zu behandeln. In den Kritiken stellt sich heraus, daß auch solche Themen für Hanslicks Musikanschauung konstitutiv sind, die in der ästhetischen Schrift nur kurz berührt werden. Das Beispiel der Vokalmusik zeigt dies: Hanslick hatte eine persönliche Vorliebe für sie, einige seiner ästhetischen Prinzipien (sinnliche Schönheit, sangbare Melodik), die er der Instrumentalmusik gibt, sind primär Prinzipien der Vokalmusik. Obwohl diese aus der ästhetischen Schrift ausgegrenzt wird, entdeckt man in einer Anmerkung den Keim einer eigenen Ästhetik der Vokalmusik, die in den Kritiken verifiziert werden kann.

3. Die zentralen Themen der ästhetischen Schrift werden nach einer Gegenüberstellung mit den Kritiken ihrer polemischen Einkleidung entledigt und in der Substanz erkenntlich. Seine Sicht des Verhältnisses von Musik und Gefühl z. B. erschöpft sich nicht im Negativen; vielmehr wird eine positive Seite, nämlich die Gleichstellung des immanenten Gefühls mit dem immanenten Geist, erst voll erkannt, wenn man ihre Bedeutung in den Kritiken verfolgt. Die wenigen Sätze, die dies in der ästhetischen Schrift ausdrücken, erhalten somit für Hanslicks Ästhetik mehr Gewicht als die viel ausführlichere Ablehnung von Gefühlserregung und -darstellung.

4. Hanslicks oberstes Prinzip des Musikalisch-Schönen behält in allen Schriften seine Gültigkeit. Hanslick gerät dadurch in immer stärkeren Gegensatz zur vorherrschenden Kompositionsrichtung des späteren 19. Jahrhunderts. Das Erhabene, das Häßliche, das Humoristische, als ästhetische Kategorien von immer größerer Bedeutung, werden von Hanslick nur innerhalb der Grenzen des übergeordneten Schönen gutgeheißen. Was diese Grenzen überschreitet, ist für ihn *„falsche Musik"*.

5. Hanslicks ästhetischer Standpunkt ist mit dem Satz *„Tönend bewegte Formen . . ."* nicht gekennzeichnet. Nicht das Verhältnis von Form und Inhalt steht im Mittelpunkt von Hanslicks Interesse, sondern das darauf beruhende Schöne. Form und Inhalt hat Hanslick schon 1854 nicht widerspruchsfrei einander zugeordnet, die spezifische Bedeutung seines Begriffs „Form" hat er in den Kritiken nicht beibehalten.

GISELA SEEFRID: Die Airs de danse in den Bühnenwerken von Jean-Philippe Rameau. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1969.

Seit den Anfängen der französischen Oper in der Mitte des 17. Jahrhunderts nehmen die Tänze im Musiktheater eine wichtige Stellung ein, denn *„poesie, musique, danse"* sollten in der französischen Barockoper zu einem glanzvollen Kunstwerk vereint werden. Die Bühnenkompositionen. J. Ph. Rameaus fußen in erster Linie auf der Barockoper des 17. Jahrhunderts, der fünfaktigen *„tragédie lyrique"* mit einleitendem Prolog (in Anlehnung an den zu Lullys Zeit gepflegten Brauch, den anwesenden Herrscher zu preisen), dem in einzelne selbständige Entrées gegliederten *„opéra-ballet"*, häufig aus Prolog und drei Akten bestehend. Ohne nennenswertes Vorbild ist die *„comédie lyrique"* Rameaus, in der die Götter- und Heroenwelt der *„tragédie lyrique"* lächerlich-komische Züge erhält. Begrifflich liegt in der Praxis nicht immer eine klare Trennung zu der als Synthese von Sprechtheater und *„ballet"* von Lully in Zusammenarbeit mit Molière geschaffenen *„comédie-ballet"* vor.

Hinsichtlich der Aufnahme von Tanzfolgen, Divertissements, die häufig in motivischem Zusammenhang mit gesungenen Partien stehen, ist kein Unterschied zwischen den einzelnen Bühnengattungen auszumachen. Obwohl L. de Cahusac, der mehrfache Librettist Rameaus, sich auch theoretisch in einer Schrift mit Problemen der Tanzkunst auseinandersetzte, wurde die von ihm postulierte *„danse en action"* entsprechend ihrer Bedeutung selten in den Werken Rameaus verwirklicht. In Relation zur übergeordneten Handlung beherrscht ein statisches Moment die meisten Divertissements, da sie in vielen Fällen der Symbolisierung einer *„fête de réjouissance"* dienen. Unter den verschiedenen Tanzformen weisen solche mit betont volkstümlichem Charakter periodische Gliederung auf, wobei man noch zwischen homogener und heterogener Struktur unterscheiden kann.

Obwohl Rameau noch sehr der spätbarocken Kompositionstechnik verbunden ist, zeigen sich bereits in der instrumentalen, melodischen und dynamischen Behandlung der *„airs"* für die Vorklassik typische Merkmale.

Die Dissertation ist als Band 2 der Reihe „Neue Musikgeschichtliche Forschungen" im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1969, erschienen.

Im Jahre 1973 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

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

Nachtrag für das Jahr 1972

Mainz. Gudrun HENNEBERG: Theorien zur Rhythmik und Metrik in der Musik der Wiener Klassik.

*

Bonn. Wolfgang GRANDJEAN: Das katholische deutsche Kirchenlied in den Trierischen Kirchengesangbüchern. – Rainer SAJAK: Sebastien de Brossard als Lexikograph, Bibliograph und Bearbeiter. – Rainer SCHMITT: Untersuchungen zu Johann Donfrids Sammeldrucken unter besonderer Berücksichtigung der Geistlichen Konzerte Urban Loths.

Erlangen. Wolfgang SCHMIDT: Gestalt und Funktion rhythmischer Phänomene in der Musik Arnold Schönbergs. – Wolfgang SPINDLER: Untersuchungen zum Wort-Tonverhältnis in den Kantaten J. S. Bachs.

Frankfurt a. M. Joachim JAENECKE: Repertoireuntersuchungen an der Musiksammlung von Burg Echzell. – Oskar KRANEIS: Der Musikhandel in Frankfurt am Main von seinen Anfängen bis zum Jahre 1700.

Freiburg i. Br. Freia HOFFMANN: Musiklehrbücher in den Schulen der BRD. – Friedemann OTTERBACH: Kadenzierung und Tonalität im Kantilenensatz Dufays. Ein Beitrag zur Harmonik des späten Mittelalters.

Göttingen. Rainer FANSELAU: Die Orgel im Werk Edward Elhars. – Yoshitake KOBAYASHI: Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung.

Hamburg. Gisela BECKMANN: Die französische Violinsonate mit Basso Continuo von Jean-Marie Leclair bis Pierre Gaviniès. – Peter COHEN: Theorie und Praxis der Clavierästhetik C. Ph. E. Bachs. – Siegmar KEIL: Untersuchungen zur Fugentechnik in Robert Schumanns Instrumentalschaffen. – Krista WARNKE: Experimentelle Untersuchungen zur Tonhöhenbeurteilung.

Heidelberg. Werner KÖNIG: Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper „Wozzeck". – Klaus Heinrich KOHRS: Untersuchungen zu Repertoire, liturgischer Ordnung und musikalischem Stil der aparallelen Sequenzen. – Karina TELLE: Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels.

Innsbruck. Ewald FÄSSLER: Die Kadenzen der französischen Chansons von Machaut bis Dufay. – Hans ZORN: Die Trompete in der deutschen Orchestermusik von ca. 1750 bis ins 20. Jahrhundert.

Köln. Detlef ALTENBURG: Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800). – Gisela BLEES: Das Cellokonzert um 1800. Eine Untersuchung der Cello-Konzerte zwischen Haydns op. 101 und Schumanns op. 129. – Volker

---

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

BUNGARDT: Josef Martin Kraus, Hofkapellmeister Gustavs III. von Schweden, als Liedkomponist. – Arsenio GARCIA-FERRERAS: Juan Bautista Cabanilles – Sein Leben und Werk – (Die Tientos für Orgel). – Gerhard HELDT: Das deutsche nachromantische Violinkonzert von Brahms bis Pfitzner (Entstehung und Form). – Hubert MEISTER: Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Vertonung in den Madrigalen Carlo Gesualdos. – Manfred REITER: Die Zwölftontechnik in Alban Bergs Oper „Lulu".

Mainz. Herbert HEINE: Die Melodien der Mainzer Gesangbücher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. – Edith PETERS: Georg Anton Kreusser. Leben und Werk. – Sigrun SCHNEIDER: Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen.

Marburg. Eckart BUSSE: Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied. Versuch einer Typologie anhand von Kompositionen Schumanns, Wolfs und Pfitzners.

München. Gaynor NITZ: Das Klangliche in der englischen Klaviermusik des 16. Jahrhunderts.

Münster. Karl-Jürgen KEMMELMEYER: Die gedruckten Orgelwerke Olivier Messiaens bis zum „Verset pour la fête de la Dédicace" – eine strukturwissenschaftliche Darstellung.

Saarbrücken. Werner ABEGG: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. – Gernot SPENGLER: Der Komponist Philipp Jakob Riotte aus St. Wendel. Sein Leben und seine Instrumentalmusik.

Salzburg. Theodor AIGNER: Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Gallus-Mederitsch. – Kurt BIRSAK: Die Holzblasinstrumente im Museum Carolino Augusteum Salzburg. Katalog und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen.

Tübingen. Hartwig EICHBERG: Johann Sebastian Bach. Einzelnstehende Suiten, Sonaten, Variationen und Capricci für Klavier. Untersuchungen zur Überlieferung und Edition. – Eberhard ZWINK: Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz" als Konsequenz der Entwicklung seiner Kompositionstechnik. Graphische und statistische Musikanalyse.

Wien. Joachim ANGERER: Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Erforschung der Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts. – Gabriele HINRICHS: Zur klanglichen Gestaltung des sängerischen Ausdrucks, gezeigt an Liedbeispielen des 19. und 20. Jahrhunderts. – Robert Chung Ming HSÜEH: Zur musikwissenschaftlichen Bedeutung Dschu Dsai-Yüs. – Amirachraf Aryanpour KACHANI: Musik, Tanz und Musikinstrumente im Alten Iran. – Elisabeth MAIER: Die handschriftlich überlieferten Tabulaturen für Lauteninstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek mit dem Wiener Lautenbuch des Jacques de Saint Luc. – Max SCHÖNHERR: Carl Michael Ziehrer. Sein Werk – sein Leben – seine Zeit. Dokumentation, Analysen und Kommentare. – Roland SCHWAB: Die Männerquartette Johann Michael Haydns nebst einem thematischen Katalog. – Alfred WILLANDER: Das Kirchenmusikarchiv der Stadtpfarrkirche St. Stephan zu Baden mit Beiträgen zu einer Musikgeschichte der Stadt Baden.

Würzburg. Frohmut DANGEL: Der mehrstimmige Introitus in Quellen des 15. Jahrhunderts. – Lenz MEIEROTT: Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. – Martin SEELKOPF: Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi. – Bettina WACKERNAGEL: Joseph Haydns frühe Klaviersonaten. Ihre Beziehungen zur Klaviermusik in der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Zürich. Hermann DANUSER: Musikalische Prosa.

BESPRECHUNGEN

„Recherches" sur la Musique française classique XII, 1972. N° spécial consacré à l'Histoire de l'orgue français aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e ss. Paris: Editions A. et J. Picard 1972. 316 S. und 12 Taf. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 2^e série. Ohne Bandzählung.)

Band XII der „Recherches" ist eine Sondernummer unter doppeltem Aspekt: Erstens werden ausschließlich Arbeiten zur französischen Orgelbaugeschichte veröffentlicht und zweitens erstrecken sich in einzelnen Fällen die Untersuchungen bis zur Jetztzeit. Der Herausgeber der Reihe, Norbert Dufourcq, begründet die Erweiterung des sonst üblichen zeitlichen Rahmens mit dem Wunsch, die betreffenden Aufsätze unverkürzt abzudrucken. Doch ist die Kenntnis von Umbauten eines Instruments – etwa im 19. Jahrhundert – für seine ältere Geschichte nicht belanglos.

Einer organologischen Untersuchung, die sich unter Ausschluß von Fragestellungen nach Funktion des Instruments und seiner Musik auf den archäologischen Befund beschränkt, stehen zwei Arbeitsmethoden offen, die sich zu ergänzen haben und ohne Gefahr für die Zuverlässigkeit der Ergebnisse nicht teilweise ausgeschlossen werden können: Erstens (und allein möglich bei verschwundenen Instrumenten) die Sammlung, Auswertung und Interpretation sämtlicher erreichbarer Quellen. Dazu können auch Kostenvoranschläge von Orgelbauern aus neuerer Zeit gehören: Oft werden dort aufschlußreiche Details überliefert, etwa bei Veränderungen der Disposition, die nach dem erfolgten Umbau am Instrument selbst nicht mehr zu rekonstruieren sind. Zweitens ist die Interpretation der Quellen dem Baubefund selbst gegenüberzustellen. Nur in ganz seltenen und außergewöhnlichen Fällen hat es der Historiker des Orgelbaus ja mit Instrumenten zu tun, die hundert und mehr Jahre völlig unberührt überstanden haben. Die Geschichte wechselnder Klangvorstellungen läßt sich also im allgemeinen bei Verwendung der beiden miteinander kombinierten Methoden an jedem Instrument ablesen, und nur mit ihrer Hilfe können Entscheidungen getroffen werden, die aus einer Renovierung des Klangapparats eine Restaurierung machen. (In vorbildlicher Weise hat J. Eppelsheim eine solche Arbeit für die Stumm-Orgel von Amorbach geleistet, cf. Mf XXIV 1971, S. 43 u. S. 178).

Die Autoren der fünf hier zusammengefaßten Arbeiten sind von verschiedenartiger *„formation"*, sagt Norbert Dufourcq in seinem Vorwort. Allen gemeinsam ist indessen der Mangel, keinen Fuß in die beschriebenen Instrumente gesetzt zu haben.

Claude NOISETTE DE CRAUZAT schreibt über *Les orgues de Caen aux XVII^e et XVIII^e siècles.* Auf 60 Seiten erfährt man viel über die Zerstörungen vom Juni 1944 und nichts über die Instrumente, abgesehen von ihren Dispositionen. Doch würde die Orgel von St. Etienne zweifellos eine eingehende Bestandsaufnahme verdienen: Das erhaltene Gehäuse war für 62 Register bestimmt (Lefebvre 1742), eine seltene Grösse im französischen Orgelbau. 1885 erbaute A. Cavaillé-Coll sein nahezu unverändert überkommenes Werk unter Verwendung älterer Materialien.

Pierre und Janine SALIES haben Archivalien zur Geschichte der Orgeln von Toulouse gesammelt. Über den Querelen des Kapitels von St. Etienne mit den Orgelbauern und Organisten (mehrfach in Personalunion) gerät der eigentliche Gegenstand aus dem Blickfeld.

Louis AUSSEIL vereinigt unter dem Titel *L'Orgue en Catalogue et dans les Pyrénées-Orientales* verschiedene Beiträge zum Orgelbau dieser Gebiete: Bauverträge (mit einem *„modo de ordenar y registrar"*), Bibliographie der Orgelbauer, Beschreibungen einiger Orgeltüren.

Die sorgfältige Studie von Olivier DOUCHAIN über *Les Orgues de la Cathédrale de Saint-Dié* macht wiederum zahlreiche bisher unveröffentlichte Quellen bekannt. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts besaß St. Dié eine Orgel, über deren Gestalt nichts mehr in Erfahrung gebracht werden konnte. 1581 erhielt sie eine Nachfolgerin, die 1686-1688 umgebaut während der Revolutionsjahre verkauft wurde. Umfassender sind die Nachrichten über das letzte Instrument, das 1944 in der gesprengten Kathedrale unterging. Aus

der Benediktinerabtei Moyenmoutier 1803 nach St. Dié transloziert, wurde es Nicolas Dupont zugeschrieben. Fünf detaillierte Kostenvoranschläge zu einem Umbau um die Mitte des 19. Jahrhunderts, darunter von Marie-Pierre Hamel, beleuchten die restauratorischen Maßnahmen jener Zeit.

Alex BÈGES erzählt in einem umfangreichen Artikel die Geschichte der Kathedralorgel von Beziers im 17. und 18. Jahrhundert, soweit sie sich aus den hier erstmals veröffentlichten Dokumenten des Departementarchivs Hérault ergibt. Der Untertitel *Quelques aspects de la facture du midi avant la Révolution* läßt zu Unrecht mehr als lokalhistorische Dimension erwarten. Bei einem kommentarlosen Abdruck der entsprechenden Stücke wäre es dem heimlichen Staunen des Autors vorbehalten geblieben, daß der hinzugezogene Dom Bédos *„la même conception de la composition d'un instrument de leur époque"* (S. 242) wie der mit der Planung beauftragte Lépine hatte.

Gunther Morche, Heidelberg

JOHANN SEBASTIAN BACH. Hrsg. von Walter BLANKENBURG. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970. 582 S. (Wege der Forschung. Band CLXX.)

Dem Herausgeber dieser wohlgeplanten Aufsatzsammlung zum Thema J. S. Bach ist es gelungen, jedes seiner im Vorwort aufgezählten Ziele zu erreichen. Die Sammlung von 25 Beiträgen (und einem Symposion) vermittelt tatsächlich *„ein Bild der überaus vielseitigen und spannungsreichen Bachforschung der . . . zwanzig Jahre"* [von vor 1950 bis 1967], während sie gleichzeitig zwei weitere, sich ergänzende Nebenziele verfolgt, 1) entlegene, zum Teil recht schwer zugängliche Arbeiten bereitzustellen und 2) dem internationalen Charakter der gegenwärtigen Bachforschung Rechnung zu tragen. Der Herausgeber, Walter BLANKENBURG war d e r geeignete Mann für das Vorhaben, aus den tausenden im letzten Vierteljahrhundert erschienenen Veröffentlichungen über Bach gerade die richtigen zwei Dutzend für den eben beschriebenen Zweck auszuwählen.

Der Band enthält im einzelnen die folgenden, von 22 namhaften Wissenschaftlern stammenden Beiträge: H. BESSELER: *Johann Sebastian Bach* (1935/1956), ders.: *Bach als Wegbereiter* (1955), W. BLANKENBURG: *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung* (1950), ders.: *Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs* (1962), F. BLUME: *Der junge Bach* (1967), G. von DADELSEN: *Exkurs über die h-moll Messe* (1958), H. T. DAVID: *Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241* (1961), A. DÜRR: *Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik in seiner Zeit und heute* (1957), ders.: *Gedanken zu Bachs Choralkantaten* (1966), H. H. EGGEBRECHT: *Über Bachs geschichtlichen Ort* (1957), R. ELLER: *Vivaldi – Dresden – Bach* (1961), W. EMERY: *Der Klaviaturumfang von Bachs Orgeln als Beweismittel für die Datierung seiner Werke* (1952), W. GERSTENBERG: *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik* (1951), M. GECK: *Bachs künstlerischer Endzweck* (1967), W. GURLITT: *Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs* (1951), H. KLOTZ: *Johann Sebastian Bach und die Orgel* (1950), W. KORTE: *Johann Sebastian Bach* (1940), R. LEIBOWITZ: *Die strukturelle Dialektik im Werk J. S. Bachs* (1950), A. MENDEL: *Neue Ergebnisse in der Chronologie Bachscher Werke* (1960), W. NEUMANN: *Das „Bachische Collegium musicum"* (1960), E. SCHENK: *Das „Musikalische Opfer" von Johann Sebastian Bach* (1953), A. SCHMITZ: *Die oratorische Kunst J. S. Bachs. Grundfragen und Grundlagen* (1950), F. SMEND: *Bachs Trauungs-Kantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen"* (1952), R. STEGLICH: *Über die „kantable Art" in der Musik Johann Sebastian Bachs* (1957), H. ZENCK: *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier* (vor 1950). Mit dem Abdruck des Protokolls des Symposions *Bach-Probleme* vom Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, New York 1961, an dem Teilnehmer aus Deutschland, USA, England und Italien vertreten waren, wird der internationale Umfang der Sammlung nochmals unterstrichen.

Aus dieser Aufstellung wird ersichtlich, daß die Sammlung nicht nur international und repräsentativ ist, sondern in erster Linie Bachstudien anbietet, die, jede für sich genommen, von hoher (oft genug höchster)

Qualität sind, und die (vielleicht dies das eigentliche Hauptziel) nicht speziell für den Bachforscher, sondern vielmehr für jeden Musikwissenschaftler, ja jeden gebildeten Musik- bzw. Bachfreund überhaupt, zugänglich und ansprechend sein werden.

Sekundäre editorische Entscheidungen sind ebenfalls sinnvoll getroffen worden, etwa die Entscheidung, die dokumentarische Bedeutung des Bandes zu bewahren, indem die Beiträge grundsätzlich nicht revidiert, sondern in der ursprünglichen Fassung abgedruckt werden (zwei haben allerdings von ihren Verfassern ein Nachwort erhalten). Überzeugend ist auch die chronologische Anordnung der Beiträge. Sie spiegelt nicht nur ein (in den Worten des Vorworts) *„Stück Forschungsgeschichte"* wider, sie gewährt dem Leser, der ihr folgt, eine angenehme Abwechslung der Themen und Perspektiven. Das Vorwort schlägt zwar eine mögliche und einleuchtende Gruppierung der Arbeiten nach drei Themenbereichen vor (Bach als Gesamterscheinung, Bach-Philologie, Bachs Kompositionstechniken und Stilfragen), aber jeder Leser wird wohl mit oder ohne Hilfe des Vorworts und Inhaltsverzeichnisses seine eigene Gruppierung vornehmen.

Wenn man aber die Beiträge tatsächlich hintereinander liest, dann stellt man einen gewissen Zusammenhang zwischen der chronologischen Abfolge und Blankenburgs drei Themenbereichen fest. Die Bachforschung und -Betrachtung in den Jahren ca. 1950 bis 1967 zerfällt ja in zwei mehr oder weniger gleich lange Perioden, nämlich vor und nach dem chronologischen Durchbruch Dürrs und von Dadelsens der Jahre 1957/58. Im allgemeinen erhielt die Bachforschung in den Jahren „vor Chr." ihren Impetus von dem 200-jährigen Jubiläum, das die natürliche Gelegenheit bot, Bach, in Blankenburgs Worten, als *„Gesamterscheinung,"* d. h., seine musikgeschichtliche Bedeutung und Stellung abzuwägen (s. insbes. die Aufsätze von BESSELER, LEIBOWITZ, SCHMITZ, SCHENK, BLANKENBURG 1950, EGGEBRECHT, DÜRR 1957, auch GERSTENBERG und GURLITT). Andererseits steht die Bachforschung „nach Chr." bis etwa 1970, wie schon öfters festgestellt worden ist, im Zeichen der Quellenforschung, und zwar was Bachs Werk als auch was sein Leben betrifft (vgl. von DADELSEN, MENDEL, NEUMANN, DAVID, ELLER, DÜRR 1967, BLUME, GECK). Die ganze Zeit seit 1950 hindurch aber bemerkt man das stetige Interesse an Bachs Kompositionstechniken und Stilforschung, Blankenburgs dritter Themengruppe (ZENCK, LEIBOWITZ, SMEND, STEGLICH, BLANKENBURG 1962).

Jeder Bachforscher hätte sicher einige Nummern des Sammelbands gerne ausgewechselt. Der Rezensent vermißt z.B. Blankenburgs eigene *Zwölf Jahre Bachforschung* (1965). Ferner hätten F. Blumes aufsehenerregende *Umrisse eines neuen Bach-Bildes* (1962) Platz finden sollen und womöglich zwei mehrmals innerhalb des Bandes zitierte Aufsätze, R. Jauernig: *Johann Sebastian Bach in Weimar* (1950) und H. Klotz: *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik* (1950) – der letzte vielleicht anstelle des tatsächlich abgedruckten Artikels von Klotz – aufgenommen werden sollen. Schließlich hätte der Band leicht in einem Anhang eine kurze Übersicht der Bachschen Vokalwerke in der neuen Datierung als das Hauptergebnis der Bachforschung der letzten 25 Jahre anbieten können. Aber hinsichtlich all der oben erwähnten Gesichtspunkte, nach denen dieser höchstwillkommene und preiswerte Aufsatzband hergestellt worden ist, hätte Blankenburgs Auswahl und Einrichtung im Grunde nicht verbessert werden können.

Robert L. Marshall, Chicago

WILLY HESS: Beethoven-Studien. Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, Neue Folge, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Joseph SCHMIDT-GÖRG. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1972. 285 S. (Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. Band VII.)

Die Verdienste, die sich Willy Hess um die Kenntnis und weitere Erschließung des Beethovenschen Werkes erworben hat, bedürfen kaum eines rühmenden Kommentars; die vierzehn Supplementbände zur Gesamtausgabe und zahlreiche, wichtige Details erhellende Arbeiten sprechen eine deutliche Sprache. Sie sind bibliographisch vollständig in dem vorliegenden Sammelband erfaßt (S. 265-285), der zum 65. Geburtstag des Verfassers veröffentlicht wurde und vornehm-

lich schwer zugängliche oder noch nicht gedruckt gewesene Aufsätze und Vorträge enthält, eine mit sechsunddreißig Nummern *„rigoros beschränkte Auswahl"* (S. 11). Den Grundstock bilden Schriften, die mit Hess' Quellenarbeiten in Zusammenhang stehen, neben einer Darstellung von Editionsproblemen solche der Bachbearbeitungen, zur Harmoniemusik, zu Beethovens Verhältnis zur Orgel, zur ersten Fassung des ersten Satzes der achten Sinfonie, zu den Bühnenkompositionen, zur Fuge etc. Schon hier freilich, namentlich bei den letztgenannten Themen, drängt sich – gerade in der Nachbarschaft vieler konstruktiver Details – die Frage auf, ob Arbeiten summarisch zusammenfassenden oder gar einführenden Charakters in eine wissenschaftliche Publikation gehören, erscheint doch viel Platz verschenkt für bereits Bekanntes. Auch fällt in diesem Rahmen die mangelnde Berücksichtigung von Arbeiten anderer auf, wodurch nicht zuletzt – gewiß ungewollt – der Eindruck eines wissenschaftlichen Alleingangs entsteht. Eine in manchen Fragestellungen interessante Darlegung wie z.B. die über *Die Fuge Beethovens* verliert dadurch fast alles Interesse.

Außer bei quellenkundlichen Klärungen ist Hess auch bei der musikalischen Analyse in seinem Element; hier macht er, etwa bei den arg unterschätzten Tanzsammlungen oder bei den Variationen, wichtige Beobachtungen. Besonders viel Gewicht haben seine Argumente in Bezug auf die Teilwiederholungen, und man wünschte, daß sie mehr Gehör fänden, als dies bislang der Fall ist (hierzu vgl. u.a. seinen Aufsatz in Mf XVI, 1963, S. 238-252). Bei der Betrachtung der Bühnenwerke, namentlich des *Fidelio*, dessen Werdegang er ein erhellendes Buch gewidmet hat, steht ihm allerdings die einseitige Orientierung auf musikalische Phänomene im Wege; eine neue Qualität der letzten *Fidelio*-Fassung kennt er nicht (*„Daß das Neuhinzugekommene und die zum Teil gewaltsamen Veränderungen an den Nummern des ursprünglichen Werkes die stilistische Einheit oft sprengten, ließ sich nicht vermeiden, aber wir haben uns damit abzufinden"* S. 130). Was der *Fidelio* in der dritten Fassung konzeptionell gewann, wie auch die sogenannten „Brüche" eine neuartige dramaturgische Konsequenz erzwangen, in der sie andererseits aufgehoben sind, bleibt außerhalb seiner Betrachtungen; seine Kommentare zu Mozartschen Opernstoffen wie den *„Albernheiten von Così fan tutte"* (S. 133, auch S. 137) verraten, gelinde gesagt, wenig Verständnis, nicht zu reden davon, daß es allgemein in der Nachbarschaft seines Beethoven selbst Haydn und Mozart schwer haben.

Was in dem Bande über Quellenforschung und musikalische Analysen hinausgeht, setzt den Rezensenten in Verlegenheit, weil er sich den Vorwurf zuziehen muß, eine angesichts der Verdienste des Verfassers geschmacklose und angesichts der Wertigkeit der Gegenstände müßige Polemik angezettelt zu haben. Die *Beethoven-Studien* enthalten mehrere Reden, mit deren Publikation Hess sich keinen Gefallen getan hat, zeigen sie doch, wie schnell ihm oberhalb der positiven Fakten alle konkreten Begriffe abhanden kommen. Das betrifft nicht nur fragwürdige Schematisierungen wie die, *„daß bei Beethoven zum ersten Male in der Musikgeschichte sich der Personalstil über den Zeitstil erhebt"* (S. 25). Hess' Hilflosigkeit im Umgang mit historischen Kategorien sucht bei einer kaum reflektierten Heldenverehrung à la Carlyle Zuflucht, also auf Positionen, die schon vom jungen Nietzsche kritisiert wurden, von anderen zu schweigen. So bemüht er nicht nur unerquicklich oft das *„Schicksal"*, sondern auch einen Allgemeinplatz wie *„das Persönliche wird zum Träger des Allgültigen"* (S. 35), und es bleibt hier nicht beim prätenziösen Jargon; in seiner Welt geht es zuweilen wirklich wunderbar zu: *„Wenn ein großes Werk werden soll, so finden die Kräfte der geistigen Welt immer Mittel und Wege, einen äußeren Anlaß zur Entstehung herbeizuführen"* (S. 78). Schon die Verbindung des Begriffs *„Problematik"* mit Beethoven erscheint ihm verdächtig (S. 14). So kann den Leser der zelotische Ton seiner Polemiken nicht überraschen, namentlich derjenigen mit dem *„üblen Pamphlet"* der Sterbas und mit J. Wildbergers Aufsatz über die späten Streichquartette (Schweizerische Musikzeitschrift 1970/1; neugedruckt in: *Beethoven '70*, Frankfurt a.M. 1970, S. 31ff.). Wenn man die *„Gleichzeitigkeit von hoher, göttlicher Kunst (Beethoven) und einer dekadenten, bis ins Mark faulen Gegenwart"* (S. 111) al-

lerdings so erlebt wie Hess, läßt sich leicht verächtlich von *„den Atonalen"* (S. 65), von *„Pygmäen"* und *„Schmutzfinken"* reden und ohne Sinn für die Blasphemie darauf verweisen, daß *„sogar ein Jesus Christus sein ‚Führe uns nicht in Versuchung' betete"* (S. 230).

Es ist also sehr zu bedauern, daß nicht manche Festrede, Einführung, Rezension oder Entgegnung weggelassen und manche weitere Arbeit aufgenommen wurde, in der Hess tatsächlich Neuland erschlossen hat. In der vorliegenden Form gibt das Buch Anlaß, über eine zumindest mögliche wechselseitige Bedingtheit von treffsicherer Faktenforschung und -kenntnis und der Unfähigkeit, diese in übergreifende Zusammenhänge einzuordnen, melancholische Überlegungen anzustellen.

Peter Gülke, Stralsund

KARL DACHS: Die schriftlichen Nachlässe in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1970. 201 S. (Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Monacensis. 9, 1.)

Die Bedeutung der Bayerischen Staatsbibliothek für das musikwissenschaftliche Quellenstudium ist allgemein bekannt, beherbergt sie doch berühmte Musikhandschriften in Hülle und Fülle. Ein Schattendasein führten dagegen die geschlossen an die Bibliothek gelangten, dort früher oft zerrissenen Nachlässe, die in vorliegendem Band beschrieben werden. Unter den 1970 verzeichneten 324 Nachlaß-„*Einheiten*" (S. 13) befinden sich einige, die das Interesse der Musikwissenschaft wecken sollten. Wenn von dem Musikverleger und Konzertagenten Albert Gutmann 2300 (!) Briefe im Fach *GUTMANNIANA* aufbewahrt werden (S. 62), so ließe sich daraus doch eine interessante Arbeit über die einschlägigen Berufspraktiken des ausgehenden 19. Jahrhunderts schreiben; eine Fundgrube zum Musikbetrieb der gleichen Zeit müßte auch der aus *„8 großen Schachteln"* bestehende Nachlaß Hermann Levis (*LEVIANA*) sein (S. 90 f.). Von Joachim und Helene Raff gar werden *„15 große Schachteln"* (S. 123, Teile davon noch ungeordnet), von Josef Gabriel von Rheinberger *„20 kleine Schachteln"* (S. 126) verwahrt. Auch der in der Bachforschung nicht unbekannte Franz Hauser ist noch mit 3 Schachteln *HAUSERIANA* vertreten (S. 67). Ohne alle die Musikwissenschaft besonders interessierenden Nachlässe nennen zu können, kann man insgesamt sagen, daß der Bestand bei den geschlossenen Nachlässen seinen Schwerpunkt auf solchen aus dem 19. Jahrhundert hat (s. auch weiter unten), aber auch solche aus dem 20. Jahrhundert (etwa das *HAUPTARCHIV DER NSDAP, ABT. LIED DER BEWEGUNG*) enthält. Daß Münchner Lokalvereine (Akademischer Gesangverein, Chorschulverein, Oratorienverein, S. 106-107) gut vertreten sein würden, durfte erwartet werden.

Im Berufsregister (S. 175-194) ist mit der nötigen Sorgfalt auf alle Bestände getrennt nach Sachgebieten verwiesen, so daß dort der Musikwissenschaftler unter den Stichworten *„Chorleiter"*, *„Dirigent"*, *„Komponist"*, *„Konzertagent"*, *„Musiker"*, *„Musiktheoretiker"*, *„Musikwissenschaftler"* und *„Sänger"* einen ersten Fingerzeig erhält, wo er weitere Beschreibungen – manche Namen tauchen dabei unter mehreren Berufen auf – erwarten darf.

Der Verfasser des Katalogs gibt zu Beginn eine sehr lebendige Einführung in die Geschichte der Nachlaßabteilung und überhaupt in die Nachlaßproblematik mit ihren eigenen bibliothekarischen Methoden. Sie dient ihm als Rechtfertigung, nicht nur die heute noch als Nachlässe aufgestellten Bestände, sondern auch die in verschiedene andere Abteilungen aufgelösten Nachlässe in seine Beschreibung aufzunehmen, wodurch er zu einer Gesamtzahl von 630 Nachlässen (S. 15, 19) kommt, die jemals in die Bayerische Staatsbibliothek eingegangen sind. Erst durch eine weitherzige Auslegung des literarischen Nachlaßbegriffes fühlt sich der Verfasser immerhin berechtigt, auch Briefe Lassos oder Straussens in seinen Katalog aufzunehmen (S. 88, 154, vgl. S. 17). Man sollte es ihm danken.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

DOUGLAS A. LEE: The Works of Christoph Nichelmann. A Thematic Index. Detroit: Information Coordinators Inc. 1971. 100 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 19.)

Das Oeuvre des im friderizianischen Berlin renommierten Komponisten und Musiker Christoph Nichelmann bibliografisch zu er-

fassen und zu beschreiben ist sicherlich nicht die dringendste Aufgabe eines mit modernen Methoden arbeitenden Werkverzeichnis-Schrifttums, stellt aber zweifellos eine reizvolle, weil in angemessener Zeit zu bewältigende Aufgabe dar, durch deren Erledigung ein solides Handwerkszeug erworben werden könnte. Doch gerade mit methodischen Überlegungen zur sinnvollen Darbietung eines thematischen Verzeichnisses steht es bei dem Autor nicht zum besten. Obwohl es eine Reihe bewährter Muster und auch grundsätzliche Betrachtungen gibt, glaubt dieser, eigene Wege einschlagen zu können. Geradezu rührend ist die Angabe der Gründe für die Numerierung der Klavierkonzerte (S. 13 ff.): Sie sei nämlich vorgenommen nach der Art der Überlieferung – und zwar zuerst die nur autograph überlieferten, dann die autograph u n d nicht autograph überlieferten und zuletzt die nicht autograph überlieferten Stücke. Findet ein Leser zu einem bisher nur autograph überlieferten Stück eine Abschrift, so möge er umgehend die Numerierung anfechten! Für die Klaviersonaten ist wieder eine andere Reihenfolge gewählt, nämlich die einer relativen Datierung, verbunden mit einem Gruppenauftreten (S. 17). Neudrucke von Werken Nichelmanns finden sich leider nicht unter den einzelnen Werken, sondern am Schluß der Arbeit (S. 97-100) in der alphabetischen Reihenfolge der Herausgeber aufgeführt, ohne daß bei den Werken selbst ein entsprechender Hinweis zu bemerken wäre – also muß man sich die entsprechenden Eintragungen selbst vornehmen, denn das Verzeichnis der Neudrucke ist in der vorgelegten Form unbrauchbar. Übrigens ist die Klaviersonate *Es*-dur (= Sonate XII des Verzeichnisses, S. 52) nicht im Jahrgang 24, sondern 34 (1913) der Neuen Musik-Zeitung als Beilage zu Heft 19 in einer Edition durch Hermann Abert erschienen (Lee hat diese Zeitschrift nicht einsehen können). Entgangen ist dem Kompilator die Neuausgabe des Liedes *Das Ende vieler dunkeln Tage* (S. 86, ohne Numerierung!) in August Reissmanns *Das deutsche Lied*, Kassel 1861, Beilage Nr. 33 (schon nachgewiesen bei Robert Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke, 1871).

Manches Ungereimte begegnet. Da steht als erstes Werk der Reihe „*Works for Voice*" als Vertonung des Metastasianischen Textes *Il Sogno di Scipione* (S. 77-81). Sie beginnt mit Akt I in einem Rezitativ. Gegen alle Gewohnheit scheint man in Berlin sehr modern gewesen zu sein und läßt ein solches Werk ohne Sinfonie beginnen. Der Schein trügt – es gibt eine Sinfonie, doch wird sie unter den „*Works for Instrumental Ensemble*" (S. 73) mit der Begründung geführt, daß sie ja auch einzeln, also unabhängig von der Serenata überliefert und 195- [sic] ‚von Max Schneider separat veröffentlicht sei (S. 100). Instrumentalen Bearbeitungen von Arien aus dem *Sogno* geht es nicht besser (S. 73-74). Das Verfahren an sich ist schon merkwürdig, unentschuldbar bleibt aber, daß sich unter dem Werkeintrag des *Sogno* überhaupt kein Hinweis auf alle diese zusätzlichen Quellen und Nummern findet. Mit anderen Worten: Das Nichelmann-Werkverzeichnis ist sinnvoll nur dann zu benutzen, wenn man es von Anfang bis Ende gelesen hat – genau das aber will man mit Büchern dieser Art nicht tun.

Auch die Quellenerschließung scheint nicht mit der wünschenswerten Genauigkeit durchgeführt worden zu sein, und zwar speziell die der handschriftlichen Überlieferung, die man lückenlos vorgelegt bekommen möchte. (Den Nachweis der Druckexemplare darf man dagegen gut und gern RISM überlassen, S. 45.) Mr. Lee hat offensichtlich übersehen, daß einige Werke Nichelmanns in dem gedruckten Katalog der Kieler Musikalienbestände nachgewiesen sind (Verfasser = Rezensent, Kassel 1963).

Was macht nun der Inhalt aus? Erfaßt sind 17 Klavierkonzerte, 20 Klaviersonaten, 26 verschiedene Klavier-, 3 Instrumental- und 25 Vokalwerke, insgesamt also 91 Kompositionen. Bei 7 Manuskripten finden sich autographe Datierungen; eine größere Anzahl der Werke erhält durch das Publikationsdatum einen terminus ante quem. Warum hat der Autor nicht versucht, die – methodisch sicherlich unterschiedlich zu bewertenden – Daten in eine Tabelle zu bringen? Eine gewisse chronologische Orientierung hätte man daraus gewinnen können.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

DESIREE DE CHARMS und PAUL F. BREED: Songs in Collections. An Index. (Detroit:) Information Service Incorporated (3. Auflage: 1971). XXXIX, 588 S.

Daß dieser Band, 1966 erschienen, 1967 das erste Mal, 1971 das zweite Mal unverändert nachgedruckt, zwar in *„öffentlichen Bibliotheken und Volksbüchereien nützlich sein"* mag, vonseiten der Musikwissenschaft aber gewichtige Bedenken anzumelden seien, hat Imogen Fellinger an dieser Stelle (Jg. XXIII, 1970, S. 96 f.) bereits dargelegt. Ein Vergleich mit den Textkatalogen des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br. zeigt, daß nur ein Bruchteil von Sammlungen und Liedeingängen erfaßt wurde, daß es sich bei der Auswahl um eine eher zufällige, keinesfalls repräsentative handelt. Solche Kataloge kann man sich im Grunde nur noch über die Speicherung von Liedern und Liedfassungen der großen nationalen Archive (an die 300.000 Liedfassungen sind allein im Deutschen Volksliedarchiv erfaßt) in EDV-Maschinen hergestellt denken.

Wolfgang Suppan, Graz

CHARLES E. IVES: Discography, compiled by Richard WARREN, Jr. New Haven: Yale University 1972. 124 S. (The Historical Sound Recordings Publication Series. Number 1.)

Seit der bahnbrechenden Arbeit John Kirkpatricks, *A Temporary Mimeograph Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives 1874-1954* (New Haven, 1960) ist ein stets anschwellendes kritisches Interesse am Werk des großen amerikanischen Komponisten zu konstatieren. Dieses macht sich sowohl in der wachsenden Anzahl von Ives-Dissertationen (darunter die sehr wertvollen von C. W. Henderson, *Quotation as a Style Element in the Music of Charles Ives*, 1969; und J. M. Rinchart, *Ives' Compositional Idioms*, 1970), als auch in der Veröffentlichung der Ives-Dokumentation (so Kirkpatricks *Ives Memos*, 1972) und verschiedener Ives-Bibliographien (D.–R. de Lerma, *Charles Edward Ives, 1874-1954: A Bibliography of His Music*, 1970) bemerkbar.

Warrens Discographie, die übrigens auch Tonbänder enthält, ist äußerst präzis und übersichtlich. Die knapp gefaßte Einleitung legt den Umriß und die Anlage der Discographie dar. Ives' Werke sind alphabetisch angeordnet, mit mehrfachen Hinweisen für Werke mit verschiedenen Titeln: so erscheint *Three Places in New England* bzw. *A New England Symphony* auch unter *Orchestral Set Nr. 1.* Dem jeweiligen Titel jeder Eintragung (dessen genauer Wortlaut und Nr. Kirkpatricks Katalog entlehnt sind) folgen Einzelheiten der eigentlichen Aufnahme: ob z.B. das Werk vollständig oder nur teilweise erklingt und in welcher (falls abweichender) Orchestrierung, die Namen der Mitwirkenden sowie der Aufführungsort. Sodann führt Warren das Jahr der Herausgabe, das Ursprungsland der Wiedergabe (wenn nicht in den U. S. A.), sowie die betreffende(n) Schallplattengesellschaft(en) und ihre Publikationsnummer(n) an; mehrere Aufnahmen eines Stückes werden in chronologischer Reihenfolge gebracht. Besondere Beachtung verdienen hier Ives' eigene Aufnahmen, so diejenigen von Ausschnitten der *Concord Sonata* in den 1930er Jahren (: Warren Nr. 373, 374 und 375). Der eigentlichen Discographie, S. 1-101, schließen sich ein Supplement sowie Angaben über Radio- bzw. Fernseh-Dokumentarberichte, Interviews und sonstige Kommentare, die in der berühmten *Ives Collection* der Yale University vorzufinden sind, an. Es bleibt einzig zu bedauern, daß dem Index der Mitwirkenden nicht (wie das so vorbildlich bei de Lerma geschieht) ein zusätzlicher Index des Gesamtinhalts jeder Aufnahme zur Seite steht.

Im Ganzen gesehen also ein vielversprechender Band, der sicherlich seinen (selbstverständlich zeitlich begrenzten) praktischen Zweck nicht verfehlen wird und viele Musikfreunde für das epochemachende Werk Ives gewinnen dürfte.

Nors S. Josephson, Northampton/Mass.

HELMUT RÖSNER: Nachdruckverzeichnis des Musikschrifttums. Reprints (Nebst:) Ergänzungsband. Registerband. Bd. 1 und 2. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's–Verlag. 1971-1972. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 5 und 13.)

Teilbibliographien eines Faches oder einer formalen Literaturgattung sind – betrachtet vom Standpunkt des Bibliothekars – sehr unterschiedlich in ihrer Bedeutung zu bewerten. Anders dagegen aus der Sicht des Fachwissenschaftlers: Hier stößt

der Bibliograph fast immer auf großes Verständnis für seine Zusammenstellung, denn sie ermöglicht dem Wissenschaftler, ohne lange Sucharbeiten und evtl. ohne große Kosten sogar zu Hause, die für ein bestimmtes Gebiet relevante Literatur zu überblikken. Problematisch allerdings wird die Fortsetzung einer solchen Bibliographie; sie immer auf dem neuesten Stand zu halten, ist mit Sicherheit nicht billig und sehr zeitraubend. Trotz dieser Schwäche benutzt auch der Bibliothekar ein fachbezogenes Reprintverzeichnis gerne, gibt es ihm doch die Möglichkeit, auch abgelegenes Schrifttum nachzuweisen, wenn die normalerweise benutzten Nachschlagewerke versagen. Helmut Rösner hat die undankbare Aufgabe übernommen, die für die Musikforschung relevanten Reprints musikwissenschaftlicher Literatur zusammenzustellen; undankbar insofern, als zum einen der Reprintmarkt eine nahezu unübersehbare Produktion von Titeln zu verzeichnen hat und jährlich an Größe zunimmt, zum anderen als das Erfassen der, oft angekündigten aber nie erschienenen Reprints sich äußerst schwierig gestaltet. In dieser für die Erstellung einer Bibliographie ungünstigen Situation wurde versucht, alle Nachdrucke der Musikwissenschaft (nicht jedoch die Musica practica) in das Verzeichnis aufzunehmen. In zwei Teilen – als Band 5 und 13 der Taschenbücher zur Musikwissenschaft erschienen – sind rund 1500 Titel in getrennten Alphabeten verzeichnet, die durch einen Registerteil (kombiniertes Titel- und Schlagwortregister) erschlossen werden.

Zu den einzelnen Teilen der Bibliographie. Die Ansetzung der Titel erfolgt unter dem Namen bzw. dem Sachtitel, wobei der korporative Verfasser berücksichtigt wurde. (z.B.: Internationale Musikgesellschaft: Zeitschrift, statt: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Eine Verbesserung: Die Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft müssen nicht wie vorliegend unter „Internationale Musikgesellschaft: Sammelbände" angesetzt werden.) Der ungeübte Benutzer wird dies sicher als eine Behinderung empfinden, doch ist der Rezensent mit dem Verfasser der Bibliographie sicher einig, daß es wichtig ist, auch die Fachbibliographien den neuen Regeln der Titelbeschreibung anzugleichen. Die vorliegende Titelansetzung ist deshalb durchaus zu begrüßen. Bei Sachtiteln mit Personen als Herausgeber hilft eine Verweisung des Namens, die Titel auch von dieser Seite zu finden. Die weiteren Angaben beziehen sich auf die Zusätze zum Titel, Ort und Jahr der Erstausgabe, bzw. der für das Reprint maßgeblichen Edition, Kurzform des Verlages und Erscheinungsjahr.

Ungeschickt wirkt es, den Serientitel h i n t e r dem Reprint-Verlag aufzuführen. Die wichtigste und für diese Bibliographie bedeutsamste Angabe ist die des Reprinters; er sollte deshalb übersichtlich an letzter Stelle stehen. Die Jahresangabe kann durchaus fortfallen, wenn man bedenkt, daß zahlreiche Reprints angekündigt werden, aber entweder gar nicht erscheinen (aufgrund der spärlichen Subskriptionen) oder erst viel später als angegeben. – In der weiteren Titelbeschreibung fehlt m.E. der Preis. Er erscheint dem Rezensenten doch sehr wichtig und würde die Bibliographie für die Benutzer noch wertvoller machen. Hier und da haben sich kleinere Druckfehler eingeschlichen, die aber bei der Erstellung einer Bibliographie nicht unvermeidbar sind (z.B. Band 1: *„Coretti"* statt *„Corette"*, *„Foliani"* statt *„Fogliani"*). Das Register ermöglicht es, in seiner Kombination von Titel und Schlagwort sich entweder an einem Schlagwort zu orientieren (z.B. *„Bach"* mit 21 Titeln), einen Sachtitel zu ermitteln oder an Hand einiger Gruppenschlagworte (z.B. Lexika, Zeitschriften) eine Gesamtübersicht der in diesem Fall verzeichneten Titel zu bekommen.

Das größte Problem einer Bibliographie ist das ihrer Vollständigkeit – so weit das überhaupt möglich ist – und hier sind, in Bezug auf das vorliegende Verzeichnis einige Überlegungen anzustellen: Sicher liegt es nur an einem Versehen, wenn, bis auf einen, alle relevanten Titel der Anzeige von Swets im 2. Band verzeichnet sind: es fehlt die Zeitschrift Sonorum Speculum. Allerdings handelt es sich dabei auch um eine noch recht junge Veröffentlichung, so daß man nicht sofort ein Reprint erwartet. Im übrigen sind leider trotz der Bemühungen des Herausgebers einige Titel nicht aufgenommen, die aber in einer Reprint-Bibliographie nicht fehlen dürften, so z.B. um ganz wahllos zu zitieren:

Bechler, L. und B. Rahm, *Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente*, 1914. R: Sändig –

Beaumont, Cyril William, *A bibliography of dancing*, London 1929. R: Blom –

Burney, Charles, *The present state of music in France and Italy*, London 1773. R: Broude Brothers –

ders., *The present state of music in Germany, the Netherlands and the United Provinces*, Vol. 1.2., London 1775. R: Broude Brothers –

ders., *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio*, Vol. 1-3, London 1796. R: DaCapo Press –

Etude, Vol. 1-75, Philadelphia 1883-1957. R: AMS –

Hull, Arthur Eaglefield, *A great Russian tone-poet: Scriabin*, NY 1918. R: AMS –

Musical Times, Vol. 1-50, London 1844-1909. R: Johnson –

Sonorum Speculum, Vol. 1-41, Amsterdam 1958-1969. R: Swets (vergl. oben) –

Walter, Bruno, *Gustav Mahler, with a biographical essay by Ernst Krenek*, NY 1941. R: Da Capo Press –

Wie im Vorwort zum 2. Teil besonders vermerkt, sind Verbesserungen zum 1. Band nicht mit aufgenommen. So kommt es, daß Zweitreprints nicht erfaßt werden (z.B. Adler, Guido, *Der Stil in der Musik*. R: 1. Breitkopf & Härtel, 2. Gregg International), echte Verlagswechsel unbemerkt bleiben (Adlung, Jacob, *Musica mechanica Organoedi*. R: angekündigt von Broude Brothers, dann erschienen bei Bärenreiter) oder fehlende Verlage nicht ergänzt werden können (Abraham, Gerald, *On Russian music*. R: Johnson).

Die Durchsicht des Verlagsregisters am Ende des 1. Teiles der Bibliographie ergibt, daß einige Lücken zu verzeichnen sind, so die Firmen *Gale, Creyghton* und *Minkoff*.

Im ganzen gesehen erfüllt die vorliegende Bibliographie aber voll ihren Zweck und bedeutet eine echte Erleichterung für die Arbeit der Musikforscher und Bibliothekare. Es bliebe lediglich zu wünschen, daß bei einer späteren Auflage mit eingearbeiteten Nachträgen und Verbesserungen beide Bände vereinigt werden. Jörg Martin, Stuttgart

Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. I. Band, 2. Halbband. Eisenstadt: Selbstverlag des Instituts für österreichische Kulturgeschichte 1971. 189 S., 9 Abb., Notenbeisp.

Der von Friedrich HELLER, Wien, redigierte Band dieser neuen, von Gerda KOLLER herausgegebenen Veröffentlichungsreihe kreist thematisch um Joseph Haydn und seine Zeit. Die Arbeiten bereichern das bisher bestehende Bild des Komponisten um neue, wenngleich nicht in allen Fällen umwerfende Erkenntnisse. Haydn hat länger als drei Jahrzehnte als Generalmusikdirektor, wie man heute sagen würde, am Hof der Fürsten Esterházy gewirkt und bereits von dort aus eine über die ganze Welt reichende Ausstrahlung gehabt. Diesen Umstand hätte man bei der Zusammenstellung des nur lose geknüpften Bandes berücksichtigen sollen, denn der recht informative Sachbericht von Otto BIBA über die Wiener Kirchenmusik um 1783 ist als Eröffnung eines Sammelbandes nicht unbedingt geeignet. Dabei enthält er eine Summe von Einzelheiten, die über Namenlisten der Musiker sogar bis in die Besoldungsstufen hineinreichen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Rolle, die der vormals in Eisenstadt und Esterháza tätige Sänger, Librettist und Regisseur Karl Friberth als Sprecher aller Wiener Kirchenmusiker gespielt hat. Auch die Abhandlung von Harald DREO über *Die fürstlich Esterházysche Musikkapelle von ihren Anfängen bis zum Jahre 1766* gehört in das Gebiet jener schätzenswerten Arbeiten, die als Materialsammlung für größere biographische oder historische Zusammenhänge unentbehrlich sind. Hier erfährt man u.a., daß die Hofkapelle um 1680 bereits *„26 Mann stark"* war (S. 86) und der erste namentlich bekannte Kapellmeister Franz Schmiedbauer hieß. Diesen philologisch inhaltsreichen Aufsätzen, die mehr als die Hälfte des gut ausgestatteten Bandes ausfüllen, sowie einem fundierten Artikel von Alfred LESSING zur Geschichte des Barytons, dem Lieblingsinstrument des Fürsten Esterházy (hierzu Abbildungen 5-9), stehen drei Untersuchungen gegenüber, deren Autoren sich über Haydns geistige Bedeutung und die Auswirkung seines Künstlertums zu Lebzeiten und in der Nachfolge Gedanken gemacht haben. In *Haydns erste Erfahrungen in England* stellt H.C. Robbins LANDON, heute sicherlich einer der besten Kenner der Musik Haydns und der Lebensumstände des Komponisten,

ein Kapitel aus einem hier angekündigten Buch *Joseph Haydn – The late years* (deutsche Ausgabe in der Universal Edition, Wien, vorgesehen) bereit, das einen lebhaften Eindruck von Haydns Interesse für alles Neue vermittelt: *„Haydns kühle, scharfsichtige braune Augen blickten wißbegierig auf alles, was er in England sah . . .;"* (man stellt fest), *„mit welch verschiedenen Leuten Haydn in England Freundschaft schloß: das reicht von der Herzogin von York, . . . von dem ungestümen revolutionären Dichter und Dramenschreiber Thomas Holcroft . . . bis zu der sanften Frau Schroeter . . . Haydn blühte auf . . . Die Engländer liebten ihn und hielten seine Musik für die bedeutendste seit Händel"* (S. 155). Hingegen *„fühlte er sich von der Unterschicht etwas erschreckt"* (S. 156). Man darf dem hoffentlich bald greifbaren Buch mit Interesse entgegensehen. Eine bei aller Tiefgründigkeit in der Auswertung thematischer Beziehungen gut lesbare und daher leicht verständliche Analyse von Haydns letzter Symphonie, *D*-dur Hob. I : 104, stammt von dem Herausgeber, Friedrich HELLER. Hier wird, unter mehrfacher Berufung auf Hans Joachim Therstappens heute zu wenig bekanntes Buch *Joseph Haydns sinfonisches Vermächtnis* (Wolfenbüttel 1941), Haydns geistige Unabhängigkeit in klarer Sprache zum Ausdruck gebracht. In dem groß angelegten Aufsatz *Der überwundene Standpunkt. Joseph Haydn in der Wiener Musikkritik des 19. Jahrhunderts* hat Clemens HÖSLINGER es verstanden, die häufig recht negative Beurteilung Haydns speziell durch die Wiener eindrucksvoll nachzuzeichnen. Die Wandlung der Meinung über Haydn, der zur Zeit der Wende zum 19. Jahrhundert *„als eine europäische Zelebrität, . . . als der größte und berühmteste Komponist seiner Zeit"* galt, zu der Ansicht, daß über sein Werk *„die Akten längst geschlossen"* seien (S. 123) und seine Musik *„als Lieblingsnahrung der Genügsamen, der Bequemen"* (S. 124) gelten dürfe, war eine Lossage von einem Manne, dessen Genialität kein Geringerer als der Dichter Jean Paul zu bewundern nicht aufgehört hatte, doch wurde Haydn um die Mitte des 19. Jahrhunderts, genau so wie Mozart, nurmehr als Beethoven-Vorgänger gewertet. *„Diese Charakteristik Haydns"*, so Höslinger, *„kann als symptomatisch für die musikalische Mentalität des 19. Jahrhunderts angesehen werden"* (S. 141). Als Grundlage für eine vertiefte Betrachtung der Kunst Joseph Haydns sollten Höslingers Ausführungen eine weite Verbreitung finden. Sie könnten dazu beitragen, das in der Fachwelt und im Normalpublikum noch immer getrübte Bild eines der bedeutendsten Komponisten der Musikgeschichte von entstellenden Flecken zu säubern. Helmut Wirth, Hamburg

HANS HEINRICH EGGEBRECHT: Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni". Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1972. 61 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Bd. XII.)

Wie Ludwig Finscher in seinem Aufsatz *Zum Begriff der Klassik in der Musik* (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft XI, 1966, Leipzig 1967) nachgewiesen hat, ist der Begriff der Klassik schon bald nach Beethovens Tod auf die Wiener Trias angewandt worden durch den Göttinger Professor der Philosophie Amadeus (Johann Gottlieb) Wendt. Dieser beruft sich zwar nicht auf Hegels Aesthetik, aber die Abhängigkeit ist eklatant. Hegel unterscheidet drei Kunstformen, die symbolische, die klassische und die romantische, und weist im *System der besonderen Künste* der Musik einen Platz in der *„romantischen Kunstform"* zu. Diese Begriffe können hier nicht in Kürze entwickelt werden; es sei verwiesen auf das Buch von Adolf Nowak, *Hegels Musikästhetik* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 25, Regensburg 1971).

Eggebrecht führt Hegels Gedanken weiter, indem er annimmt, daß die Musik *„in ihrer Geschichte als einzelne (‚romantische') Kunst . . . bei ihrer Selbstverwirklichung ebenfalls eine sambolische, eine klassische und eine romantische Stufe hat"* (S. 8). Das nun, was Hegel über die klassische Kunstform aussagt, deutet Eggebrecht auf die Musik der Wiener Klassik um und entwickelt es in vier Thesen: *„Inhalt und Form (Bedeutung und sinnliche Gestalt) sind in vollendeter Einigung ineinandergebildet"* (S. 13). *„Inhalt und Form müssen einander adäquat sein"* (S. 14). *„Der Inhalt der klassischen Kunst ist das Geistige, das als das Menschliche zu der ihm adäquaten Form gelangt"* (S. 16). *„Das Menschliche als In-*

halt und Form der klassischen Kunst steht unter der wesentlichen Bestimmung der Individualität" (S. 26). Eggebrecht nimmt für sich nicht in Anspruch, Hegel zu deuten, sondern nur, ihn umzudeuten. Es kann darüber hinaus auch gezeigt werden, daß diese Umdeutung im Wesentlichen nichts ändert an Hegels Gedankengebäude: Eggebrechts Bestimmung von Inhalt und Form der klassischen Musik entspricht dem bei Hegel dargestellten Gegensatz der inhaltlichen (innerlichen) und der architektonischen Seite der Musik, dessen Überbrückung und Versöhnung von Hegel als Möglichkeit der Musik nur am Rande erkannt, aber nicht durchgeführt wurde, im Rahmen von Hegels System aber durchaus möglich ist (dazu vergl. Nowak, a. a. O., S. 153-162, 179-185, ferner den Aufsatz des Rezensenten *„Die Musik in Hegels Aesthetik"*, in Mf XXVI, 1973, S. 303f.).

Als Prototyp der klassischen Musik sieht Eggebrecht, historisch sicher gerechtfertigt, das Menuett, und als Norm die aus Lied und Tanz stammende symmetrische Periodenbildung an, eine Norm, die auch dort und gerade dort wirksam bleibt, wo von ihr abgewichen wird. Eggebrechts Analysen asymmetrischer Bildungen bei Mozart stellen an Umsicht alles in den Schatten, was über diesen Gegenstand schon geschrieben wurde. Er stellt verschiedene Interpretationen auf, wägt sie und schreibt dann einsichtig: *„Man kann der einen oder anderen dieser Interpretationen den Vorzug geben (vielleicht auch weitere Möglichkeiten entdecken), doch keine ist falsch: alles, was sie besagen, ist an der Sinnhaftigkeit dieses achttaktigen Gebildes beteiligt . . ., wobei es sich aber selbst mehrschichtig mit der Symmetrie und ihrer achttaktigen Menuetten-Norm auseinandersetzt und in dieser Auseinandersetzung zu seiner Lebendigkeit und konkreten Individualität gelangt"* (S. 41 f.). Andere Analysen, die sich sorgfältig Riemannscher Terminologie bedienen, werden hingegen mit einem gewissen Ausschließlichkeitsanspruch vorgetragen und gegen frühere Analysen derselben Stücke behauptet. Beim Priestermarsch aus der Zauberflöte beispielsweise (S. 32 ff.) sind die Unterschiede zwischen Georgiades und Eggebrecht mehr solche der Betonung, der verschiedenen Bewertung, die bei Eggebrecht nicht Halt zu machen braucht. Richtig hat er gespürt, daß T. 6 sowohl mit T. 5 zusammen „Aufstellung" (die erste Hälfte des Nachsatzes) als auch „Antwort" in Analogie zu T. 2 ist, hingegen kann zu dieser Deutung das Melodische nichts beitragen, sondern allein das Metrische und auch das nur bis zum Anfang von T. 6 (und verschleiert durch die Punktierung des Basses in T. 5). Von Melodieschluß kann keine Rede sein, denn alles im Melodischen, die großen Intervalle (mit freilich nur harmonieeigenen Tönen) und die punktierten Rhythmen, ist auf intensivierte Weiterführung angelegt. Die Intensivierung findet ihre Bestätigung, wie auch Eggebrecht bemerkt, in T. 7, wobei noch die Disjunktion und gleichzeitig Verbindung durch die beschleunigten punktierten Rhythmen (Achtel nach Halben und Vierteln) und die auf Viertel beschleunigte Harmoniefolge zu nennen wäre. Daß die Analyse eines so kurzen Musikstücks so viel Platz benötigt und verschiedene Interpretationen offen lassen müßte, kann als indirekter Beweis der auch von Eggebrecht berufenen Vielschichtigkeit und damit der Qualität der Musik Mozarts angesehen werden.

Hegel meint, daß beim weiteren Fortgang des Geistes zu sich selbst die Kunst (und auch die Religion) in der Philosophie aufgehoben werde. „Aufhebung" ist, wie Nowak bemerkt, ein mehrdeutiger Ausdruck. Nowak versucht, die Aussage Hegels in ihr Gegenteil umzuinterpretieren; sie ließe sich auch schlicht bezweifeln, was allerdings eine Kritik an Hegels System impliziert. Eggebrecht meint, schon heute sei die abendländische Musik überhaupt, die „Opusmusik", welche in der Wiener Klassik kulminiert habe, eine vergangene, was er in einem Nachwort durch sehr differenzierte soziologische Interpretationen untermauert. Dieses Nachwort sprengt bewußt den Rahmen der Untersuchung. Deshalb müßte es in größerem Zusammenhang besprochen werden, zusammen mit Eggebrechts Aufsätzen *Opusmusik* (in: Festschrift für Zofia Lissa, Warschau 1973) und *Traditionskritik* (in: Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, München 1973). Es genügt hier zu ergänzen, daß die *„neuzeitliche Musik"* im Sinne Eggebrechts (vom 15. Jahrhundert an verstanden) nicht

mit *„bürgerlicher Musik"* (S. 57) identifiziert werden dürfte, daß sie mit den Modewörtern *„elitär"* und *„autoritär"* kaum zureichend gekennzeichnet ist und daß bei Eggebrecht jeder Hinweis darauf fehlt, was das autonome Musikwerk, welches *„in der Kategorie der Form"* (S. 50) gebildet wird, überhaupt erst ermöglicht hat: die Tonalität. Diese Randbemerkungen sollen den Wert der grundlegenden Arbeit über die Wiener Klassik nicht schmälern. Die Überlegungen über *„artifizielle Musik"* ließen sich vielleicht noch vom Gegenstand der Untersuchung her mit folgendem Gedanken erweitern. Eggebrecht schreibt (S. 27): *„Die achttaktige binnensymmetrische Periode hat ihre Heimat in Lied und Tanz als vorartifizieller, spontaner musikalischer Äußerung des Menschen."* Müßte man nicht zugeben, daß diese ein schon hohes Maß rationaler Beherrschung voraussetze? Spontan wäre beispielsweise die Aneinanderreihung gleicher Glieder im Ostinato zu nennen, nicht aber ein entwickeltes System metrischer Über- und Unterordnungen, das seinerseits alle anderen formbildenden Kräfte beherrscht und zur Überschaubarkeit und leichten Perzeption von europäischem Lied und Tanz führt (dank des großen Anteils an „Redundanz"). Müßte man nicht auch ein umgekehrtes Einflußverhältnis zwischen vorartifizieller und artifizieller Musik annehmen, demzufolge die europäische Spielmannsmusik und die Volkslieder der europäischen Nationen Anteil an der vorherrschenden Rationalität des Europäers genommen haben? Bernhard Billeter, Zürich

KURT WESTPHAL: Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung. Zweite Auflage. Giebing über Prien: Musikverlag Emil Katzbichler 1971. 105 S.

Die Dissertation von Kurt Westphal, deren Inhalt und Anspruch der Untertitel, *Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung*, am genauesten bezeichnet, wurde 1933 abgeschlossen und 1935 (ohne das geringste Zugeständnis an den herrschenden Ungeist) gedruckt. Sie ist aus einer Diskussion hervorgegangen, die in den Zwanziger und frühen Dreißiger Jahren zwischen „Formalisten" (die sich auf Hugo Riemann stützten), „Energetikern" wie Ernst Kurth und „Phänomenologen" im Sinne Hans Mersmanns (der Edmund Husserls Phänomenologie-Begriff eher als Etikett benutzte, als daß er ihn sich zu eigen gemacht hätte) geführt wurde.

Der Terminus *„Verlaufskurve"*, um den Westphal seine *„Theorie der musikalischen Formung"* gruppierte, ist von ihm selbst geprägt worden. Andererseits ist die Abhängigkeit von Kurth, von der *„kinetischen"* Interpretation musikalischer Vorgänge, unverkennbar. Westphal grenzt seinen Entwurf nach zwei Seiten ab: einerseits gegenüber Riemanns Formbegriff, den er als zu eng und schematisch empfindet, andererseits gegenüber Mersmanns Akzentuierung der *„Substanzgemeinschaft"*, die er, ohne ihre Bedeutung zu leugnen, nur als sekundäres Moment gelten läßt, da sie sich eher der Analyse des Notentextes als dem unmittelbaren Höreindruck erschließt. (Die Unterschiede zwischen den Theorien zeichnen sich deutlich und unmißverständlich ab, ohne daß die Darstellung jemals ins Polemische geriete; Westphal bedarf, um präzise und sogar pointiert zu schreiben, nicht der Ranküne.)

Die *„Verlaufskurve"*, wie Westphal sie versteht, ist eine die Teile eines Werkes oder Satzes *„einheitlich durchströmende Kraft"*; sie erscheint als *„das eigentlich ganzheitsschaffende jeder Großform"* (50). Die Definition mag Positivisten als Ausschweifung in Metaphysik verdächtig sein; gemeint ist jedoch ein unleugbares psychisches Phänomen: der unwillkürliche Eindruck, daß ein musikalischer Verlauf *„in die Tiefe greift"* oder *„nach vorn drängt"*, daß er sich *„verdichtet"* oder *„verdünnt"* und daß die *„Bewegungskurve"*, die er umschreibt, *„wechselnd steigt und fällt"* (55 f.). Westphal betont, daß die *„Verlaufskurve"* nichts objektiv Gegebenes, sondern eine ausschließlich *„psychische Realität"* sei. Es scheint jedoch, als mache er dem „Psychologismus", der Reduktion musikalischer Sachverhalte auf die Aktivität und Willkür hörender Subjekte, Zugeständnisse, die vermeidbar wären (22, 54, 80). Eine phänomenologische Beschreibung der Sub-

jekt-Objekt-Korrelation würde den Phänomenen, die Westphal meint, zweifellos gerechter werden als der ins Psychologische gewendete (oder umgebogene) Kantianismus, der in dem Buch vorherrscht. Man braucht den Begriff des adäquaten Hörens, den auch Westphal voraussetzt, ohne ihn beim Namen zu nennen, weder dem Subjektivismus noch der Statistik zu opfern.

Gegenstand einer Rezension nach fast vier Jahrzehnten ist allerdings weniger das Buch selbst als die Wirkung, die heute noch von ihm ausgehen könnte (und in der die Rechtfertigung eines Neudrucks läge). Zu fragen wäre also, ob Westphals Dissertation zu einem Stück Wissenschaftsgeschichte geworden ist (oft gerühmt, aber selten gelesen), oder ob sie in die aktuelle, sich seit einigen Jahren belebende Diskussion über Voraussetzungen, Methoden und Ziele der musikalischen Analyse einzugreifen vermag. Zunächst scheint es, als stehe sie quer zu den gegenwärtig vorherrschenden Tendenzen und Interessen: zur Rückbesinnung auf Heinrich Schenker (dessen Reduktionsverfahren in den USA fast zu einer wissenschaftlichen Mode geworden ist), zur Anlehnung an linguistische Methoden (oder bloß Terminologien), zur Bemühung um Inhaltsanalysen (unter marxistischen oder idealistisch-hermeneutischen Voraussetzungen) und zur Hervorhebung gesellschaftlicher Momente, von denen die Existenz und Bedeutung musikalischer Formen abhängt. Nichts wäre jedoch falscher, als die Ansätze und Entwürfe der Zwanziger und frühen Dreißiger Jahre aus dem Bewußtsein zu verdrängen; sie sind keineswegs so „veraltet", wie die Ungebildeten unter ihren Verächtern glauben.

Carl Dahlhaus, Berlin

HERMANN RICHARD BUSCH: Leonhard Eulers Beitrag zur Musiktheorie. Regensburg: Verlag Gustav Bosse 1970. 141 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 58.)

Leonhard Eulers Schriften zur Musiktheorie sind ein recht singuläres Phänomen in der Geschichte der Musiktheorie. Obschon Euler, einer der genialen Mathematiker der Neuzeit, sich auch neben Musik u. a. der Astronomie zuwandte und damit das Bild eines im mittelalterlich-quadrivialen Sinne wirkenden Theoretikers vorzustellen scheint, fällt es schwer, ihn in eine solche Tradition einzuordnen. Wohl beschreibt die Mathematik bei Euler in allen Bereichen Ordnungsstrukturen, aber diese sind nicht mehr für alle Bereiche dieselben; so ist die Mathematik nicht mehr im mittelalterlich-antiken Sinn Wurzel der Wissenschaften. In seiner Kölner Dissertation hat es Hermann Richard Busch unternommen, insbesondere Eulers nicht leicht lesbares umfangreiches *Tentamen theoriae musicae* (1739) zu entschlüsseln und der Musikwissenschaft endlich zugänglich zu machen. Die Übersetzung ins Englische und der Kommentar zum *Tentamen* von Ch. S. Smith (Diss., Indiana Univers. 1960) bleibt dabei unberücksichtigt, sie wird auch in der Bibliographie nicht genannt. Mit Buschs Arbeit ist es möglich geworden, zu einem fundierten Gesamturteil über Eulers Beitrag zur Musiktheorie zu kommen, nachdem sich bisherige Urteile, zu einem beträchtlichen Teil Ablehnungen, nur an einzelnen Aussagen Eulers orientierten. Das gilt auch für die wenigen Stimmen des 18. Jahrhunderts, die sich zu Eulers Musiktheorie geäußert hatten.

Im ersten Teil der Arbeit untersucht Busch Tagebuchnotizen Eulers, die auf ein größeres Werk über Musik zielen, und ihre Verbindungen zum *Tentamen*. Der zweite Teil beschreibt die Grundlagen des *Tentamen*; es wird nachgewiesen, daß das Werk aus mehreren in anderer Reihenfolge entstandenen Traktaten zusammengesetzt ist. Über eine ausführliche Betrachtung des Geschmackurteils kommt Euler zu der Überzeugung, daß dieses wie die Regeln der Musik rückführbar sei auf eine mathematisch beschreibbare Ordnungsstruktur, auf eine Klassifizierung der Konsonanzen und Dissonanzen. Dabei nehmen die durch eine solche Anschauung implizierten Probleme der Perzeption breiten Raum ein. Die Strukturanalogie zwischen Mathematik und Musik, die zu einer Sortierung der Intervalle nach dem Grad ihrer *„suavitas"* führt, beruht auf der Zerlegbarkeit von Zahlen bzw. Relationen in Faktoren. Die Gradusfunktion, die die Klassifizierung der Intervalle leisten soll, wird nicht nur auf die elementaren Intervalle angewandt, sondern systematisiert auch Mehrklänge, Mehrklangfolgen, Genera usw.

Freilich geht mit wachsender Komplexität der Anwendungen der Gradusfunktion der Bezug zur Praxis der Musik immer mehr verloren. Buschs Übersetzungen praktischer Beispiele in Eulers mathematische Kategorien zeigen allenfalls die innere Logik von Eulers System, liefern aber keine irgendwie weiter interpretierbare Aussage über die analysierten Stücke. Wenn Busch schreibt, daß sich ein durch die Gradusfunktion errechneter Wert für jeden einzelnen Ton eines Bachschen Präludiums *„im wesentlichen durch empirisch-statistisch zu ermittelnde psychologische Daten wie ‚Ausdrucks'- oder ‚Erlebnis'-Intensitäten u. ä. bestätigen"* lasse (S. 70), – was Busch damit auch immer meint – hier scheinen die quantitativen Methoden der Musikpsychologie überschätzt zu werden.

Aber schließlich ist die Tauglichkeit des Eulerschen Ansatzes, Musikstrukturen erkennbar zu machen, für die heutige Musikwissenschaft nicht mehr primär, auch daß *„Euler . . . Recht behalten hat gegen die Zyklizität und Beharrungstendenz des Rameauschen Harmoniesystems"* (S. 136), kann nicht mehr ohne weiteres im Mittelpunkt unseres Interesses stehen; wichtig sind sicher auch die Fragen: Warum hat Euler eigentlich eine so weit durchdachte, schwer verständliche Musiktheorie mehr gegen als für seine musikalische Umwelt entworfen, die er erst 20 Jahre nach ihrer Niederlegung in einzelnen Punkten lesbar dargestellt hat, inwieweit war ihm diese Tatsache bewußt, aus welchen Traditionen schöpft er, wie war sein Kontakt zur zeitgenössischen Musik, daß er ein solches System aufbauen konnte? Auf diese Fragen gibt die Arbeit nur ansatzweise Auskunft, wahrscheinlich sind diese Fragen auch sehr schwer zu beantworten.

Leider ist Busch, auch was die Lesbarkeit seiner Arbeit betrifft, Euler stellenweise auf den Spuren geblieben. Denkt Busch wirklich noch an den musikwissenschaftlich gebildeten Leser bei in ihrer Aussage so wichtigen Sätzen wie: *„Eine harmonikale Struktur mit einem gradus suavitatis bewerten heißt bei Euler, einem endlichen System natürlicher Zahlen als seinen Grad eine natürliche Zahl* Γ (= Gamma) *eindeutig zuordnen.* Γ *ist somit eine Funktion, durch welche die Menge S aller dieser Systeme auf die Menge N aller natürlichen Zahlen abgebildet wird."* (S. 33)

Michael Dickreiter, Nürnberg

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Texte zur Musik 1963-1970. Einführungen und Projekte. Kurse. Sendungen. Standpunkte. (Texte zur Musik. Bd. 3.) Köln: DuMont Schauberg 1971. 379 S., viele Abbildungen und Tafeln (DuMont Dokumente.)

Karlheinz Stockhausen hat nicht nur zentrale Werke der Musik nach dem zweiten Weltkrieg geschaffen, ist nicht nur kompositorisch die entscheidende Potenz der neuesten Musik, ihm ist nicht nur die Grammatik dieser Kunst zu verdanken, er hat sie auch – ungeachtet allen gegenwärtigen Streits um Prioritätsrechte für einzelne Vokabeln – in ihren wesentlichen Kategorien sprachlich, terminologisch fixiert. Zeugnis dafür sind die beiden gewichtigen Sammelbände seiner *Texte zur Musik* (I: 1963, II: 1964), beide ediert von Dieter Schnebel, der zum zweiten Band ein lesenswertes Nachwort beisteuerte. Das Nachwort desselben Herausgebers zum vorliegenden 3. Band dagegen findet sich in dessen eigener Textsammlung (*Denkbare Musik*, Köln 1972, S. 59 ff.); daß der Autor Stockhausen diesen Text seines Herausgebers kurzerhand aus dem Band verbannte, hängt wohl mit dessen leicht kritischem Ton zusammen; der aber wiederum sagt einiges aus über den Charakter wie den Rang der hier anzuzeigenden Publikation. Der ganze Vorgang ist ein Kapitel Stockhausenscher Selbstdarstellung und rigoroser Kunstpolitik.

Solche Selbstdarstellung war allerdings auch den beiden ersten Bänden der *Texte* durchaus nicht fremd, fristete jedoch, verdeckt von der Fülle und dem Gewicht der Sachgehalte, von der Bedeutung der Reflexionen, ein bescheideneres Dasein. Der dritte Band nun ist augenfällig gekennzeichnet durch Absenz von Theorie. Zieht man von den knapp 400 Seiten jene ab, die von Aloys Kontarskys kulinarischen Interessen, von Stockhausens Osaka-Bemühungen (Vorschlägen, Kostenberechnungen, Programmen, ministeriellen Dankschreiben), von dessen Kölner Kursen für neue Musik (lange Teilnehmerlisten auch der an den Instrumentalkursen partizipierenden Studenten) handeln, zieht man ab die Liste der im November 1967 vom Autor dem Erdreich anvertrauten Pflanzen, die Liste von „Magischen Namen", die mehr als peinlichen, weil dilettantischen „Gedichte", die

überaus lange Vorstellung elektronischer Studios aus aller Welt, die Liste der im WDR vorhandenen elektroakustischen Gerätschaften und ähnliche überaus bemerkenswerte Aufzeichnungen, so bleiben neben einigen mehr oder minder interessanten Interviews, neben nicht unwichtigen, aber oft überaus allgemein gehaltenen Programmnotizen zu eigenen Werken, neben ein paar vorzüglichen und sehr informativen Manuskriptablichtungen (aber auch einer Vielzahl überflüssiger persönlicher Fotos) – es bleiben gut 20-30 Seiten Theorie. Das könnte – und dies ist durchaus nicht ironisch gemeint – das könnte viel sein. Aber das Resultat bleibt dürftig, weil Theorie geschrumpft ist zu einer merkwürdigen, tristen Melange von Technologie und Mystizismus; Stockhausens Beitrag zur Hippie-Welle, zur Neoromantik und Weltflucht der jungen Generation, eine sich unpolitisch verstehende („*Ach wissen Sie, Politik . . .*", S. 309), gleichwohl hochpolitische Wendung zum Dasein eines sich als auserwählt begreifenden Menschen, zum geheiligten Eremiten. So heißt es 1969 von Aufführungen der Texte *Aus den sieben Tagen*: „*Es sind tatsächlich Momente der Prüfung, der Selbstäußerung, vibrierend mit der Bereitschaft der Musiker, möglichst 'rein gestimmte Instrumente' der Intuition zu sein, auf daß ES geschehen möge, ES, das Unaussprechliche, zutiefst Berührende, Unanzweifelbare. Was das für unser Verhältnis zum Publikum bedeutet, liegt auf der Hand: wenn die bei einer solchen Aufführung Anwesenden nicht im gleichen Geist erwarten, daß ES geschieht, wenn sie nicht 'gute Wellen' ausstrahlen, die sich mit den Klangwellen vereinigen, sie tragen, erhalten, wenn sie nicht im Geiste mitspielen, so 'geht es schief'*" (S. 125). Und ein Jahr später: „*Wer keine 'Ohren' hat – wer nicht auf unserer Wellenlänge ist –, wird verzweifelt diskutieren, analysieren, reden, reden: er möchte ES ja auch haben und wird verrückt, aggressiv, destruktiv, wenn andere ES einfach tun, und er ES nicht kann – obwohl er doch sooo intelligent ist . . .*" (S. 223).

„*Das Zeitalter des denkerischen Absolutismus geht zu Ende*", proklamierte der Autor 1969 (S. 125) – und in der Tat dokumentiert diese Textsammlung die von Beginn an in Stockhausens Denken latente, zunehmend stärker werdende und jetzt manifeste Verwandlung, den Umschlag von Rationalität in ‚Mythologie'. Der gesamte Band wäre eine Fundgrube für ideologiekritische Untersuchungen im Bereich der neuen Musik. Inwieweit die derzeitige künstlerische Produktion Stockhausens, seine Musik, von derartigen Feststellungen getroffen wird, wieweit sie im Bannkreis der fragwürdigen Theoreme verbleibt oder sich ihnen zu entringen weiß, ist an dieser Stelle weder zu untersuchen noch zu entscheiden.

Reinhold Brinkmann, Marburg

ERKKI SALMENHAARA: Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken „Apparitions", „Atmosphères", „Aventures" und „Requiem" von György Ligeti. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1969). 204 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. Bd. XIX.)

OVE NORDWALL: György Ligeti. Eine Monographie. Mainz: B. Schott's Söhne (1971). 230 S.

Die Zeit rückt heran, da die Entwicklung der Musik nach dem 2. Weltkrieg Vergangenheit, Geschichte wird und damit wissenschaftlicher Bemühung zugänglich, die nicht auf bloße Faktizität aus ist oder sich dem Urteil des Tages unterwirft. Bücher wie das von Ove Nordwall sind als eine der Grundlagen für künftige Arbeiten überaus schätzenswert, zumal wenn ihr dokumentarischer Teil mit solcher Akribie und solchem Kenntnisreichtum angelegt ist, wie es Nordwall aus enger Freundschaft zu Ligeti vermochte. Die Werke bis einschließlich *Nouvelles Aventures* stellt Nordwall „monographisch" selbst dar (S. 9-77) – manchmal so nahe dem Denken des Komponisten, daß man meint, dieser selbst habe die Feder geführt. Die jüngeren Kompositionen (von *Lux aeterna* bis *Ramifications*) werden durch briefliche Äußerungen Ligetis in ihren zentralen Ideen vorgestellt (S. 78-113). Angeschlossen ist der Abdruck zweier sehr interessanter und wichtiger Interviews, die J. Häusler 1968 im Südwestfunk mit dem Komponisten führte (S. 114-148). Ein systematisches Verzeichnis aller musikliterarischen Arbeiten Ligetis (der bekanntlich einer der besten Theoreti-

ker der neuesten Musik ist) und ein Werkkatalog bis 1969 (S. 149-219), der nichts zu wünschen übrig läßt, werden späteren Arbeiten über Ligeti manche Mühe ersparen.

„Ligeti ist einer der wenigen Komponisten unserer Zeit, die dazu fähig waren, sich die Vorteile der seriellen Denkweise anzueignen – d. h. das Material durch sein Studium und seine Organisation zu beherrschen – und zugleich ihren Gefahren zu entgehen; d. h. dem Irrtum, daß ein letzten Endes irrationaler schöpferischer Prozeß (anders gesagt, ein Prozeß, der uns bis jetzt unbekannt ist), rationell beherrschbar wäre" (S. 33). Dieser Satz aus der Studie Salmenhaara's, einer ins Deutsche übertragenen finnischen Dissertation, vermag Vorverständnis und methodische Grundeinstellung des Autors zu verdeutlichen. Zugrunde liegt ein Werturteil: daß nämlich *„Ligetis Musik das gelingt, was der seriellen und der aleatorischen Musik mißlungen zu sein scheint"* (S. 24), dies Gelingen wird definiert als Übereinstimmung zwischen *„Material und Form, eine Konsequenz von Ausdruck und Ausdrucksmitteln"* (ebenda). Für den Autor ist dieser ästhetische Wert jedoch nur *„in gewissem Maße . . . auch analytisch nachzuweisen"* (ebenda), weil er der Rationalität gegenüber dem *„Imaginären"* (*„. . . eines der zentralen Elemente in Ligetis Musik"*) mißtraut. Darauf führt der Rezensent die offenkundige Tatsache zurück, daß die Analysen dieser Arbeit nicht tief genug dringen, daß eine wirklich bis ins mikroskopische Detail führende Analyse nirgends unternommen wird, während die allgemeinen Reflexionen, die großräumigen Passagen, welche die Ideen Ligetis und seiner Werke (die der Autor übrigens ausgezeichnet kennt) in Worte und Begriffe zu bringen suchen, sehr beeindruckend gelungen scheinen. (Mancher sprachlicher Mangel – z. B. *„rationell"* für „rational" – ist nicht dem Autor anzulasten.) Trotz solcher Einwände (auch gegen die Versuche, größere historische Linien auszuziehen – z. B. S. 79 über die *„Konstruktionsweisen der traditionellen Musik"* seit der Gregorianik bis zur seriellen Musik in wenigen Sätzen zu handeln –, wäre manches zu sagen) verhehlt der Rezensent nicht, aus der Arbeit Salmenhaaras viel gelernt zu haben, was vor allem dem hörenden Nachvollziehen dieser Musik zugute gekommen ist – ein Aspekt, der auch bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst nicht hoch genug bewertet werden kann.

Reinhold Brinkmann, Marburg

URSULA STÜRZBECHER: Werkstattgespräche mit Komponisten. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1971. 230 S., 20 Fotos.

RUDOLF LÜCK: Werkstattgespräche mit Interpreten Neuer Musik. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1971. 149 S., 12 Fotos.

Ein Qualitätsbegriff, der Kompositionen von Henk Badings, Dietrich Erdmann, Heinz Friedrich Hartig, Karl Höller und Grete von Zieritz ebenso unterschiedslos einschließt wie solche von Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann, ist gewiß merkwürdig. Ursula Stürzbecher, die ihn für ihre Auswahl der komponierenden Gesprächspartner so als Kriterium in Anspruch nimmt, formuliert auch sonst einige seltsame Maximen: unter „Werkstatt" versteht sie offenbar allen Ernstes die *„häuslich private Umgebung"*, dem Glauben vergangener Zeiten huldigend, der Weg zum Verständnis des Kunstwerks führe primär übers Biographische, interviewt sie bevorzugt in Komponistenhäusern (bei Blachers gab's ein Glas Campari; Fortner wohnt *„idyllisch über dem Mühltal am Rande von Heidelberg"*; Frau Engelmann bereitete einen Tee ect. etc.); *„experimentelle Musik"* ist der Autorin verdächtig (ohne daß der Begriff geklärt würde, dem offenbar Werke Stockhausens und Königs nicht zugehören sollen – denn beide Komponisten werden interviewt), ihr Gegenbild ist – als ob sich beides ausschließe – der Komponist, der *„mit seiner ganzen Persönlichkeit hinter dem Werk steht und sich mit ihm identifiziert"* (S. 8); *„Komponisten, deren Leben und Musik bereits ausführlich beschrieben worden sind"*, will die Autorin nicht berücksichtigt haben – kennt sie etwa die zahlreichen Publikationen von und über Stockhausen, Fortner, Boulez, Ligeti nicht? (Kagel allerdings fehlt); Unterschiede nach *„Generation, Nationalität und Stil"* seien für die Zusammenstellung maßgebend gewesen, heißt es, das Ergebnis: 14 von 20 Interviewten sind Deutsche, 5 leben in

Berlin, dem Wohnort der Autorin . . .

Interviews sind selten besser als die Fragestellungen des Interviewers es gestatten. Auch dafür ist das Buch von Frau Stürzbecher ein Beispiel – nach den Kostproben des Vorworts nicht verwunderlich. So erfährt man kaum etwas, was nicht bereits aus der reichlich vorhandenen Literatur über neue Musik bekannt ist. Die Interviewten werden nirgends gefordert, weil die Fragestellerin zu einem wirklichen Widerpart im Gespräch offenkundig nicht ausreichend gerüstet ist. (Wie ein solcher Gesprächspartner sinnvoll agieren kann, hat jüngst Hansjörg Pauli in seinen Unterhaltungen mit Kagel, Henze, Ferrari, Nono u.a. dargetan; vgl. H. Pauli, *Für wen komponieren sie eigentlich?*, Frankfurt/Main 1971.)

Rudolf Lück hat eine glücklichere Hand. Unvorbelastet durch verschwommene Vorstellungen vom *„unverfälscht"* aufzuspürenden *„Kern der Persönlichkeit"* (Stürzbecher, S. 8) kommen Sachprobleme in anregender Weise zur Sprache; der Fragende ist nahe genug an den Sachen selbst, um das Gespräch lenken zu können. (Verwunderlich allerdings seine Auslassungen über Mahler im Gespräch mit Michael Gielen.) Und: die Künstler selbst (Palm, die Brüder Kontarsky, Caskel, Pearson, Globokar, Gottwald, Zacher) sind in der Lage – wohl nicht zuletzt aufgrund ihrer Erfahrungen bei den Darmstädter Ferienkursen, primär jedoch, weil sie es gewohnt sind, beim Studium der Noten, beim Musizieren das Denken nicht zu vergessen –, die Probleme ihres Instrumentes und ihres Spiels klar zu erkennen und zu artikulieren. Das Buch ist durchaus zu empfehlen. (Die Auswahl hätte an zwei Punkten besser sein können: bei der Bedeutung des Instruments vor allem für die erste Phase der neuesten Musik hätte ein Flötist nicht fehlen dürfen, und: das Interview mit Joan Carrol wäre besser gestrichen worden, weil die Sängerin wenig und speziell über die aktuellste Musik gar nichts auszusagen vermag. Die Verlagswerbung im Postskriptum S. 90 hätte unterbleiben können.)

Beide Bücher sind gut dokumentiert (Werk- und Schallplattenverzeichnisse); zu den Komponisten wären wohl einige Hinweise auf Eigenschriften wie auf Sekundärliteratur am Platze gewesen.

Reinhold Brinkmann, Marburg

PETER PETERSEN: Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1971. 244 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Der Verfasser fragt nach den *„dominierenden Tonzentren"* (S. 35) oder *„Haupttönen"* (S. 37) in Bartóks Kompositionen. Er wendet sich zunächst der melodischen Seite des Problems zu und findet neben den pentatonischen und heptatonischen Modi auch Skalen nicht herkömmlicher Struktur, so die Ganztonskala oder ungebräuchliche heptatonische Leitern wie *a-h-c-d-es-f-g-a* (3. Streichquartett) oder *g-a-h-cis-d-e-f-g* (Mikrokosmos Nr. 41) oder die *„Halbton-Ganzton-Skala" d-es-f-ges-gis-a-h-c-d* (Mikrokosmos Nr. 109). Auch die vollständige chromatische Skala muß als Leitervorrat herangezogen werden; Beweis dafür sind die *„diatonisch-chromatischen Doppelfassungen"* einer Reihe von Themen (S. 49).

Für die Vertikale unterscheidet der Verfasser Zusammenklänge, die *„als Ergebnis des horizontalen Verlaufs"* erscheinen und keine tonale Funktion haben, und Klänge, die *„eine bestimmte Funktion im Rahmen der . . . Haupttonordnung"* haben. Die zweitgenannten *„markieren"* meistens *„wichtige Zäsuren im Verlauf eines Satzes oder einer Komposition"* (S. 57). Das maßgebende Kriterium für die *„Grundtonanalyse"* (S. 58) solcher Klänge ist, ganz allgemein gesehen, die Quinte, die mit verschiedenen konsonierenden (Dreiklang) oder auch dissonierenden Zusätzen versehen werden kann. Es läßt sich feststellen, daß Bartók seit 1926 überwiegend konsonante Klänge als Schlußklänge braucht, die den Hauptton des Satzes oder Werkes deutlich machen.

Von Bedeutung sind schließlich noch die Zirkelstrukturen und besonders die Spiegelstrukturen, das sind Fälle, in denen das Tonmaterial eines Satzes oder Abschnittes sich symmetrisch um eine Achse gruppieren läßt, z.B. *Mikrokosmos* Nr. 72, g^1-f^1-cis^1-c zu *G-A-cis-d.* Achse *g.*

Diese gedrängte Übersicht über die wichtigsten und wertvollsten Ergebnisse der Arbeit muß natürlich notgedrungen lückenhaft bleiben und kann die Lektüre nicht ersetzen. Einige Überlegungen grundsätzlicher Natur, die bei künftigen Forschungen berücksichtigt werden könnten, seien angeschlossen.

Die „Modi" leitet der Verfasser aus der reinen Distanz unter Ausschluß der harmonischen Tonverwandtschaft ab. Er beruft sich in diesem Zusammenhang auf das *„ungebrochene Verhältnis des Komponisten"* Béla Bartók *„zu der zwölftönig temperierten Klavierstimmung"*, das z. B. *„bei dem Naturaxiomatiker Hindemith getrübt"* sei (S. 182). Es ist aber gelinde gesagt fraglich, ob reine Tondistanzen sich so präzise abschätzen lassen, wie das für die Konstitution einer in zwölf gleiche Distanzen geteilten Oktave nötig wäre. Fehlt dem Distanzurteil die harmonische Stütze, so wird es schnell ungenau. (Vergleiche dazu C. Stumpf, *Tonsystem und Musik der Siamesen. Abhandlungen zur Vergleichenden Musikwissenschaft*, München 1922, S. 127 ff., bes. S. 150 f.) Dem Rezensenten erscheint es besser, die Klärung der Frage der reinen Distanzurteile durch die Musikpsychologie abzuwarten, ehe man für die eine oder andre Partei Stellung nimmt.

Aus der „Naturaxiomatik" übernimmt der Verfasser offensichtlich die Grundtönigkeit der Quinte. Ansonsten stehen aber Vertikale und Horizontale bei ihm nahezu beziehungslos nebeneinander. Insbesondere fehlt jeder Ansatz zur Untersuchung typischer K l a n g f o l g e n. Hier wäre auf das Problem der P e n u l t i m a hinzuweisen. Schon eine flüchtige Durchsicht zeigt, daß häufig der Durdreiklang auf dem Unterganzton mit oder ohne Septime dem Schlußklang vorausgeht, *Mikrokosmos* Nr. 73, 77, 100, 126. Durch Auslassen der Terz entsteht ein leeres Quintintervall auf der VII. Stufe, das in der Umkehrung zur Quarte wird, *Mikrokosmos* Nr. 71 und Nr. 107 Takt 38. Der Molldreiklang auf dem Unterganzton findet sich in *Mikrokosmos* Nr. 128, ein Dur-Moll-Dreiklang ebenda Nr. 106 und Nr. 116, Takt 14. Bei V – I – Kadenzen scheint Bartók den Moll-Dreiklang auf V dem Durdreiklang vorzuziehen, *Mikrokosmos* Nr. 67, 69, 89, 93. Der Dreiklang der II. Stufe wird gern dem phrygischen Modus entlehnt und steht dann als Durdreiklang auf der kleinen Sekund über dem Schlußton, *Mikrokosmos* Nr. 116 Takt 35, Nr. 117 Takt 25. Zwei Leittöne, die von oben und unten in den Schlußton führen, zeigen *Mikrokosmos* Nr. 113, 124 und 139, in gewissem Sinne gehört auch Nr. 117 hierher. Den lydischen Aufwärtsleitton in die Quinte veranschaulichen *Mikrokosmos* Nr. 72 und 94, freier behandelt bzw. nicht aufgelöst wird dieser Leitton in Nr. 87, 98, 90 und 99. Den Abwärtsleitton in den Grundton und den Aufwärtsleitton in die Quinte vereinigen Nr. 108 und 92, im zweiten Fall wird die Auflösung der lydischen Quart dem Ohr überlassen. Diese wenigen Andeutungen können natürlich nur ein Problem andeuten, das der weiteren Forschung harrt.

So gut wie gar nicht wird vom Verfasser die Seite der Stimmführung betrachtet. Gewiß gibt es viele Passagen in den Werken Bartóks, bei denen Horizontale und Vertikale auseinanderfallen, aber man müßte hier doch noch differenzieren. Ein Stück wie *Mikrokosmos* Nr. 109 z. B. ist nicht nur von der Spiegelung in der Anlage der materialen Elemente her zu verstehen. Unverkennbar ist die Gliederung dieses Materials in eine Gruppe von „konsonanten" Ruhetönen, $a\text{-}c^1\text{-}d^1\text{-}f^1$, und eine Gruppe von Tönen, die sich leittönig auf diesen Ruheklang beziehen, *gis*$(\text{-}a)$, *h*$(\text{-}c^1)$, *es*^{1} $(\text{-}d^1)$ und *ges*^{1} $(\text{-}f^1)$. Dieses Verhältnis erklärt das vom Verfasser beobachtete Dominieren des Tones *d*. Takt 40 führt die Auflösung aller vier Leittöne in ihre Zieltöne noch einmal abschließend vor. Das *„Spannungsverhältnis zwischen Hauptton und Spiegelachsenton"*, von dem der Verfasser spricht (S. 105), ist jedenfalls nicht zu hören.

Auch bei *Mikrokosmos* Nr. 108 überschätzt der Verfasser die Bedeutung des *„Achsenintervalls"* der Spiegelung, *f-fis*, für die Bestimmung des Haupttones. Der *„Ruheklang"* ist hier der *„Dur-Moll-Mischklang" d-f-fis-a*, die Leittöne leiten abwärts in den Grundton und aufwärts in die Quinte, *es-d* und *gis-a*. In den letzten Takten wird aber unüberhörbar auch noch das *„Achsenintervall"* in die Strebigkeit einbezogen, seine beiden Töne zersetzen sich – unbeschadet ihres Weiterklingens in Haltenoten – in der Weise, daß *f* über *es* nach *d* und *fis* über *gis* nach *a* geführt wird,

fis - gis - a
f - es - d.

Insgesamt ist es die Seite der Strebigkeit, man könnte auch sagen die energetische Seite der Tonbeziehung, die vom Verfasser vernachlässigt wird. Übrig bleibt ein strukturalistischer Begriff von Tonalität.

Im Abschnitt *Zur Methodik* stellt der Verfasser fest: „*Während die übergeordnete Tonika eines klassisch-romantischen Satzes einen Tonartenplan voraussetzt, resultiert der übergeordnete Hauptton einer Bartókschen Komposition aus der Folge aller Teilhaupttöne*" (S. 38). Vom strukturalistischen Tonalitätsbegriff her gesehen wird ein Hauptton immer nur „*resultieren*" können. „*Tonartenplan*", aber auch schon sinnvolle Harmoniefolge, ja vielleicht schon Melodiefolge als Entfaltung von in der Tonika liegenden Kräften setzt voraus, daß überhaupt in den Intervallen und Klängen Energien, Strebigkeiten liegen, die auf irgend eine Weise zur horizontalen Entfaltung drängen. Verhältnisse von Penultima und Ultima und Stimmführung im allgemeinsten, keineswegs auf die klassisch normierte Stimmführung und Kadenzierung eingeschränkten Sinn sind dann wesentliche Momente auf dem Weg dieser Entfaltung.

Vermutlich werden sich Bartóks Kompositionen nur ausnahmsweise von einem „*Tonartenplan*" analog dem von klassisch-romantischen Kompositionen her verstehen lassen. Andererseits reicht aber der strukturalistische Tonalitätsbegriff, den der Verfasser zugrundelegt, offensichtlich nicht aus, um das Tonale an Bartók zureichend aufzuschließen. Die logische Gegenüberstellung von „*übergeordneter Tonika*" und „*Tonartenplan*" einerseits, „*resultierendem Hauptton*" andererseits darf eben nicht unbesehen und unkritisch in eine historische Gegenüberstellung verwandelt werden.

Die Musikwissenschaft weiß, zugegeben, noch recht wenig von der energetischen Seite der Tonbeziehungen. Vielfach wird sie nicht zur Kenntnis genommen, weil man sie für „subjektiv" hält. Das sollte aber kein Grund sein, sie bei künftigen Arbeiten über Fragen der Tonalität wenn schon nicht systematisch so doch wenigstens exemplarisch mit zu sehen.

Friedrich Neumann, Wien

MONIKA TIBBE: Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1971. 134 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 1.)

Daß in der komplexen Welt Mahlerscher Symphonik immer wieder Bekanntes (oder nur scheinbar Bekanntes) „zitathaft" eingebaut ist, gerade auch Melodien aus eigenen Liedern, ist ein Sachverhalt, der seinerseits bei Analytikern – freilich nicht bei kritiklosen Bewunderern – unter ein ästhetisches Verdikt zu fallen pflegte. Heute, da die Vorstellung von musikalischem Material sich gewandelt, und der Begriff eines kompositorischen Kontinuums seine Relevanz verloren hat – auch die große Zäsur in der Mahlerforschung und -rezeption macht sich wohl positiv bemerkbar –, werden hier andere Aspekte sichtbar.

Monika Tibbes Berliner Dissertation (FU 1970) untersucht dieses Spezifikum Mahlerscher Kompositionstechnik am Paradigma der Verwendung von Liedern und Liedelementen unter den drei Aspekten „*Lieder als Grundlage von Symphoniesätzen*", „*Lieder als Episoden*", „*Liedanklänge und Liedzitate*". Dieser Ansatz ist durchaus überzeugend, gerade weil er nicht auf theoretischer Scheidung, sondern auf genauen und sinnerhellenden Einzelanalysen basiert.

Das 1. Kapitel beginnt mit einer glänzenden Analyse des 1. Satzes der I. Symphonie, in Verbindung mit dem die Satzgrundlage darstellenden zweiten „Gesellen"-Lied. Ließen alle bisherigen Autoren es bei der oberflächlichen Feststellung bewenden, der Satz habe die Liedmelodie zum Thema, so zeigt Tibbe einleuchtend, wie sehr die unorthodoxe Sprache, das entscheidend Neue dieses Satzes sich gerade der Technik des Liedes verdankt – der Technik der „*balladischen Variation*" (die dann am Scherzo der II., das ebenfalls auf einem Lied beruht, noch detailliert dargestellt wird) –, und der Antithese von „Naturlaut" und „Lied". Die höchst eigentümlichen und schon auf den späten Mahler weisenden formalen Komplikationen dieses Satzes hätten vielleicht eine genauere Durchleuchtung verdient, zumal ihre historischen Voraussetzungen offensichtlich ungeklärt sind.

Das 2. Kapitel analysiert die Solohorn-Episoden in den Scherzi der III. und V.; ob auch die „Lindenbaum"-Liedstrophe im 3. Satz der I. als „*Episode*" zu sehen ist, erscheint zweifelhaft. Das „*Inselhafte*", Nicht-Bezügliche dieses Abschnitts, der auch

die Dimensionen einer Episode schon überschreitet, scheint mehr noch als im kompositorischen Verfahren im Bereich der Ausdruckscharaktere begründet zu sein – damit hat es aber teil am traditionellen Habitus eines Dur-Mittelteils im Moll-Satz –; und isolierender Zitat-Charakter ist andererseits auch der vorangehenden *„böhmischen Musik"* eigen.

Das letzte Kapitel behandelt das so naheliegende wie heikle Thema *„Anklang"* und *„Zitat"*, wobei die Verfasserin sich klugerweise von theoretischen Erwägungen (dazu gehört auch die alte Frage nach der *„Absichtlichkeit"*) fernhält und stattdessen die konkreten satztechnischen Situationen untersucht; wichtig ist auch der Hinweis auf das Irritierende, gleichsam Doppelbödige solcher Stellen. (Nicht verschwiegen sei allerdings, daß auch Tibbe gelegentlich der Gefahr unterliegt, Übereinstimmungen kurzer, uncharakteristischer Wendungen in Zitatzusammenhang zu bringen.) Das Mißtrauen der Verfasserin gegenüber verbalen Deutungen – welche die Zitattechnik geradezu herausfordert – ist, so begreiflich und berechtigt nach all dem, was die hermeneutische Literatur hervorgebracht hat, gleichwohl etwas übertrieben. Liegt in der Assoziation – für den, der das Zitat als solches erkennt – ein entscheidendes Moment, wie Tibbe selbst hervorhebt, so kann diese Assoziation im gegebenen Fall auch ausgesprochen werden, ohne daß der Musik damit programmatische Funktion unterschoben werden müßte. So fügt sich etwa die Assoziation „Tod des Kindes" (Kindertotenlied) doch bruchlos zu einem *„Trauermarsch"* (so die Überschrift des 1. Satzes der V.); oder die Textstelle *„ew'ge Liebe"* (im 2. Satz der VIII.) zu *„Der Tag ist schön auf jenen Höh'n"* aus dem vierten Kindertotenlied. Der Abgesang des Adagios der IX., der – wie schon K. H. Wörner (den Tibbe nicht nennt) aufgezeigt hat – noch deutlicher auf den Schluß dieses Kindertotenlieds zurückgreift, steht dadurch in einem benennbaren Zusammenhang mit jener von Alban Berg als so schreckerregend empfundenen Stelle des „Todeseinbruchs" im 1. Satz (die ihrerseits in Strauss' *Tod und Verklärung* deutlich vorgeprägt ist), verknüpft sich darüber hinaus, indirekt freilich, mit jenen anderen Mahlerschen Finalsätzen, die das Licht des Himmlischen preisen. Gerade die Mehrschichtigkeit der Musik Mahlers scheint derartige Bezüge, die über das faktisch Komponierte noch hinausgreifen, nicht von vornherein auszuschließen.

Nicht als Einschränkung mögen diese Bemerkungen verstanden werden, eher als Kompliment an Tibbes intelligente Arbeit, der das künftige Mahler-Verständnis nicht wenig verdanken wird. Letzte Glosse: einige störende Versehen im Text (falsche Taktzahlen) sollten bei einer Neuauflage ausgemerzt werden.

Wolfgang Dömling, Hamburg

Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Walter WIORA. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1971. XI und 198 S., 70 Taf. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 15.)

Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst. Hrsg. von Helga DE LA MOTTE-HABER. Ebda. 1972. 295 S., 20 Taf. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 18.)

Ein junger Geiger erringt mit seiner Serenade die Gunst eines *„üppig gelockten"* Mädchens und erhält von *„kleiner weißer Hand"* eine *„halbentknospte Zentifolie"*. Er hört später einen Virtuosen, und während er vor Abscheu über den Charlatan davonstürzt, jubelt das durch eine Clique aufgestachelte Publikum dem Virtuosen zu. Der Anblick seiner Rose ruft dem Jüngling die *„seligen Momente jener Nacht"* zurück, und doch tauscht er die Reliquie gegen eine Zaubergeige. Nun beherrscht auch er sein Publikum. Da trifft ihn der Blick seiner *„Rosenspenderin"*, und der eingestandene Verrat läßt die *„Saiten kreischen"*. Die Holde *„flieht weinend den Schauplatz des Greuels"*. Er stürzt ebenfalls davon, vernichtet das Instrument und fällt in eine *„tiefe Ohnmacht"*. Als er genesend wieder träumen kann, hört er inmitten lieblicher Landschaft *„plötzlich sanfte Klänge"*, ein lauter Jubel steigt auf, welcher in ein *„Andante religioso"* übergeht. *„Die langgezogenen Töne, welche bald einzeln fortklangen, bald wieder harmonisch sich*

vereinten, waren der Tiefe der Seele entstiegen, es schienen die Seufzer einer frommen Seele, die im heißen Gebet zum Himmel fleht um Verzeihung ihrer Schuld. Immer ergreifender waren die Klänge, dringender, inniger die Bitten, es waren die heißen Thränen eines verirrten Herzens, das reuevoll den Pfad zum Guten wieder eingeschlagen". Da tritt plötzlich die Rosenspenderin auf, „*legte ... die Hände auf sein Haupt, hob ihn dann liebevoll empor und führte ihn in das Heiligthum des Tempels, aus welchem ihnen eine vollstimmige Festhymne melodisch entgegentönte*" (August Schmidt, *Die Zaubergeige. Eine musikalische Paraphrase*, in: Orpheus – musikalisches Taschenbuch für das Jahr 1840, S. 133 ff.). Fazit: „*Auf der Andacht Aetherschwingen / Lass' die Gottheit dich durchdringen*" (F. Sauter).

Die Schwierigkeiten einer Deutung solcher Texte liegen auf der Hand. Was bedeutet der Übergang von der Stimmung des Andante religioso zu dem religiösen Gefühl der Festhymne? Welches Heiligtum ist gemeint, und warum heißt es nicht: Altar? Welche Stellung hat einfache Musik gegenüber der fortschrittlichen Virtuosenmusik? Warum sind Kunstfertigkeiten Werke des Teufels? In dieser Geschichte wird, um einen Vergleich zu nehmen, eine Paraphrase von Paganini gegen ein Lied wie das *Ave Maria* ausgespielt. Und wir spielen den Kitsch gegen einen Begriff von kunstvoller Musik aus, von dem wir nicht wissen, in welchem Bereich er jemals gegolten hat. Kurz: Wer hat den Mut, eine solche Geschichte der Trivialität zu zeihen, wer ein Andante religioso als Gemütsaufschwung ohne Grund zu verdammen?

Über Trivialität zu rechten, kommt einer Wissenschaft, die ihren Gegenstand in den Werken hat und deren Aufnahme zwar berücksichtigt, aber nicht zum Hauptinteresse gemacht hat, nicht zu. Sie zäumt das Pferd vom Schwanz auf, wenn sie erst über die Rezeption der von ihr trivial genannten Musik nachdenkt und danach über die andere, die kunstvollere, denn von dieser weiß sie etwas, während sie von jener weder weiß, welcher Wert ihr beigemessen wurde, noch wodurch sie gewirkt hat. Daß die klügsten Gedanken über schlechte Musik von einem Romancier stammen, ist kein bloßer Zufall, und die Wirkung eines Konzertes mit einem Salonpiecen spielenden Wunderkind ist von Thomas Mann viel deutlicher beschrieben worden als ein Wissenschaftler es je tun könnte. „*Was ist die Neunte Symphonie neben einem Gassenhauer, den ein Leierkasten und eine Erinnerung spielen?*" Der Gedanke würde einen Wissenschaftler ehren (und es ehrt Helga de la Motte-Haber, daß sie ihren Karl Kraus kennt), aber der Mangel solcher Gedanken sollte ihn auch nicht beschämen müssen, und dies wäre am ehesten zu erreichen, wenn über Gegenstände geschwiegen würde, über die Wissenschaftler nur Nebensächliches (nämlich Fachmännisches) zu sagen haben.

Dennoch soll den beiden Unternehmungen, die wieder einmal von der Thyssen-Stiftung angeregt worden sind, ein Wert nicht abgesprochen werden. Sie tragen zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Manches bei, zeigen die Zusammenhänge der Künste, nur der Ertrag zum Thema Trivialität ist mager. Einige Hinweise auf die musikwissenschaftlichen Beiträge müssen genügen. In Sachen religiös trivialer Musik schrieb Walter WIORA über „*Religioso*" mit einer sachgemäß heiteren Distanz und unter Förderung mehrerer Kostbarkeiten wie J. Raffs Tonpoem *Angelens letzter Tag im Kloster*. Heinrich W. SCHWAB untersucht die „*Distanz zwischen der Höhe des anvisierten religiösen Anspruchs und der tatsächlich geleisteten Fixierung im Lied*". Mit Hilfe solcher Kriterien ließe sich freilich so gut wie jedes Stück aus dem Mittelalter ebenso verdächtigen. Klaus HORTSCHANSKY behandelt das Wunder in der Oper, teilt es in eine Reihe Untergattungen ein und streift die Frage der Darstellung des christlichen Kultes (S. 130). Anna Amalie ABERT führt einige Gebete vor. Ihr Beitrag ist wie stets bei dieser Autorin zugleich amüsant und belehrend.

Daß in dem gesamten Band nennenswerte Bemerkungen über die Stellung der Religion im 19. Jahrhundert fehlen, weder Feuerbach noch der heilige Bruno sowie Sankt Max vorkommen und der „Deutschen Ideologie" nicht gedacht wird, ist ein Mangel, den wohl der geplante Band über religiöse Kunst ausgleichen wird.

Der an zweiter Stelle genannte Band

enthält Analysen und einen kulturhistorischen Abriß von Walter WIORA, in welchem skeptische Überlegungen nach Art der eingangs vorgeführten (wenngleich mit unterschiedlicher Folgerung für den Sinn einer solchen Unternehmung) mit einem Versuch kombiniert werden, unter Gegensätzen wie *„Schaustellung und Deplacierung"*, *„Aufzehrung und Antiquierung"*, auch Themen wie *„Massenware"*, *„Stile ohne Stil"* Einiges an dem schwierigen Gegenstand zu erfassen. Die Analysen stammen von Carl DAHLHAUS, der in einem scharfsinnigen Vergleich zwischen Schumanns *Träumerei* und Gounods *Ave Maria* die schwierige Schönheit der Melodie Gounods verschwinden läßt, und von Helga DE LA MOTTE-HABER, die von Fachleuten wissen wollte, ob sie *„Ausschnitte aus trivialer Musik von Kunstmusik unterscheiden"* können (S. 174). Das niederschmetternde Ergebnis fördert Skepsis gegenüber dem Thema und wird Vorurteile über die Musikalität von Musikwissenschaftlern bekräftigen. *„Die emotionelle Seite der Trivialität in der Musik. Hypothesen und Ansätze zu ihrer psychometrischen Analyse* heißt der Beitrag von Hans-Peter REINECKE, mehr Hypothesen als Ansätze. Wolfgang SUPPAN schließlich hat über Kunstlieder im Volksmund geschrieben und Fassungen von „Sänger-Persönlichkeiten" verglichen.

Hellmut Kühn, Berlin

OSWALD JONAS: Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Wien: Universal Edition 1972. (No. 26.202.) 139 S.

Die Neuauflage des 1934 erschienenen, längst vergriffenen Buches zeichnet sich gegenüber diesem durch Straffung des Textes, Entfall entbehrlicher Notenbeispiele sowie Hinweise auf Schenkers gedruckte und ungedruckte Schriften (u. a. auf die seit 1963 im Besitz des Verfassers befindlichen Tagebücher) aus. Die Zielsetzung wird durch die Titelfassung, die den ursprünglichen Untertitel an die erste Stelle rückt, noch stärker betont. Die Gliederung in vier Abschnitte (*„Musik und Natur"*, *„Die Kunstgestaltung des Klanges"*, *„Stimmführung und Klangentfaltung"*, *„Die Lehre vom Ursatz"*) wurde beibehalten und der Anhang (*„Das Verhältnis von Wort und Ton"*, *„Die Herausgebertätigkeit Schenkers und das Wiener Photogrammarchiv"*) übernommen, in dem auch die Initiative des Schenker-Schülers A. van Hoboken Erwähnung findet. *„Im vorliegenden Werk kam es vor allem darauf an, den Leser mit den Schenkerschen Grundbegriffen vertraut zu machen"* (S. 112). Als Frucht eigener Unterrichtstätigkeit gelingt es dem Verfasser, die in der Harmonie- und Kontrapunktlehre sowie im *Tonwillen*, im *Meisterwerk in der Musik* und im *Freien Satz* im Laufe von drei Jahrzehnten entwickelten Ideen und Lehren Schenkers knapp zusammenzufassen und auch schwierige Probleme, wie die Verbindung zwischen dem strengen und freien Satz oder die Bedeutung des Ursatzes für die Formgestaltung verständlich darzustellen. Auch angedeutete Auseinandersetzungen mit anderen musiktheoretischen Systemen (Riemann, Kurth, Schönberg) halten sich in dem von Schenker gesteckten Rahmen, so daß ein unverfälschtes Bild von dessen Lehre entsteht.

Während diese in den USA zunehmende Beachtung findet, wovon auch Round table I *„Current methods of stylistic analysis of music"* des 11. Kongresses der IGMw in Kopenhagen (1972) Zeugnis ablegte, läßt die Kritik europäischer Fachleute nicht selten mangelhafte Kenntnis vermuten. So wurde anläßlich der Tagung in Brünn *„Homo hodiernus musicam audit"* (1972) die Meinung vertreten, Schenker lehne Bruckner deshalb ab, weil er in seinem Werk die *„Urlinie"* nicht entdecken konnte, bis er bemerkt habe, daß sie selbst bei Clementi vorkomme! Carl Dahlhaus vermutet sogar eine *„verdeckte Affinität"* zwischen der Reihentechnik und Schenkers Theorie vom Ursatz (*Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 48), weil beide ohne Rhythmus gedacht seien, was leerer Formalismus ist. Solchen und ähnlichen Fehlurteilen den Boden zu entziehen und zu einer sachlichen Auseinandersetzung vorzustoßen, dürfte das Buch ebenfalls bestens geeignet sein.

Hellmut Federhofer, Mainz

HANS WERBIK: Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik. Mainz: B. Schott's Söhne 1971. 212 S.

In dieser vor drei Jahren abgeschlossenen Habilitationsschrift sollen drei nach statistisch-quantitativen Methoden ausgewertete Experimente die Beziehungen zwischen musikalischer Struktur und emotionaler Wirkung beim Hörenden verdeutlichen helfen. Bei zwei Experimenten wurden stochastische, den Versuchspersonen auf einer Querflöte vorgespielte Tonfolgen teilweise nach dem von S. Ertel standardisierten semantischen Differential beurteilt, teilweise nach 20 Adjektiven, ausgewählt aus den von K. Hevner aufgestellten Eigenschaftslisten. Im dritten Experiment mit einstimmigen europäischen Volksliedern wurde der Shannonsche Ratetest durchgeführt, um die Korrelation von subjektiver und syntaktischer Unbestimmtheit zu ermitteln. Die Versuchspersonen (je nach Experiment zwischen 24 und 67 Studenten der Psychologie) waren zuvor auf ihre Musikalität hin getestet worden; nur die „musikalischen" nahmen an den Experimenten teil.

Die Auswertung der Experimente führt Werbik zu zwei Hauptergebnissen: Erstens zu einer Bestätigung der Hypothese, *„daß zwar ein linearer Zusammenhang zwischen dem Aktivationsgrad und dem Grad der psychischen Erregung, aber ein verkehrt U-förmiger Zusammenhang zwischen dem Grad der Aktivation und dem Grad des Wohlgefallens"* bestehe. Eine allzu komplexe Reizstruktur also bewirke Verwirrung, eine allzu einfache Reizstruktur Langeweile. Für die verschiedenen musikalischen Dimensionen gelten modifizierende Gesichtspunkte: das Optimum der rhythmischen Komplexität z.B. liege unter dem der melodischen Komplexität.

Das zweite Ergebnis gilt etwas direkter der emotionalen Wirkung von Musik. *„Die fröhliche und die erregende Stimmung"* in Zusammenhang mit der Wahrnehmung einer Melodie werde durch *„Diskrepanzen zwischen afferenten Erregungen und spezifischen Antizipationen hervorgerufen, während die traurige und die ruhige Stimmung auf das Fehlen solcher Diskrepanzen bei zu geringer oder zu großer Reizvariabilität zurückgeht"*.

Daß ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Komplexität der musikalischen Reizstruktur und der Empfindung besteht, wurde häufig betont, im psychologischen Schrifttum bereits 1912 von R. Müller-Freienfels (Zs.f. Ästh. u. allgem. Kunstwiss. 7.), aus informationstheoretischer Sicht u.a. 1961 von F. Winckel (Veröff. d. Inst. f. Neue Musik u. Musikerziehung, Bd. 1). Die Formulierungen waren allerdings einerseits allgemeiner gehalten, andererseits aber auch wertneutraler, da sie nicht den fragwürdigen Begriff des „Wohlgefallens" mit dem umstrittenen Begriff der „Aktivation" in Zusammenhang brachten. Der Begriff des Wohlgefallens ist darum so fragwürdig, weil er an ästhetische Werturteile gebunden ist. Der Grad des Gefallens, den Musik beim Hörer auslöst, hängt ab von einer Anzahl schwer zu definierender Faktoren, z.B. vom allgemeinen Bildungshorizont und von speziellen Erfahrungen und Erwartungen, von individuellen typologischen Gegebenheiten und von augenblicklichen psychischen Gestimmtheiten.

In einem dem Buch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung beigefügten Kommentar schlägt Werbik vor, den Aktivierungsbegriff durch das Begriffspaar „Zuwendung" bzw. „Abwendung" zu ersetzen. Dieser Vorschlag ist gut, denn dann könnte man durch die Festlegung verschiedener Grade von Aufmerksamkeitszuwendungen in Abhängigkeit zu den gebotenen Reizstrukturen ohne Schwierigkeit auch auf den Wertbegriff des Wohlgefallens verzichten.

Das zweite Ergebnis sollte die Erwartungen einlösen, die durch den Titel des Buches geweckt werden. Es wirkt jedoch, versucht man es konsequent anzuwenden, eher problematisch, gar nicht zu reden davon, daß Bezeichnungen wie traurig und fröhlich einen sehr weiten und von verschiedenen psychologischen Gefühlstheorien unterschiedlich abgesteckten Begriffshof haben. Kennt man z.B. eine Melodie sehr gut, so müßte sie in jedem Fall, unabhängig von der Reizstruktur, traurig oder ruhig stimmen, da keine Diskrepanz zwischen Reizstruktur und subjektiver Erwartung vorliegt. Bei einer unbekannten Melodie aber gälte Gleiches in direkter Abhängigkeit von der Reizstruktur, nämlich, wenn die Melodie entweder sehr einfach oder sehr kompliziert gebaut ist (es bleibe jedem selbst überlassen, alle weiteren Möglichkeiten emotionaler Wirkungen zu durchdenken).

Das Ergebnis ist „positiv" nur insofern,

als es die grundsätzlichen Schwierigkeiten verdeutlichen hilft, denen statistisch-mathematisch orientierte Untersuchungsmethoden immer dann ausgesetzt sind, wenn es darum geht, Phänomene zu erklären, die durchaus nicht nur im Bereich der Naturwissenschaften, sondern auch (und vielleicht überwiegend) im Bereich der Geisteswissenschaften verankert sind. Nicht grundlos hat W. Meyer-Eppler zwischen Informationsvermittlung in der semantischen und der ektosemantischen Ebene unterschieden und betont, daß gerade die emotionelle Sphäre der ektosemantischen Informationsebene kaum statistisch faßbar sei.

Der Beschreibung der Experimente und den überwiegend tabellarisch mitgeteilten, sehr aufschlußreichen Auswertungen hat Werbik eine fundierte und umfassende Einführung in den Themenkreis vorangestellt. Er setzt sich kritisch mit Begriffen und Modellen der Informationstheorie auseinander und referiert über empirische Untersuchungen und psychologische Theorien zur emotionalen Wirkung von Musik, allerdings fast ausschließlich unter Berücksichtigung des englischsprachigen Schrifttums.

Helmut Rösing, Saarbrücken

Einführung in die systematische Musikwissenschaft. Unter Mitarbeit von Tibor KNEIF, Helga DE LA MOTTE-HABER und Hans-Peter REINECKE, hrsg. von Carl DAHLHAUS. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1971. 202 S. (Musik-Taschen-Bücher Theoretica. 10.)

In dem Band wird der Versuch unternommen, kurze und überschaubare Artikel über einige Hauptgebiete der systematischen Musikwissenschaft zu einer Einführung zu bündeln. Hans-Peter Reinecke befaßt sich mit naturwissenschaftlichen Grundlagen der Musik und geht der Frage der Anwendbarkeit naturwissenschaftlicher Methoden zur Klärung musikalischer Sachverhalte nach. Im Zentrum seiner Erörterungen steht die musikalische Akustik *„als Lehre vom Hören in Bezug auf die Musik"*. – Helga de la Motte-Haber gibt einen Abriß ausgewählter Kapitel aus dem großen Bereich der Musikpsychologie und sieht im Anschluß an experimentell-musikpsychologische Fragen *„als eines der wichtigsten Probleme das der Urteilsbildung"*. – Am Beispiel musiktheoretischer Erwägungen zur Geschichte des Kontrapunkts, zur Melodielehre, zur Theorie des musikalischen Rhythmus und zur Harmonielehre bringt Carl Dahlhaus seine Bedenken gegenüber einer rein systematischen Ordnung der Fakten zum Ausdruck. Er fordert eine über die bloße Typologie hinausgehende Systematik als *„Theorie musikalischer Funktionen"*. – Tibor Kneif postuliert für die *„wissenschaftliche Musikästhetik"* eine Art Geschichte der musikalischen Wertaussagen, da sie *„nicht das Produkt, wohl aber den Gegenstand einer wissenschaftlichen Musikästhetik"* bilden. Die Musiksoziologie schließlich möchte Kneif weg vom Spekulativ-Dialektischen und hin zur *„Problemlage vor Adorno"* geführt wissen. In der Arbeit des Musiksoziologen sieht er die Weiterführung der Arbeit des Musikästhetikers: *„Fragt der Soziologe nach dem Existenzgrund historisch auftretender und sich wandelnder Wertvorstellungen, fixiert er ihn in der jeweiligen gesellschaftlichen Konstellation, so ergänzt und überhöht er darin die Aufklärungsarbeit des Musikästhetikers."*

Unabhängig von der Frage nach der Beurteilung der Hauptthesen in den fünf Artikeln erhebt sich meines Erachtens die grundsätzlichere Frage, inwieweit die einzelnen Beiträge wirklich eine Einführung in die systematische Musikwissenschaft zu geben vermögen. Gegenüber Guido Adlers erstem Konzept einer systematischen Musikwissenschaft (1885), das einen spekulativ-musiktheoretischen, einen musikästhetischen und einen musikpädagogischen Aspekt aufwies, Psychologie und Akustik z. B. aber den Hilfswissenschaften zuordnete, hat sich der Gesichtskreis wesentlich geweitet. Robert Lach (Sitzungsber. d. phil. hist. Kl. d. Akad. d. Wiss. Wien, Bd. 200, 1924), Albert Wellek (Die Musikforschung I, 1948), Walter Graf (Mitt. d. Anthropos. Ges. Wien 95, 1965) und Walter Wiora (Die Musikforschung XIX, 1966) haben weiterführende Konzepte entwickelt, die zwar unterschiedliche Schwerpunkte aufweisen, aber doch übereinstimmend die systematische Musikwissenschaft als integrierende Wissenschaft ansehen. Entscheidend nämlich ist letztlich nicht so sehr der Pluralismus der Methoden, sondern die Integration der Methoden im Hinblick auf das zu betrachtende Werk. Diesen wesentlichen Sachverhalt ver-

mag die Einführung nicht zu verdeutlichen. Ausgenommen die Beiträge über Musikästhetik und Musiksoziologie, stehen die einzelnen Artikel jeweils für eine in sich abgeschlossene musikwissenschaftliche Disziplin. Nirgends wird gezeigt, daß die verschiedenen Ansatzpunkte wissenschaftlicher Betrachtung über Entstehung, Typik und Wirkung des Musikwerkes Aufschluß vermitteln sollen, und zwar weniger, um das *„immer Gleiche im Wechsel, das Fundamentale im Veränderlichen, das Einfache als Ursprung und Voraussetzung des Differenzierten"* (Dahlhaus) zu sehen, sondern um vor allem die Variabilität möglicher musikalischer Stilisierungsformen innerhalb der durch die Wahrnehmungsfläche des Gehörs gesetzten Grenzen zu erfassen.

Unter Einbeziehung aller Musikschichten und auch der außereuropäischen Musik – wie das in der vergleichenden Musikwissenschaft geschieht – können so *„gleichsam Querschnitte durch die Musikkulturen und -epochen"* (Graf) gelegt werden. Die verschiedenen Dimensionen des Musikwerkes und damit die Musikwerke selbst werden schließlich nicht nur als variabel erkannt, sondern als jeweils typische Ausprägungen einer von spezifischen kulturhistorischen Prozessen abhängigen Auswahl aus dem Gesamtbereich der für uns wahrnehmbaren Schallereignisse verstanden. Hier nun treffen sich systematische und historische Musikwissenschaft, um einander zu ergänzen. Solange nicht diese Gemeinsamkeit betont wird, solange Systeme den Horizont der systematischen Musikwissenschaft einengen, statt einen systematischen und aufgrund der unterschiedlichen angewendeten Untersuchungsmethoden möglichst vorurteilslosen (systemfreien) Überblick zu gewähren, solange auch werden die einzelnen Bereiche der systematischen Musikwissenschaft weiterhin nur als musikwissenschaftliche Randdisziplinen angesehen werden. Die Einführung in die systematische Musikwissenschaft verfehlt in dieser Hinsicht – so instruktiv und anregend die Beiträge im einzelnen auch sind – ihren Gegenstand.

Helmut Rösing, Saarbrücken

LARS ULRICH ABRAHAM und CARL DAHLHAUS: Melodielehre. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1972. 177 S. (Musik-Taschenbücher. Theoretica. Bd. 13.)

Die Einleitung sowie die Abschnitte *„Theorie"* und *„Analysen"* dieser Melodielehre hat Carl Dahlhaus beigesteuert, der didaktische Teil stammt von Lars Ulrich Abraham. Beide Verfasser vertreten, wenn auch in verschiedener Weise, eine gegenwärtig nicht zu übersehende Tendenz in der Musiktheorie: die Tendenz zur Emanzipation. Diese Tendenz beginnt bei der Dogmatischen Musiktheorie, die den *„Regelkodex"* (S. 16) eines *„geschichtlichen Stils"* (S. 18) zu erfassen strebt. Es scheint nämlich auf der Hand zu liegen, daß die jeweils historisch tradierten Regeln ihren Gegenstand nicht lückenlos erfassen, vieles wurde zu seiner Zeit als selbstverständlich angesehen und daher nicht ausdrücklich gesagt, anderes entzog sich überhaupt der Formulierung. Dies muß in besonderem Maß für die Melodielehre gelten, deren Tradition keineswegs so kontinuierlich ist, wie die der Harmonielehre oder des Kontrapunkts (S. 16). Um diese Lückenhaftigkeit zu ergänzen, werden von Fall zu Fall theoretische Begriffe anderer Epochen herangezogen. So wird Riemanns komplementäre Rhythmik im Kyrie der Missa *L'homme armé* von Ockeghem wieder gefunden (S. 41). Die *„reine Melodik"* der Tetrachord- und Hexachordstrukturen (S. 96) taucht bei J. A. P. Schulz (*Der Mond ist aufgegangen*), Silcher (*Ännchen von Tharau*) und sogar bei Schubert, Mendelssohn und Hugo Wolf wieder auf. Statistische Untersuchungen über Häufigkeiten, die in dieser Form wohl erst im 20. Jahrhundert denkbar sind, werden eingeflochten. Die harmonische Analyse eines Kleinen geistlichen Konzerts von Schütz bedient sich moderner Funktionsbezeichnungen. Die einzelnen Zeilen des Liedes *Der Mond ist aufgegangen* werden als *„Differenzierungen eines zugrundeliegenden, doch nie erklingenden Modells"* betrachtet (S. 99) und das Lied damit – absichtlich oder unabsichtlich – in die Nähe von Schönbergs Variationstechnik gerückt. Andererseits wird das alte Lehrstück von den *„bassierenden"*, *„diskantierenden"* und *„tenorisierenden"* Klauseln auf Hugo Wolfs *Verborgenheit* angewendet (S. 159 f).

Der Betrachtung steht somit ein großes Arsenal von zwar historisch entstandenen, aber von der Zeit und den Bedingungen ihres Entstehens emanzipierten, im historischen Raum frei beweglichen Begriffen zur Verfügung. Man muß dem Verfasser des didakti-

schen Teils zugute halten, daß ihn die oben erwähnte Lückenhaftigkeit und Dürftigkeit der Tradition der Melodielehre zu einem solchen Vorgehen im allgemeinen berechtigt. Im einzelnen ergeben sich aber viele Fragen. So bleibt die Analyse nach Hexachord- und Tetrachordstrukturen, angewandt auf durmolltonale Lieder, in vielen Fällen unbefriedigend. Es wird zwar versichert, daß die *„Aussentöne"* der Hexachorde *„strukturelle Endpunkte eines gedachten Ganzen"* seien (S. 88), aber eine so einfache Tatsache wie die, daß Grundton, Terz und Quinte bevorzugte Gliederungspunkte der Durtonleiter sind, kommt entschieden zu kurz. Doch soll diese Problematik hier nicht weiter erörtert werden.

Wichtiger scheint ein anderer Umstand. Es ist nämlich nach der Meinung der Verfasser nicht mehr Aufgabe der Melodielehre, zu zeigen, wie man brauchbare Melodien macht, sondern sie dient nur und ausschließlich der Analyse, diese aber soll *„Individuellem gerecht werden und es zum Gegenstand von Theorie machen"* (S. 16). Ein Teil dieser Art von Gerechtigkeit besteht möglicherweise darin, herauszufinden, welche historischen Begriffe bei der Anwendung auf einen vorliegenden Einzelfall besonders ergiebig sind. Im extremen Fall könnte dann die Individualität eines betrachteten Werkes geradezu darin bestehen, daß es als ganz besonderer, einzigartiger Schnittpunkt historischer Linien erscheint. Beispielsweise wird sich der Begriff der *„Differenzierung eines zugrundeliegenden, doch nie erklingenden Modells"* (s. o.) wohl nur auf ganz wenige Lieder so gut anwenden lassen, wie auf *Der Mond ist aufgegangen.*

Nach der gewöhnlichen Auffassung hatte die Theorie der Praxis zu dienen, und zwar in der Weise, daß sie das Allgemeine eines Stils zum Behuf der Nachahmung darstellte. Sie war also Mittel zur Erlernung der Kunst. Von dieser Aufgabe beginnt sich die Theorie offenbar zu emanzipieren. Statt dessen wird die Analyse selbst zu einer Art von Kunst. Da sie aber zugleich gelehrt werden soll – die Verfasser nennen ihr Buch *Melodielehre* – so ist sie auch Wissenschaft, und solche Art von künstlerischer Wissenschaft oder wissenschaftlich fundierter Kunst könnte zuletzt geradezu die Stelle von Kunst einnehmen, zumindestens in dem Sinn, daß sie für die Gegenwart die Rolle spielt, die einmal dem Machen des Kunstwerkes zukam. (Ansätze zu dieser Einstellung sind schon bei Heinrich Schenker und Hans Sedlmayr zu finden.)

Die Verfasser akzentuieren allerdings eine andere Auffassung. Besonders Dahlhaus sieht in seinen wie immer geistreich formulierten Beiträgen die Geschichte der Melodie wesentlich als beständige Emanzipation von der jeweils herrschenden „Dogmatik", beispielsweise wenn er Schönberg zitiert, für den *„Musik erst als ‚musikalische Prosa', also durch Emanzipation vom rhythmisch-syntaktischen Schema, ‚beredt' und sprachähnlich"* wird (S. 24); welche Emanzipation Dahlhaus schon bei Mozart (*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, S. 57 ff., bes. S. 61) beginnen läßt. Ein bedeutsamer Schritt in der Reihe der fortgesetzten Emanzipationen ist die *„Trennung der Parameter"* Tonhöhe und Tondauer, die noch im 18. und 19. Jahrhundert *„zwar unterscheidbar, aber nicht trennbar, jedenfalls nicht ohne Gewaltsamkeit"* waren. Im 20. Jahrhundert wird diese Trennung *„zur herrschenden musikalischen Vorstellungsform"* (S. 67).

Mit dieser Auffassung der Geschichte harmoniert das logisch-begriffliche Modell der unbestimmten Negation. So sieht Dahlhaus in der *„melodischen Ungebundenheit bei strengster satztechnischer und rhythmischer Determiniertheit . . . die eigentliche Kunst der Niederländer"*. Bei Schütz ist *„die unregelmäßige Gruppierung, als Formprinzip ‚redender' Musik, eher Norm als Lizenz"* (S. 49). Die Feststellung, daß der *„Gebrauch von Formeln und Modellen . . . im 17. Jahrhundert nicht als Zeichen von epigonaler Schwäche, sondern von Bildung"* galt (S. 50), kann nur so verstanden werden, daß sich das in der Zwischenzeit radikal geändert hat. Die musikalische Syntax der Bildnis-Arie aus der *Zauberflöte* ist, *„gemessen am Schema der ‚Quadratur', unregelmäßig"* (S. 59).

Das Ergebnis dieser fortgesetzten negierenden Abstoßung wird im Vorwort in aller Kürze ausgesprochen: Im Jahr 1972, in der *„Epoche der Klangkomposition und der elektronischen und aleatorischen Musik"*, kann Melodie nurmehr *„historisch, im Bewußtsein äußerer und innerer Distanz, begriffen und analysiert"* werden, da sie *„einer Tradition"* angehört, *„von der es scheint, als sei sie abgebrochen"* (S. 7). Als für die Abstoßung unentbehrlicher Gegenspieler der Emanzipation tritt die dogmatische Musiktheorie auf, sie

wird zugelassen, aber nur als *„geschichtlich begrenzter Kodex"*. *„Dogmatik ist erst dann suspekt und ein Hindernis für die Erkenntnis"*, wenn sie sich *„zu trügerischer Universalität aufspreizt – und zwar im Dienste obsoleter Interessen"* (S. 18).

Man muß bedauern, daß die Verfasser, denen ein hohes Maß an musikalischer und philosophischer Bildung wie an didaktischem Geschick bescheinigt werden kann, es unterlassen haben, die Emanzipationstheorie selbst in diese Überlegung einzubeziehen. Die angenommene emanzipatorische Abstoßung als Modell historischer Verläufe ist nämlich nicht weniger dogmatisch, als Hegels Auffassung, daß die Melodie in enger *„Verknüpfung mit der Harmonie . . . erst ihre wahre Selbständigkeit"* erhält (S. 29). Ein Dogma, das den historischen Verlauf betrifft, ist gegen das Veralten genauso wenig geschützt, wie eines, das einen bestimmten Stil sachhaltig darstellt. Die Abhandlung der Verfasser drängt geradezu die Frage nach dem Wesen von Emanzipation auf. Ist sie normativ oder deskriptiv zu verstehen (S. 20)? Beschreibt sie den geschichtlichen Prozeß als seienden? Oder ist sie gesollt, und kann man dann etwa die Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart werten nach ihrem Anteil am und nach ihrer Stellung zum Prozeß der Emanzipation? Im ersten Fall wäre die Emanzipationstheorie wissenschaftlich zu durchleuchten. Es ist als sicher vorauszusehen, daß die These: Geschichte der Musik ist nichts als Geschichte der Emanzipation von der dogmatischen Musiktheorie, unhaltbar sein wird, da sie auf die Frage nach der Konstitution der Inhalte dieser, für die Abstoßung, wie wir sahen, unentbehrlichen, dogmatischen Musiktheorie keine Antwort gibt. Im zweiten Fall würde es die Diskussion erleichtern, wenn der dogmatische, um nicht zu sagen der Glaubenscharakter dieses Sollens offen einbekannt würde.

Friedrich Neumann, Wien

Musik aktuell. Informationen, Dokumente, Aufgaben. Ein Musikbuch für die Sekundar- und Studienstufe von Werner BRECKOFF, Günter KLEINEN, Werner KRÜTZFELDT, Werner S. NICKLIS, Lutz RÖSSNER, Wolfgang ROGGE, Helmut SEGLER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1971). 278 S.

Die allgemein sich vollziehenden Wandlungen in der Musikpädagogik lassen ein Umdenken und Umwerten im methodisch-didaktischen Bereich erkennen, deren Ergebnisse sich in neuen Curricula abzeichnen. Neue Ansätze in der Lernzielbestimmung, die von einem veränderten Selbstverständnis des Faches Musik zeugen, erfordern zwangsläufig neue Schulbücher, die im Bereich der gymnasialen Mittel- und Oberstufe (Sekundar- und Studienstufe) als echtes Arbeitsmaterial revisionsbedürftig waren oder vollends fehlten. Mit Musik aktuell wurde 1971 das erste neue Unterrichtswerk auf der Grundlage curricularer Umorientierung vorgelegt, das speziell für die integrierte Gesamtschule konzipiert ist und nicht mehr das musikalische (Kunst)werk kommentierend oder analysierend in den Mittelpunkt stellt, sondern Informationen aus dem Sozialfeld Musik vermittelt, Dokumente als Denkanstoß oder Lernmotivation vorlegt und Aufgaben als Anweisung zu selbständiger weiterführender Arbeit gibt. Das Buch bietet daher auch keinen geschlossenen Lehrgang an, sondern ist schon durch die Gliederung der Kapitel offen gehalten und vermeidet eine chronologische Anordnung der Inhalte (*„Man kann das Buch von jedem beliebigen Punkt aus angehen"*, S. 9). Das einzelne Werk tritt dabei als beliebig austauschbares Material zur Konkretion eines Inhalts in den Hintergrund; statt einzelner Analysen werden den einzelnen Abschnitten zahlreiche Werktitel beigegeben, deren didaktische Umsetzung und methodische Vermittlung dem Lehrer überlassen bleiben. – Die 10 Kapitel des Buches sind lose nach dem *„Prinzip der psychischen Nähe"* geordnet. Ausgehend von der Musik der näheren Umgebung (Lautsprecher) führt es über deren Verwendung in Schule, Kirche, Theater, Konzert und Studio bis zu einigen Informationen über Kammermusik, Jazz und außereuropäische Musik. Jedes Kapitel ist in zahlreiche Einzelabschnitte gegliedert, die prinzipiell dem gleichen Schema folgen. Zu Beginn stehen meist kommentarlos Sachinformationen in Form von statistischen Angaben, Dokumenten oder musikhistorischen Erläuterungen, die zugleich *„Impulse zur Weckung der Aufmerksamkeit"* (S. 10) enthalten sollen. Den Informationen fügen sich A u f g a b e n und Andeutungen zu weiteren V o r h a b e n an, die eine vertiefte Erarbeitung eines thematischen Komplexes ermöglichen sollen.

Der eigentliche Sinn der Lehrerinformationen bleibt undurchsichtig, da sich diese ausdrücklich (S. 10) und wohl auch vorrangig an den Schüler richten. Diese Etikettierung entpuppt sich als bloßer Schein einer wechselseitigen Verständigung über Ziele und Inhalte, die lernmotivierend motiviert ist; anderenfalls muß man mit dem Rezensenten dieses Buches in der Neuen Musikzeitung (Nr. 6, 1971, S. 15) vermuten, *„daß mit ‚Musik aktuell' ein Musiklehrer unterrichten kann* (oder vielleicht soll? d. Verf.), *der nicht im herkömmlichen Sinne musikalisch, der dafür aber musikwissenschaftlich und soziologisch (!) vorgebildet ist.*" Es mutet zumindest recht seltsam an, als Lehrerinformation Hinweise auf gegenwärtige Probleme der Musikdidaktik auf etwas mehr als einer Seite mit zwei Literaturangaben (S. 89/90) zu erhalten. Die Vermutung drängt sich auf, daß Musik aktuell auch oder gerade einen anderen als den Fachpädagogen ansprechen möchte. – Eingestreute Literaturangaben und Anregungen für informelle Tests vervollständigen die Kapitel. Ein Personen- und Sachregister sowie eine Taschenbuch-Bibliographie, über deren Zusammenstellung man streiten kann, beschließen das Buch. – Die Neuartigkeit und Aktualität, die der Buchtitel ankündigt, bezieht sich vorwiegend auf die Art der Motivation zu einem Lernprozeß und die Betonung der sozialen Dimension der Musik. Eine betont gesellschaftsbezogene Frage- und Aufgabenstellung (Oper: *„Wie kleiden sich die Sänger, die Musiker, die Besucher?* ", S. 147) ist durchgehend zu beobachten. Dies entspricht vollkommen der Zielvorstellung des Musikunterrichts in der Gesamtschule: *„Die Zielsetzung des Musikunterrichtes in einer demokratischen Gesamtschule kann notwendig nur sein, über Musik als soziale Tatsache zu informieren . . . über sie aufzuklären*" (L. Rössner, in: Musik und Musikunterricht in der Gesamtschule, Weinheim 1972, S. 27). Daher finden sich wenige Angaben zu musikimmanenten Phänomenen, mehr zur Situation des jeweiligen Musikbetriebs und zum Verhalten des Menschen gegenüber der Erscheinungsformen von Musik: kritische Reflexion der Funktionen von Musik anstelle einer *„individualitätsbezogenen Verinnerlichung reiner Kunst*" (S. 10). So richtig und wichtig es ist, *„die sozialen, psychischen, ökonomischen und politischen Dimensionen des Kulturphänomens Musik*" (S. 10) nicht aus dem Musikunterricht auszuklammern, so nachteilig muß sich aber auch deren Überbewertung in einem Buch auswirken, das sich an die gesamte Sekundar- und Studienstufe wendet. So erfährt der Leser weniger über Orgelmusik, dafür etwas über den Orgelbau und die liturgische Funktion der Orgel, weniger über Opern, dafür etwas über Theaterbau, Gagen, Subventionen, Spielplangestaltung, Tourneen, Opernstoffe, über Konzertdirektionen, Programme etc. Die Sachinformationen selbst bleiben oft unbefriedigend (Kontrafaktur S. 116, Motette S. 117, Sonate S. 206, tonus peregrinus S. 111 u. a.). Bedenklicher ist, daß dies solcherart aktuelle Musikbuch gerade in der Musik der Gegenwart erhebliche Mängel aufweist. So sind Cluster nur für die avantgardistische Orgelmusik ausgewiesen (S. 129), ist Schnebels *Glossolalie* gar als *„avantgardistischer Versuch neuer kirchlicher Musik*" (S. 123) mißverstanden. Free Jazz und Synthesizermusik fehlen; die Begriffe Computermusik, Kybernetische Musik oder Collage werden zwar in einem Diagramm (S. 192/3) genannt, aber nicht erklärt. Inhaltlich gerät die Aktualität des Buches somit leicht in den Verdacht, bloße modische Attitüde zu sein. Auffallend ist die traditionelle historisierende Betrachtung, wenn es um formale Aspekte der Musik geht (vgl. das Kap. Jazz, S. 231 ff.). An anderer Stelle erscheint der tonus peregrinus als *„outsider unter den Psalmtönen*" (S. 111). Ob das allein schon lernmotivierend wirkt? – Dennoch darf man nicht das Positive dieses ersten Versuchs, der nicht vollkommen sein konnte, übersehen, das darin liegt, überhaupt neue Aspekte gegeben und Motivationsmöglichkeiten didaktisch aufbereitet zu haben. Das Buch liefert mit den dokumentarischen Angaben zum Musikleben und zur Kulturindustrie, mit Zitaten und Dokumenten, mit den Literaturhinweisen und einer sinnvollen Bebilderung, die nicht bloß Schmuck, sondern integraler Bestandteil des Informationsmaterials ist (s. Notationsvergleich S. 112/3), viel nützliches Arbeitsmaterial und erfüllt in dieser Hinsicht durchaus seinen Zweck. Die Aufgabenstellung führt vielleicht nicht immer zu gleich sinnvoll weiterführenden Erkenntnissen, vermittelt aber brauchbare Anregungen, als die sie auch zu verstehen sind. Wieweit der mit diesem Arbeitsbuch gehaltene Musikunterricht bei der kritischen Reflexion

über Funktionen und Erscheinungsformen von Musik verharrt oder zu engagiertem und konzentriertem Musikhören und -verstehen führt, ohne kritische Reflexion auszuschließen, bleibt Sache der Unterrichtenden. Das Urteil, wie eher Emanzipation und Mündigkeit dem Musikangebot gegenüber zu erreichen ist, wird letztlich von den Unterrichteten gefällt.

Wilfried Gruhn, Zweibrücken

(Notiz des Bärenreiter-Verlages: Inzwischen erschien eine verbesserte Neuauflage von „Musik aktuell")

CHRISTOPH SCHWABE: Musiktherapie bei Neurosen und funktionellen Störungen. 2. Auflage. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag 1972. 216 S., 4 Abb.

Dieses Buch, über das ich in dieser Zeitschrift bereits referiert habe, erscheint jetzt in zweiter Auflage (Erstauflage 1969). Ein Beweis für das wachsende Interesse an der Musiktherapie und ihre überzeugende Darstellung durch Schwabe! Ich bin inzwischen zu der Überzeugung gekommen, daß die kritischen Anmerkungen, die ich diesem Buch gewidmet habe, zugleich auf seine Stärken hinweisen: der Autor hat es verstanden, in den sehr unterschiedlichen theoretischen und praktischen Anschauungen dieser jungen Wissenschaft die Prinzipien der Musiktherapie zu erfassen, vielleicht gerade auch wegen des Verzichtes auf fachbezogene Interpretationen.

Die zweite Auflage erscheint überarbeitet und ist umfangreicher als die erste; die neueste Literatur wurde aufgenommen. Ich möchte Schwabes Buch wieder als das wichtigste einführende Werk in die Musiktherapie empfehlen und hoffen, daß der Autor auch weiterhin die Entwicklung der Musiktherapie verfolgt – von Auflage zu Auflage.

Klaus Nerenz, Göttingen

WOLFGANG LAADE: Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien. Diskographie und historisch-stilistischer Überblick. Heidelberg: Im Selbstverlag 1971. 463 S.

Der Band, den der Waschzettel als letzten Teil einer „Trilogie" beschreibt, enthält eine auf 50 Seiten bemessene Auswahldiskographie. Der weitere Text verzeichnet Daten, die Schallplattenkommentaren und (musik-) ethnologischen Schriften entnommen sind. *„Es wurde darauf verzichtet, Inhalt und Stil der Schallplattenkommentare kritisch zu beleuchten."* Werkbeschreibungen sind lediglich zitiert, Analysen außereuropäischer Musik vom Verfasser nicht unterbreitet worden.

Mit der Fragestellung nach dem Einfluß abendländischer Musik auf exotische ist eine gewisse Tendenz des Buches und Laades vorherrschende Auffassung von Akkulturation angedeutet: *„Als ‚akkulturiert' werden hier die Musikformen bezeichnet, die seit dem Beginn europäischen Einflusses in den nichtwestlichen Ländern neu entstanden".*

Von zwei „Teilen" des Buches ist der umfänglichere Ozeanien und damit einer Kultur gewidmet, die der Verfasser im ersten und zweiten Band seiner dreiteiligen Veröffentlichung (vgl. 1. *Die Situation von Musikleben und Musikforschung in den Ländern Afrikas und Asiens und die neuen Aufgaben der Musikethnologie,* 2. *Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien*) nicht hatte berücksichtigen können. Die Abschnitte über Neuguinea, Melanesien und Mikronesien sind der Anzahl vorliegender Schallplatten entsprechend kurz gehalten. Polynesien wurde dagegen in Hinsicht auf Ethnographie und jüngere Geschichte besonders ausführlich behandelt; Nachwirkungen von Kolonialismus, von Missionstätigkeit und Tourismus finden sich hier eingehend diskutiert. Das Kapitel entspricht in seinem Ausmaß etwa dem gesamten Teil I, der Musik Afrikas u n d Asiens behandelt und vorwiegend biographische Angaben bereithält.

Wieweit Komponisten jeweils einem Akkulturationsprozeß unterlegen sind, welche Folgen es zum Beispiel hatte, daß sich asiatische Musiker mit serieller Satztechnik beschäftigt haben, konnte – wohl aufgrund des allzu summarisch dargelegten Stoffes – nicht im einzelnen geklärt werden. Immerhin gelangt der Verfasser im Zuge der Abhandlung zu der Überzeugung, *„daß die modernen Musikformen in der nicht-westlichen Welt nicht einfach als ‚verwestlicht' oder ‚europäisiert' abzutun sind".*

Wenn am Ende des Schlußkapitels – es verheißt *„das anthropologische Konzept der Musik"* – mit einem Seitenhieb auf eurozentrische Musikforschung eine gewisse Be-

fangenheit ihrer Vertreter festgestellt wird, so geschieht das aus der Sicht des Musikethnologen vielleicht zu Recht. Es zwingt den Leser aber auch sich zu fragen, warum gerade viele Arbeiten zur Neuen Musik des Abendlandes in Methode, Zielsetzung und Eingrenzung dem vorliegenden Band überlegen sind.

„Die Diskographie ist ebenso lückenhaft wie die Übersicht", gesteht sich der Verfasser ein. Und dieses Eingeständnis verweist auf die Tatsache, daß die Ausführungen nur einen Anfang auf einem Gebiet darzustellen vermögen, dem – das zu verdeutlichen ist die Schrift hervorragend geeignet – die Musikwissenschaft größere Aufmerksamkeit wird schenken müssen.

Jens Peter Reiche, Berlin

WOLFGANG LAADE: Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien. Eine grundlegende Bibliographie. Baden-Baden: Koerner 1971. (Collection d'études musicologiques. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Bd. 51.)

Wolfgang Laades grundlegende Bibliographie zu Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien schließt sich, wie der Autor im Vorwort anführt, an seine 1969 veröffentlichte Dissertation zum gleichen Themenkreis an. Wie diese versucht auch die vorliegende Zusammenstellung die Probleme des heutigen Musiklebens in den behandelten Ländern darzustellen.

Erfaßt sind die Gegenwartsmusik und die Fragen des „gegenwärtigen Musiklebens", wie sie sich in den Schulen, bei der Ausbildung, in Radio, Fernsehen und Film darstellen. Zielpunkt der Bibliographie ist es, *„das in der eingangs genannten Arbeit angeschnittene Stoffgebiet"* weiter zu erschliessen. Hierbei wird sowohl Wert gelegt auf die wissenschaftliche Forschung als auch auf die praktische Anwendung in den einzelnen Ländern. Als untere Zeitgrenze ist fast immer das Jahr 1945 gewählt worden, jedoch sind auch hin und wieder Titel aus der Zeit vorher genannt, wenn sie richtungsweisende Bedeutung für die Entwicklung der Musikpflege haben.

Zum Aufbau der Bibliographie: Auf ein umfangreiches Zeitschriftenverzeichnis (204 Titel) folgt der Hauptteil des regional geordneten Titelverzeichnisses mit durchlaufender Zählung (898 Nummern). Die Grobgliederung zeigt folgende Aufteilung (Titelzahl in Klammern): Allgemeines (1-49), Afrika (50-236), Afrika-Kirchenmusik (237-306), arabische Länder (307-338), Asien (339-674); davon Türkei (339-357), Iran (358-364), Pakistan (365-367), Nepal (368), Indien (369 bis 483), Indonesien (494-522), China (523 bis 579), Korea (580-588), Japan (589-674); Nachtrag zu allen Gebieten (675-898). In einzelnen Fällen sind Zeitschriften am Ende eines Abschnitts aufgeführt, jedoch ohne Zählung. Allerdings ist die Zahl der zitierten Titel sehr unterschiedlich: von null Titeln (Thailand, Burma, Vietnam, Indonesien) bis zu 5 (Allgemeines), 13 (Indien) oder 35 (Japan). In letzterem Fall wurde eine spezielle Bibliographie zur japanischen Musik benutzt (S. Borris, Japanische Musik, Kassel 1967) und die aufgeführten Titel annotiert.

Vergleicht man die Abschnitte der allgemeinen Gliederung untereinander, fällt auf, daß Afrika nur einen „weltlichen" und einen „kirchlichen" Teil aufweist, während bei Asien eine Untergliederung in Länder erfolgte. Die Titelzahl 186 (Afrika) zu 235 (Asien) rechtfertigt aber eine solche inkonsequente Aufteilung nicht, zumal auch bei den Ländern Asiens oft nur 1 oder 3 Titel (Burma, Pakistan) genannt sind. Auch die Gliederung Asiens ist nicht ganz verständlich, soll sie regional sein; Arabische Länder (also auch einschließlich Nordafrika), Türkei, Kaukasus und Sowjetisch-Zentralasien, Iran usw. Hier mischen sich Großräume und einzelne Länder miteinander. Sinnvoller wäre es, innerhalb der Kontinente streng die Länderschlüsselung beizubehalten. Eine ähnliche Kritik läßt sich auch für das Inhaltsverzeichnis (S. 3) vorbringen. Es sollte als Spiegelbild der gesamten Bibliographie angelegt werden. Ein Abschnitt, der nur im Nachtrag erwähnt wird, muß dann auch am Ende aller räumlichen Gliederungen erscheinen (hier Asien und Israel).

Zum verzeichneten Material der Bibliographie: Es steht dem Begutachter einer Bibliographie nicht an, hat er nicht selbst eine ähnliche Bibliographie gleichen Themas zur Hand, die Vollständigkeit oder Unvollständigkeit der vorliegenden Arbeit zu bestätigen. Lediglich Stichproben können eine ungefähre Übersicht über das vorhandene Titelmaterial bieten. Im Fall der Bibliographie von W. Laade, die so weitläufig verstreute Titel zu-

sammenstellt, erscheint eine Kritik der Unvollständigkeit um so widersinniger, da es sich hierbei außerdem um einen ersten Versuch für dieses Teilgebiet der Musik handelt. Es ist jedoch bei stichprobenartiger Prüfung die eine oder andere Ergänzung anzubringen, z. B. im Abschnitt „Arabische Musik" (Nr. 307-388), die Schrift von H. Mainguy, *Les compositeurs libanais*, Tripolis 1967, oder als Ergänzung zu Nr. 312 der Bericht über den Kongreß arabischer Musik von C. Sachs in der Zeitschrift für Musikwissenschaft. Überhaupt muß gesagt werden, bei diesem Abschnitt stellvertretend für die übrigen, daß Quellen in den Landessprachen nicht verzeichnet sind. Es fehlt der *Guide to Arab music* von ʿAbdul Hamīd Al-ʿĀlūǧī (Rāida al-mūsīqīyya al-ʿarabīyya), Bagdad 1964. Diese Bibliographie in arabischer Sprache gibt zahlreiche Literaturnachweise zum gestellten Thema (z. B. Nr. 86, 87, 100, 113, 132, 144, 160, 169, 173). Ähnliches gilt für den Abschnitt Türkei: Es sollte u. a. auf jeden Fall noch Erwähnung finden: *50 yillil türk musiki. Hazirlayan Mustafa Rona*, Istanbul 1960.

Obwohl die Zitierungsweise überall so vollständig wie möglich vorgenommen wurde, sind hier und da jedoch Verbesserungen notwendig, die bei einer erweiterten Auflage zu berücksichtigen sind, z. B.: bei Nr. 10: statt London: New York: Nelson 1956, dann New York: Grove Publ., London: Evergreen 1960; – Nr. 51: Titel ist unvollständig zitiert, Ort ist London, Seitenzahl 91 S.; – Nr. 98: Serie ist „La guide du livre. 220"; – Nr. 106: Titel ist unvollständig wiedergegeben, Seitenzahl ist 63 S.; Serie ist „Rembrandt-Reihe 27."; – Nr. 114: Vorname des Herausgebers ist Isaac, Titel unvollständig, Verlag ist Routledge, Seitenzahl: 14, 312 S.

Sehr wertvoll ist das Verzeichnis der Institutionen und Gesellschaften mit ihren Adressen. Für den Libanon ließe sich das ausserordentlich rege und einflußreiche Konservatorium in Beirut nachtragen. Bei dem anschließenden Verzeichnis der Rundfunkstationen fehlen dagegen leider zahlreiche Sender, wie einzelne Stichproben zeigen. Auch sind die Adressen in mehreren Fällen unvollständig. Hier ist eine Konsultation des „World-radio-TV-handbook" in seiner letzten Ausgabe sicher eine Hilfe, um den Abschnitt ohne Schwierigkeiten auf Vollständigkeit und Korrektheit hin zu überprüfen.

Im ganzen gesehen ist die vorliegende Bibliographie sicher eine wertvolle Hilfe für solche Forschungsarbeiten, die sich mit der modernen Seite der Musikethnologie beschäftigen, mit der Folklore und ihren Problemen in den Ländern Afrikas und Asiens sowie mit den daraus resultierenden soziologischen Fragestellungen hinsichtlich der Gegenwartsmusik.

Jörg Martin, Stuttgart

N.A. JAIRAZBHOY: The Rāgs of North Indian Music. Their Structure and Evolution. London: Faber & Faber 1971. 222 S. 1 Schallpl. (17 cm): Examples of North Indian Rāgs, played by Vilayat Khan, Sitar.

Nicht eine Liste der in Nordindien gebräuchlichen Rāga hat N.A. Jairazbhoy mit dieser Arbeit vorgelegt, sondern eine Studie über die Beschaffenheit und Entwicklung der Rāga-Skalen sowie über die Gestaltung des modernen Skalensystems. Das Buch ist aus einer Reihe von Vorlesungen hervorgegangen, die der Autor an der School of Oriental and African Studies in London gehalten hat. Dort, vor westlichen Studenten, konnte der indische Lehrer die Praxis des Musiklehrens seiner Heimat nicht verwenden. Vielmehr sah er sich der Forderung gegenübergestellt, den Angehörigen einer anderen Musikkultur die Vorgänge der klingenden Musik und die Grundlagen der Musiktheorie in Indien zu erläutern. Dies hatte umso eingehender zu geschehen, als manchen Studenten indische Musik bis dahin völlig unbekannt war und die meisten sich hiermit nur im Nebenfach beschäftigten. Gewiß sind die oft sehr detaillierten Erklärungen und die Vergleiche mit Erscheinungen der westlichen Musik gerade dieser Lehrmethode zuzuschreiben – ein Gewinn auch für das Buch.

Besonders die ersten Teile der Darstellung lassen den pädagogischen Aspekt in den Vordergrund treten. So gibt die Einleitung einen Abriß der Musikgeschichte Indiens, wobei der Nachdruck auf die für die Gegenwart wichtigen Schriften und Entwicklungszüge gelegt wird. Ohne Zwang fügt sich das I. Kapitel, *An Outline of Present-Day North Indian Classical Music* an, das die Eigenart der traditionellen Musik Nordindiens in Melodie und Rhythmus umreißt. Kurz und klar skizziert das II. Kapitel die *Basic Elements of Theory*, also die Lehre von den Tönen

(d. h. den Stufen der „reinen" Leiter und ihren Halbtonvarietäten), von den Oktavregistern, von der Intonation und Ornamentation der einzelnen Töne, von sechs- und fünfstufigen Tonleitern, von den in „gekrümmten" Tonleitern zum Ausdruck gebrachten Melodiebewegungen, schließlich von der Teilung der Oktav in Tetrachorde und den Haupttönen für die Rāga-Melodiebildung (vādī, saṃvādī usw.).

Hierauf wendet sich die Arbeit ihrem wichtigsten Gegenstand, den Skalen und Skalensystemen zu. Im III. Kapitel werden zunächst die Charakteristika jener siebenstufigen Skalen aufgezählt, die man als „Ṭhāṭ", wörtlich „Rahmen" oder „Skelett" bezeichnet, und die den nach theoretischen Leitgedanken konzipierten Melakarta-Grundskalen Südindiens entsprechen. V. N. Bhātkhaṇḍe, der große Musiktheoretiker im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, hatte ein System von zehn solcher Grundskalen – eine Auswahl aus den 72 Melakarta Südindiens – für umfassend genug gehalten, um alle in der Praxis gebräuchlichen Rāga-Tonreihen zu klassifizieren. Inzwischen erwies sich die Anzahl der Skalen als zu gering, weshalb N.A. Jairazbhoy das System auf 32 (+3) Skalen ausweitet. Ob und wie weit dieses System Anerkennung findet, bleibt abzuwarten, doch sicherlich kommt es den Wünschen der Musiker und Theoretiker in Nordindien näher als Bhātkhaṇḍe's System.

Das IV. Kapitel, *The Effect of Drones* überschrieben, zeigt zu Anfang (unter Berücksichtigung der Helmholtz'schen Kurven) die „Konsonaz-Dissonanz-Verhältnisse" der einzelnen Töne und aller ihrer möglichen Zwischenstufen zum Bordunklang, der zumeist aus Grundton, Quinte (oder Quarte) und Oktav des Grundtones besteht. Indem die Beziehungen schaffende Kraft der Quinten und Quarten besonders hervorgehoben wird, führt die Diskussion gegen Ende des Kapitels zur Betrachtung jener Töne in den Ṭhāṭ-Skalen und in einigen Rāga-Tonreihen, die im Quint- und Quartverhältnis zueinander stehen. Hierbei nimmt Jairazbhoy zwei verschiedene Tetrachordteilungen der Oktav als möglich an: einmal die Teilung in die unverbundenen Quarten *sa-ma/ pa-sa*, d.i. *c-f/ g-c*, und dann ihre Untergliederung in die beiden verbundenen Quarten über dem Grundton, also *ri-pa/ pa-sa*, d.i. *d-g/ g-c*. Konsequent fortfahrend wird dann in den Kapiteln V – *Evolution of the Circle of Ṭhāṭs* – und VI – *Alternative Notes* – zu zeigen versucht, daß in den Tonreihen allgemein die Tendenz vorliegt, die beiden Tetrachorde innerhalb der Oktav mit gleichen Intervallschritten zu füllen. Wo dies von der Grundreihe her nicht gegeben ist, sind in den Rāga-Tonreihen Alternativtöne zugelassen. So etwa verlangt in Mārvā-ṭhāṭ (mit der Skala *c des e fis g a h c*) der Ton *des* im unteren ein *as* im oberen Tetrachord, und das *a* im oberen erfordert ein *d* im unteren Tetrachord, wenn man die Oktavteilung in unverbundene Tetrachorde annimmt. Bei Annahme verbundener Tetrachorde (hier *des-g/g-c*) betrachtet Jairazbhoy das *fis* als (verminderte) Quarte von *des*, also wie ein *ges* (obwohl auch das *g* in der Reihe vorkommt!), und in diesem Falle verlangt das *g* ein *d* als Quartkonsonanz (s.S. 113). Die gewählten Beispiele sprechen für diese These, doch fragt es sich, ob damit die Potenz der Quint- und Quartintervalle in der streng linear-melodischen Musik Indiens nicht doch erheblich überbewertet wird. Schon das VIII Kapitel, mit dem Titel *Symmetry, Movement and Intonation* stützt diese Bedenken; denn es macht deutlich, daß neben der Symmetrie der Tonschritte oft ein symmetrischer Bau jener Melodiefiguren erstrebt wird, die sich um die Haupttöne herum entfalten. Westliche Termini benutzend könnte man sagen, daß bei diesem Verfahren tonale Sequenzen ebenso vorkommen wie reale Sequenzen. Schwierigkeiten macht die These vom Streben nach *„balanced tetrachords"* auch bei der Betrachtung der hexatonischen und pentatonischen Rāga-Tonreihen, denn die Leitern mit verschiedenen Intervallen in den beiden (verbundenen oder unverbundenen) Tetrachorden sind gegenüber den Leitern mit gleichen Intervallen weitaus in der Mehrzahl. Jairazbhoy diskutiert die *„transilient scales"* jedoch aufgrund ihrer heptatonischen „Grundskalen" (vgl. S. 130), ein Verfahren, das der Theorie den Vorrang vor der Praxis gibt und die geschichtliche Reihenfolge – erst die Rāga-Melodietypen, dann ihre Klassifizierung – auf den Kopf stellt.

So ist denn auch Jairazbhoys Hypothese, nach welcher das Streben zur Füllung der beiden Tetrachorde mit parallelen Intervallschritten sich schließlich als die treibende Kraft zur Entwicklung neuer Rāga oder Rāga-Tonreihen auswirkt (S. 180), schwer

zu beweisen, denn solche Prozesse erstrecken sich über längere, meist mehrere Generationen dauernde Zeiträume. Und doch läßt sich diese Möglichkeit nicht von der Hand weisen, obwohl man daneben auch die Entwicklung neuer Rāga durch weitere „Färbung" der melodischen Linie in Betracht ziehen sollte. Die Musikbeispiele – kurze Ausschnitte aus acht Rāga, gespielt von Vilayat Khan – die auf einer Schallplatte beigegeben und am Schluß des Buches in skizzierenden Transkriptionen vorgelegt sind, können naturgemäß geschichtliche Dimensionen nicht aufreißen. Sie sollen auch nur dazu dienen, die Wirkung der Quint- und Quartintervalle innerhalb der Reihen zu demonstrieren. Doch die Besprechung der Töne und Intervalle führt mehrmals fast zwangsläufig zu den Melodiefiguren, welche die Haupttöne umgeben, und damit zum Grundbestand der Rāga-Melodien selbst.

Josef Kuckertz, Köln

GIAMPIERO TINTORI: Gli strumenti musicali. 2 Bände. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1971. 1143 S.

Die umfangreiche zweibändige Instrumentenkunde Tintoris legt zum ersten Mal aus italienischer Forschung eine umfassende Behandlung des gesamten Materials der Instrumentenkunde vor. Tintori stützt sich dabei vor allem auf die Arbeiten des belgischen Sammlers Viktor Mahillon, dessen fünfbändigen Katalog vom Brüsseler Museum er auswertet, auf die Werke des deutschen Forschers Curt Sachs, dessen *Reallexikon*, Katalog der Berliner Sammlung und *Handbuch der Instrumentenkunde* in der amerikanischen Auflage herangezogen werden, sowie des englischen Kanonikus Francis W. Galpin. Die drei Gelehrten betrachtet er als Väter der Instrumentenkunde, wobei Sachs sich im *Reallexikon* schon weitgehend auf das Material der ersten vier Bände von Mahillon stützt. Im Unterschied zu den Ordnungen in den Veröffentlichungen des Brüsseler Kataloges, der nach akustischen Gesichtspunkten angelegt ist, und des *Reallexikons* mit alphabetischer Registrierung wählt Tintori die ethnographische Gruppierung. Innerhalb der Kapitel erscheinen die Instrumente in gleichmäßig wiederkehrenden Familien als *„idiofoni, membrafoni, cordofoni, aerofoni"*. Der Autor sieht in dieser Gliederung die erleichterte Suche nach einem Instrument, von welchem der Benutzer des Werkes den Namen nicht kennt, wohl aber die Art und die Nationalität. Er gewinnt damit ein Einteilungsprinzip, das einen zusammenfassenden Überblick über das Instrumentarium jeweils der einzelnen Kulturkreise bietet.

Das erste Kapitel ist einer sehr eingehenden Klassifizierung der genannten vier Hauptgruppen gewidmet, wobei auch die geschichtlichen Erscheinungen von Virdung, Agricola, Zacconi, Praetorius u. a. einbezogen werden. Die Bemühungen um eine Systematik der Musikinstrumente von Mahillon (1893) bis Dräger (1948) werden ausführlich behandelt (S. 5-47). In den weiteren Kapiteln des ersten Bandes folgen dann zunächst die außereuropäischen Kulturen mit den afrikanischen Völkern, dem Islam und Nahost, Indien, Fernost, die pazifischen Inseln, Amerika, der alte Orient (Ägypten, Mesopotanien, Griechenland). Jedem Kapitel ist eine ausführliche Bibliographie beigegeben.

Der zweite, fast gleich starke Band beschäftigt sich mit der europäischen Kultur. Die Betrachtung ist hier dem Raum als ganzer Einheit gewidmet, eine besondere Unterteilung in Länder erfolgt erst anschließend unter dem Stichwort „Volksinstrumente". So wird in diesem Band das ganze Instrumentarium in historischer bis gegenwärtiger Form vorgestellt und erläutert. Tintori spürt hier nicht nur dem Bau jedes einzelnen Instrumentes nach, sondern auch seinem Vorkommen in den Ensemblegruppen der verschiedenen Zeiten. Zeitgenössische Beschreibungen von Festen, Besetzung der älteren Opernorchester, kammermusikalische Aufführungen bieten hier anregende Aufschlüsse über ihre Verwendung. Tintori stellt in bewundernswerter Akribie dem Benutzer ein Material zur Verfügung, das erschöpfend genannt werden kann.

Die beiden Bände sind reich bebildert. Für die ikonographische Betreuung zeichnet Alberto Basso verantwortlich, der zur Veranschaulichung der behandelten Instrumente neben den bekannten Quellen aus dem älteren Schrifttum auch viele bisher unbekannte Abbildungen beiträgt. Ein Glossar nennt die Namen der Instrumente und spezielle Ausdrücke, die in Lexiken gewöhnlich nicht erklärt werden. Ein Index sämtlicher Instru-

mente mit den Seitenzahlen erleichtert das Auffinden der ausführlichen Abhandlungen, ein Hilfsmittel, das bei der Ordnung der Kapitel nach Kulturkreisen, wie anfangs gesagt, besonders wichtig ist.

Georg Karstädt, Lübeck

ALEXANDER BUCHNER: Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hanau a. M.: Werner Dausien Verlag 1972. 300 S. mit 24 Farbtafeln, 270 schwarz-weissen Abbildungen, 21 Stichen und Zeichnungen.

Abermals liegt ein schön ausgestattetes Werk über Musikinstrumente des bekannten Autors vor, das, wenn auch nicht uneingeschränkt, zur Dutzendpublikation der letzten drei Jahrzehnte am deutschsprachigen Buchmarkt gehört; zur gleichen Zeit erschien die tschechische Ausgabe dieser neuen, überarbeiteten Auflage, ins Deutsche übersetzt von O. Guth.

Zunächst fällt auf, daß der Buchtitel nicht hält, was er verspricht, nämlich „*Musikinstrumente von den Anfängen . . .*" darzustellen; tatsächlich finden sich darin nur 37 Instrumente des Altertums, weder die wichtigsten noch die typologisch und historisch einer halbwegs kontinuierlichen Reihe angehörenden, in ziemlich systemloser Folge flüchtig den insgesamt 318 vorangestellt; dabei sind gerade die Musikinstrumente des letzten Jahrtausends im Alten Orient und in Hellas sowohl grundlegend für die spätere Entwicklung als auch viel form- und schmuckreicher als all jene aus den späteren genealogischen Epochen.

Eingeleitet wird dieses Werk von 42 Seiten Text (davon nur 13 S. Altertum), der eine Reihe Druckfehler (z. B. Hallstadt-, richtig Hallstattkultur, S. 261 und Abb. 5-7, u. a.) und terminologische Unrichtigkeiten (z. B. Pan„flöte" statt Panpfeife) enthält. Aus der Vorgeschichte und dem frühen Altertum, das die Grundlagen für das Instrumentarium des Mittelalters bis zur Gegenwart lieferte, werden unzureichende, nur z. T. lokalisierte und datierte Darstellungen vermittelt, so daß der entscheidende Anspruch musikgeschichtlicher Betrachtung – lokale Priorität und Chronologie – unerfüllt ist. Der überwiegende Teil der archäologischen und die gesamte numismatische Literatur mit ihren unentbehrlichen Beiträgen zur Musikikonographie hinsichtlich der typologischen und zeitlichen Kontinuität bleibt unausgeschöpft bzw. falsch interpretiert. So gab es z. B. im alten Ägypten keine Ratschen (S. 11), die ägyptische Musik stand keineswegs unter „*syrischem Einfluß*" (cf. H. Hickmann, *Musicologie pharaonique*, Kehl a. Rh. 1956), sondern nur der Lyrenbau; die um 1900 v. Chr. dargestellte Kasten-Lyra (Abb. 13) ist wohl altsemitischer Herkunft (cf. L. Vorreiter, *Westsemitische Urformen von Saiteninstrumenten*, Mitt. 11 der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients, Berlin 1972/73), jedoch nicht von einem „*semitischen Grabmal*", sondern von einer Wandmalerei im Grab des Ägypters Nehera si-num Hotep in Beni Hasan (Mittelägypten).

Auf S. 10 oben wird die (nicht „*der*"!) Karnyx, eine keltische Kriegstrompete (nicht „*Kriegshorn*", Abb. 26!) mit dem Lituus der Etrusker in Verbindung gebracht; beide haben unterschiedliche Herkunft und Etymologie! Die auf der Vasenscherbe aus Bismaja (altes Adab bei Nippur, 3200 v. Chr.) dargestellten zwei tragbaren Zupfinstrumente sind keine „*lyrenartigen Harfen*", sondern Rundarm-Harfen mit trapezoiden Schallkästen. Signifikante und gebräuchliche termini sollten auch der helladischen „*Wiegen*"-Kithara und der Chelys (Abb. 27) gegeben werden; in Abb. 30 ist keine Kithara, sondern eine Kastenlyra dargestellt.

Ungemein groß ist die wahl- und systemlose Häufung von Musikikonogrammen aus dem Mittelalter, das dem Text nach zu schließen das Sondergebiet des Autors bildet. Einige Bilder hätten eingespart, andere verkleinert zusammengefaßt und systematisch geordnet werden können, wodurch der Überblick an Klarheit und Einprägsamkeit gewonnen hätte. Auch würden, wie auch hier, musikikonographische Werke, statt mit schablonenhafter Wiedergabe von Musikinstrumenten nur durch Lichtbilder, durch einen schöpferischen bzw. zeichnerischen Eigenbeitrag des Autors das gesamte Wissensgebiet der Musikorganologie bereichern und zu einem wissenschaftlichen Lehrgebäude emporheben lassen, doch es werden auch hier stumpf und langweilig, ohne Breite und Tiefe so oft wiederholt gleiche Instrumentenbilder dargeboten, wie Bücher über Musikinstrumente erscheinen. Auf die Abb. 285-332

hätte, um nicht in den Verdacht von billiger Reklame für Tagesinteressen zu geraten, verzichtet werden können, sie finden sich in Prospekten mit größerer und abwägbarer Streubreite; musiktechnologisch interessantere Darstellungen mit didaktischem Wert wären zu begrüßen.

Das abschließende „*Verzeichnis der Abbildungen*" ist sehr dürftig und meist ohne Datierung und/oder ohne literarischen Quellennachweis. Vom folgenden Literaturnachweis wird viel nebensächliches Schrifttum genannt, grundlegendes verschwiegen, wie z. B. von B. Aign, St. Chauvet, H. Hickmann, P. R. Kirby, J. Rimmer, M. Wegner u. v. a.

Alles in allem bringt dieses Werk des an sich verdienten Autors eine mehr voluptuarische als wissenschaftliche Aufmachung von Musikikonogrammen ohne Ausgewogenheit und Systematik; positiv zu werten sind die erstmaligen Darstellungen von Musikinstrumenten des tschechischen Kulturraumes, doch sollte nicht verschwiegen werden, daß sie meist dem deutschen Kultureinfluß zuzuordnen sind, ferner die größere Anzahl von Farbtafeln, sofern erstmalig und unikat, und die Hervorhebung des Zierates an Musikinstrumenten, der einen integralen Teil der kunsthandwerklichen Stilistik bildet.

Jedes wissenschaftliche oder künstlerische Werk muß gemessen werden an seinem geistigen Gehalt, sei es ein Buch oder ein Instrument; er dokumentiert sich in der Neuheit, Originalität der Darstellung, in der wissenschaftlichen bzw. künstlerischen Aussagekraft, im Logos und in der Ordnung seiner Einzelteile. Sieht man von den kritisch vermerkten Details ab, so zeichnet sich Buchner's Arbeit dadurch aus, daß sie eine Brücke zu schlagen versucht von der herkömmlichen und unergiebigen Instrumentenkunde zur Musikorganologie, die an den oben herausgestellten Kriterien und noch an anderen Forderungen gemessen und betrieben werden muß und die noch in den Kinderschuhen steckt. In seiner „*Einleitung*" bemerkt Buchner richtig, „. . . *daß sie* (die Musikinstrumente, der Rez.) *daher Werke der gestaltenden Kunst seien*"; ihm ist auch beizupflichten zum Satz: „*Obwohl keines dieser Fachgebiete* (Musikinstrumentenkunde und gestaltende Kunst des Musikinstrumentenbaues, der Rez.) *bisher so stiefmütterlich behandelt wurde wie die Geschichte der Musikinstrumente, stellt sich dieses Buch trotzdem nicht die Aufgabe, Probleme zu lösen, die bisher noch auf die Organologie und Organographie warten.*" Hier ist zu berichtigen, daß die Organographie als systematisches Ergebnis aus archäologischen und numismatischen Quellen ein Bestandteil der Musikorganologie ist, die eine Reihe von insgesamt zwölf Teildisziplinen umfaßt und bereits eine ideelle und materielle Basis besitzt. Zwangsläufig erfolgte wegen der heterogenen Zusammensetzung der Sachgebiete, die sowohl geistes- wie naturwissenschaftlicher Art sind, eine Emanzipation von der überkommenen Musikwissenschaft.

Leopold Vorreiter, Neugermering

GILBERT REANEY: Guillaume de Machaut. London usw.: Oxford University Press 1971. 76 S. (Oxford Studies of Composers. 9.)

In einer Reihe, die berühmte und kleinere Komponisten – aber offensichtlich nicht nach Maßgabe ihrer Marktgängigkeit – in gemeinverständlicher, doch immerhin mehr fachlich-musikalisch als biographisch ausgerichteter Weise vorstellt, hat Gilbert Reaney, ein anerkannter Machautforscher, über den Meister der ars nova geschrieben.

Neue Forschungserträge wird man von einer solchen Publikation nicht unbedingt erwarten dürfen; und daß der Rücksicht auf Lesbarkeit Erörterungen von Quellenlage, Textkritik oder Notationsproblemen zum Opfer fielen, ist zu verschmerzen. Schwerer wiegt, daß eine Reihe weiterer wichtiger Sachverhalte unscharf expliziert wird. Einige Beispiele. Auf eine „Werkchronologie" ist zwar ständig Bezug genommen, auch wird kurz angedeutet, daß sie – da nur ganz wenige feste Daten erschließbar sind – auf der Reihenfolge der Eintragung in den Handschriften basiert, aber nicht, daß die Annahme einer chronologischen Eintragung Hypothese bleibt. Adam de la Halle, der 1286 gestorben ist, vorzuhalten, seine Motetten seien „*conservative works in the typical thirteenth-century 3/4 rhythm*", und seine mehrstimmigen Rondeaux „*not especially modern*" (69), ist kurios. Und fraglich ist, ob man als geglückte Formulierungen ansehen darf, wenn Machauts mehrstimmige Liedsätze als „*the earliest solo songs extant with written-out*

accompaniments" (20) bezeichnet werden, oder zwei Virelais, deren Tenores Wiederholungen aufweisen, als „*forerunners of the Passacaglia form*" (36).

Eine Folge von 4 Kapiteln gibt, begleitet von zahlreichen Notenbeispielen, einen Überblick über die verschiedenen musikalischen Gattungen und deren Formen, über melodische, rhythmische und satztechnische Merkmale. Daß das Büchlein einen Zugang zu Machauts Musik eröffnet, ist trotzdem zweifelhaft; mit Schuld daran trägt, paradoxerweise, gerade die vertraute Terminologie. Da ist von Tonika und Dominante die Rede, von 2/4-Takt, *c*-moll und Septakkord, auch von Schwanengesang, Vorspiel, Rubatoeffekt; und all dies nicht einmal in gedachten Anführungsstrichen. Wenn der Autor in einem Abschnitt aus der Messe „*rather strange harmonies*" (26) moniert, so winkt fröhlich das verflossene Jahrhundert herüber; und auch kaum einer andern Epoche dürfte die folgende Bemerkung entstammen: „*It is not easy to decide which are the most emotionally expressive works of Machaut*" (71). (In der Tat; jedoch kaum weniger, wozu die Frage gestellt werden mußte.) Allzu schulmäßig – nach den Kategorien Melodik, Rhythmik, Harmonik – verfährt auch das vorgeschaltete Kapitel „*Machaut's Musical Style*"; und selbst im Einleitungskapitel „*Machaut Musician-Poet*" beschränkt sich Reaney vornehmlich auf Diskussion von Reimschemata. Hier wie dort hätten gründlichere Einzelinterpretationen zweifellos größeren Gewinn gebracht, gerade auch für Leser, die der Materie ferner stehen.

Sollte eine allgemein-musikalisch verständliche, aber historisch-kritische, nicht einem Konservatoriumsdenken verhaftete Einführung in mittelalterliche Musik unerfüllbare Utopie sein?

Wolfgang Dömling, Hamburg

HANNSDIETER WOHLFAHRT: Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik. Bern und München: Francke Verlag (1971). 261 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 4.)

Johann Christoph Friedrich, der „Bückeburger" Bach, konnte als „Bach-Sohn", der in die väterlichen Fußtapfen trat, zwar nie ganz in Vergessenheit geraten, wurde aber gegenüber den anderen drei Brüdern von der Forschung stets etwas stiefmütterlich behandelt. Er, dem ein „*solider Charakter*", handwerkliche Gediegenheit und Zuverlässigkeit schon von Karl Gottlob Horstig nachgesagt wurde, fand die Erfüllung seines Musikerberufs im „dienenden" Amt. Er war kein „Originalgenie", kein Neuerer, aber dennoch einer von zahlreichen Musikern, in dessen Schaffen sich jene innere Umwertung vollzog, die zum Kunstwerk der Klassik führte. Endlich hat nun auch dieser Bach seinen Biographen gefunden. Der Titel des Buches verspricht zwar etwas zuviel, behandelt doch die Schrift nur das Leben und Instrumentalschaffen des Meisters (die Heidelberger Dissertation des Verfassers von 1968 nannte sich ehrlicher nur *J. Ch. F. Bach als Instrumentalkomponist*), aber es bleibt zu hoffen, daß sich für die Oratorien, Kantaten, dramatischen Werke sowie geistlichen und weltlichen Sololieder auch noch ein Monograph finden wird. Dabei wird man schwerlich an dieser Arbeit vorübergehen können. Sie ist, um es vorweg zu sagen, grundlegend und wird es auch noch in 25 Jahren sein.

Das Besondere dieser Studie zeigt sich in der Biographie und der Art der analytischen Betrachtung. In der Lebensbeschreibung wird Bach in seine Umwelt, die ihn prägt, unmittelbar hineingestellt. Auf der Grundlage umfangreicher archivalischer Studien und der Auswertung des Brief- und Urkunden-Nachlasses entwirft Wohlfahrt ein anschauliches Bild vom Bückeburger Hofleben, in dem Herder als Hofprediger und Konsistorialrat eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Es zeigt den Einfluß des Herrscherpaares, des Grafen Wilhelm und seiner schwärmerischen Gemahlin Maria Eleonore, sowie des Erbfolgers, des Grafen Philipp Ernst und der liberalen Fürstin Juliane. Gerade sie, die nach dem Tode ihres Gatten 1787 die Regentschaft übernahm, lenkte unter aktiver eigener Teilnahme das Musikleben der kleinen Residenz in Konzert und Geselligkeit in neue, verbürgerlichte Bahnen. Der Biographie ist ein umfangreiches, geistesgeschichtlich wie musikästhetisch wohlfundiertes Kapitel zum Stilwandel im 18. Jahrhundert unter dem Titel *Das geistige und gesellschaftliche Vorfeld der musikalischen Klassik* vorangestellt.

Nicht minder instruktiv, stets gut formu-

liert und flüssig geschrieben ist die Werkbesprechung, der etwa zwei Drittel des gesamten Buches vorbehalten bleibt. Wohlfahrt vermeidet ermüdende statistische Aufzählungen, die letztlich doch kaum neue Erkenntnisse vermitteln können, und versucht mit Erfolg, einzelne Werke von ihrer Typologie her zu interpretieren, wobei er, je nach Bedeutung der Komposition, oft ins analytische Detail geht. Chronologisch unterscheidet er im wesentlichen zwei Werkgruppen: die Frühwerke und jene, die nach des Bruders Carl Philipp Emanuel Übersiedlung nach Hamburg (1768) geschrieben wurden, weil der enge Kontakt zwischen beiden Musikern dem jüngeren, vor allem im sinfonischen Schaffen, neue geistige Dimensionen eröffnete, schließlich auch jene Spätwerke, die in der Zeit nach dem Besuch des Bruders Johann Christian in London (1778) entstanden sind, z.B. Konzerte. Die einzelnen Werke werden nach Gattungen behandelt: von zwanzig nachgewiesenen Sinfonien sind noch acht erhalten, von sechs Konzerten vier, von dreißig kammermusikalischen Kompositionen 27, von sechzehn Klaviersonaten fünfzehn.

Wie sicher und kenntnisreich sich der Verfasser auf diesem Terrain bewegt, zeigt die Analyse der *d*-moll-Sinfonie (I/3), die er affekttypologisch mit Erscheinungen der metastasianischen Opernwelt (Inferno) vergleicht, also als ein Stück „Theaterstil" beschreibt. Zu gleichen oder zumindest sehr ähnlichen Ergebnissen ist auch der Unterzeichnete in einem größeren Aufsatz *Klavierkonzert und Affektgestaltung. Bemerkungen zu einigen d-moll-Klavierkonzerten des 18. Jahrhunderts* (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971, Leipzig 1973) gekommen. Ergänzt sei lediglich, daß die Charakteristik dieses sinfonischen Einleitungssatzes wesentlich auf der melodisch-harmonischen Spannung der verminderten Septime beruht. Zur Thementypologie der Klaviersonate I in *F* sei die enge Verwandtschaft zum ersten Satz der ersten „Württembergischen" Sonate von C.Ph.E. Bach erwähnt. Die vom Verfasser konstatierte *„Unausgeglichenheit"* ist zweifellos beabsichtigt und beruht auf jenem Kontrastprinzip, das als künstlerisches Mittel zur Steigerung des Ausdrucks allmählich Allgemeingut wurde. Bei der Erörterung der Form der ersten Sätze hätte die Arbeit von Fred Ritzel, *Die Entwicklung der Sonatenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (Neue Musikgeschichtliche Forschungen I, Wiesbaden 1968) manche Anregungen bieten können. Leider erschien sie zu spät für die bereits 1968 abgeschlossene Dissertation. Ein vollständiges Werkverzeichnis, einschließlich der Vokalwerke, unter Berücksichtigung der Kriegsverluste, Neuentdeckungen sowie der in der Echtheit umstrittenen Kompositionen ergänzt diese wertvolle, über den Rahmen einer „normalen" Dissertation weit hinausgehenden Studie.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

HERMANN ULLRICH: Die blinde Glasharmonikavirtuosin Mariane Kirchgessner und Wien. – Eine Künstlerin der empfindsamen Zeit. Tutzing: Hans Schneider 1971. 77 S., 2 Taf., 4 Abb. i. Text.

Obwohl die Beliebtheit der Glasharmonika im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und die Tatsache, daß neben zahlreichen kleineren Komponisten Mozart und Beethoven dieses Instrument mit Kompositionen bedachten, seit langem bekannt ist, fehlt bis jetzt eine Lebensbeschreibung der wohl berühmtesten Harmonikavirtuosin jener Zeit, der in Bruchsal gebürtigen Mariane Kirchgessner (1770-1808). Allenfalls ist ihr Name geläufig durch die Tatsache, daß die wohl berühmteste Glasharmonika-Komposition überhaupt, Mozarts Adagio und Rondo *c*-moll für Glasharmonika, Fl., Ob., Va., Vc. KV 617, 1791 für sie geschrieben wurde. Einen eigenen Artikel widmen ihr weder MGG (dort wird im Supplement ein Artikel erscheinen) noch das Riemann-Lexikon (auch nicht der jüngst erschienene Ergänzungsband), Grove bringt lediglich die Übersetzung des kleinen ADB-Artikels von C.F. Pohl. Dabei ergeht sich die zeitgenössische Kritik nahezu einmütig in hohen Lobsprüchen, und C.D. Schubart erlebte durch sie erst seine „Bekehrung" zur Glasharmonika. Im Gegensatz zu dem in Wien ansässigen Glasharmonikavirtuosen C. L. Röllig verschmähte Mariane Kirchgessner das Spiel auf einer mit Tastatur versehenen Harmonika wegen deren härteren, nuancenärmeren Tones; daher spielte sie voller Ausdruck und auch Stücke höchsten Schwierigkeitsgrades

mit einer technischen Perfektion, die ihr gelegentlich geradezu den Vorwurf der Verfremdung des Charakters des Instrumentes (von dem man nur getragene, tief ernste Musik gewohnt war) eintrug.

Hermann Ullrichs Bändchen über Mariane Kirchgessner umfaßt drei Abschnitte: 1. *Mensch und Künstlerin;* 2. *Die Glasharmonika – Roman eines Instruments;* 3. *Die Konzerttätigkeit der Kirchgessner in Wien 1791 und 1806.* – Hinsichtlich der Vita ist der Verfasser auf die verhältnismäßig spärlichen Zeugnisse von Bekannten und Bewunderern sowie Presse- und Lexikonnotizen angewiesen; Briefe hat Mariane Kirchgessner – wohl mangels Kenntnis der Blindenschrift – anscheinend nicht hinterlassen. Auch bot ihre private Persönlichkeit offenbar wenig Anlaß zur Berichterstattung, und hinsichtlich ihrer Wiener Konzerte finden sich in den Zeitungen zwar Ankündigungen, aber kaum Besprechungen. Da zudem nicht einmal ein Bildnis überliefert ist, bleibt die Schilderung des „Menschen" – äußerlich wie innerlich – mehr oder weniger auf kombinatorische Vermutungen angewiesen. Aber auch die Umrisse der künstlerischen Persönlichkeit bleiben verschwommen – zu unbestimmt und nicht selten widersprüchlich drücken sich die nicht allzu häufigen und oft zeitlich weit auseinanderliegenden Konzertberichte aus, als daß man aus ihnen die Entwicklung des Interpretationsstils der Künstlerin rekonstruieren könnte.

Der „Roman" der Glasharmonika (2. Abschnitt des Buches) ist ein kurzer Abriß der Geschichte des Instrumentes; darüber hinaus sollen einige Zitate die Wirkung des Instruments auf die Zeitgenossen illustrieren. Das Verständnis bleibt aber an der Oberfläche, da die Frage nach der Ursache des ungeheuren Erfolges der Glasharmonika und ihrer tiefen Wirkung auf die Gemüter jener Zeit nicht angeschnitten wird – trotz des als Motto dem Abschnitt vorangestellten Schlüsselwortes von C. L. Röllig von der Bedeutungsanalogie zur Leier des Orpheus. Ohne die Kenntnis der tieferen Zusammenhänge mit der spekulativen Naturphilosophie der Zeit müssen Phänomene wie etwa die Verwendung der Harmonika bei den Mesmerschen Heilkuren und auch die Auslassungen Jean Pauls, Goethes, Schubarts und anderer bloß als gelegentliche, der Zeitmode huldigende Kuriosa erscheinen.

Im dritten Abschnitt werden – nach kurzem Abriß des Wiener Musiklebens der Zeit – die verschiedenen Auftritte der Mariane Kirchgessner in der Donaustadt in den Jahren 1791 und 1806 datenmäßig aufgeführt und dabei das Uraufführungsdatum des KV 617 auf Grund neuerer Forschungsergebnisse erörtert. Verwirrend erscheint die Methode, in Ermangelung von Berichten über den Widerhall der Konzerte in Wien Kritiken und Berichte von anderen Orten heranzuziehen und sie mit eigenen Vermutungen zu kombinieren; dadurch wird das Hauptziel des Buches – die Darstellung der Rolle der Kirchgessner im spezifischen Wiener Musikmilieu – verfehlt.

Die Disposition des Bändchens bedingt zahlreiche Abschweifungen, Wiederholungen und Zerstreuung von Zusammengehörigem (z. B. S. 24 – Anm. II/7 – Anm. III/9). Bei einer solchen Anlage wäre ein Namensregister unentbehrlich gewesen; es fehlt ebenso wie ein Verzeichnis und Nachweise der Abbildungen, und sogar auf ein Inhaltsverzeichnis muß man verzichten. Solche Mängel erinnern daran, daß es an der Zeit wäre, eine dem Forschungsstand entsprechende und methodisch hinreichend fundierte Geschichte der Glasharmonika, ihrer Spieler und ihrer ideellen Bedeutung in Angriff zu nehmen.

Arnfried Edler, Kiel

ANDRES BRINER: Paul Hindemith. Zürich-Freiburg i. Br. und Mainz: Atlantis Verlag und B. Schott's Söhne 1971. 388 S. (mit 1 Notenbsp., 4 Abb. und Anhang: Werkverz., Satzung der Hindemith-Stiftung, Aufruf der Hrsg. der geplanten Hindemith-Gesamtausg., Bibliogr., Register), 8 Taf.

1948 erschien Heinrich Strobels Hindemith-Buch in dritter Auflage. Über zwanzig Jahre vergingen bis zum Erscheinen der nächsten Biographie, der von Andres Briner, die *„Dem Andenken des ersten Hindemith-Biographen Heinrich Strobel gewidmet"* ist.

Wer den Einfluß Hindemiths auf die Musik des 20. Jahrhunderts, zumindest bis 1950, nicht zu gering erachtet, den könnte dieser Zeitraum in Erstaunen setzen. Das diesem Buch bzw. Vorwort vorangestellte Motto, ein Ausspruch Hindemiths versucht eine Antwort zu geben: *„Wenn sich jemand mit mir*

beschäftigen will, soll er meine Werke ansehen." Daraus zu schließen, Hindemiths Leben und Wirken zerfalle „. . . *in zwei scharf getrennte konträre Phasen* . . ." (S. 10), wehrt Briner ab, da bei dieser Sicht der Verlauf der Musikgeschichte dieses Jahrhunderts feststehen müßte. Er sieht zwar, daß es Hindemith zeitlebens „. . . *um die Sicherung und Nutzbarmachung eines abgegrenzten Feldes musikalischer Produktivität* . . ." (S. 10) ging, folgert aber daraus nicht, daß für Hindemith der Verlauf der Musikgeschichte in diesem Jahrhundert feststand bzw. absehbar war. Um nun im Sinne Hindemiths zu handeln, gliedert Briner seine Biographie, die er als „Versuch" verstanden wissen möchte, in fünf Lebensstationen: I Frankfurt – Donaueschingen, II Berlin, III Wallis – USA, IV New Haven – Zürich, V Zürich – Blonay, dazwischen sind ausführlichere Werkbetrachtungen, „*Exkurse*" genannt, eingeschoben. Das angehängte sechste Kapitel behandelt die theoretischen Werke mit einem Exkurs über die unveröffentlichte 19. Übung aus der „*Unterweisung* . . .", dem Fragment einer Rhythmuslehre. Leben und Werk halten sich in der Darstellung (mit Schwerpunkt auf der Zeit nach 1945) die Waage, wobei es dem Leser anheimgestellt wird, „. . . *die beiden Aspekte, den der organischen Entwicklung und den einer Zweiteilung, ins eigene mentale Gleichgewicht zu bringen.*" (S. 11) Briners erklärtes Ziel ist es, die im Laufe der Zeit um Hindemith entstandenen Mißverständnisse auszuräumen, deshalb mögen Tatsachen für sich selbst sprechen. Das Versprechen wird eingelöst: Zahlreiche biographische Fakten werden detailliert ausgebreitet und zudem noch durch bisher unbekannte „Tatsachen" angereichert (z. B. über die Oper *Mathis der Maler*), auf welche Briner durch die Witwe Hindemiths aufmerksam gemacht wurde.

Genügt es aber, biographische Fakten über einen bereits historisch gewordenen Komponisten aufzubereiten – dem Vorwort nach hat das Buch keinen anderen Anspruch – oder sollte der „Gegenstand" nicht zusätzlich einer historisch-kritischen Analyse unterzogen werden? Unvermeidlich wird nun der Verdacht, daß eine bloße Darstellung der Tatsachen Probleme zu umgehen trachtet, denen Hindemith ebenfalls soweit wie möglich aus dem Wege gegangen ist. Bei Durchsicht der Bibliographie fällt das Verschweigen zweier wichtiger Arbeiten auf, die sich kritisch mit Hindemith auseinandersetzen. Es sind die Arbeiten von Paul Bekker in: „Musikblätter des Anbruch" VII, 1925 und Theodor W. Adorno in seinen *Impromptus*, Frankfurt a. M. 1968. Die hier bereits durchscheinende Kritik- und Problemlosigkeit Briners wird im Verlauf der Darstellung manifest, am deutlichsten in den Exkursen, die leider nicht über Andeutungen hinausgelangen.

Rundweg wird ohne nähere Begründung behauptet: „. . . *Hindemith hat wie Strawinsky auch darin schöpferisch gewirkt, daß er die Spielmöglichkeiten der Instrumente durch die Art ihres Einsatzes erweiterte.*" (S. 35) Im Gegensatz zu Bartók und Strawinsky kann das aber in Bezug auf Hindemiths Werk nicht gesagt werden: Da er seine Themen vom Insturment her entwickelt hat, waren ihm wirkliche instrumentale Erweiterungen, die über bloß instrumental Gedachtes hinausgingen, nicht mehr ohne weiteres möglich.

Ein Brief (zitiert auf S. 45), in dem Hindemith sich für Schönberg einsetzt, rückt das Verhältnis Schönberg-Hindemith in kein positives Licht, er bestätigt vielmehr, daß Hindemith keinerlei Beziehungen zum Werk Schönbergs hatte. Briner hält diesen Brief für „. . . *ein sprechendes Dokument künstlerischer Sensibilität*". (S. 45) Während Schönberg die Spannung von Tradition und Fortschritt ausgetragen hat, klammert Hindemith sie aus, dadurch stagniert Hindemiths Musik; am deutlichsten zeigen das die Sonaten nach 1935, die sich, so Briner, „. . . *einem übergeordneten Geist und damit einem Absolutum verpflichtet zeigen und die von diesem nicht erdrückt, sondern belebt werden.*" (S. 240)

Nach Durchsicht von Briners Buch stellt sich bei solchen Äußerungen der Verdacht ein, daß die Person und vor allem das Werk Hindemiths bisweilen idealisiert werden sollen. Bei der Betrachtung des Septetts, das gleichsam beredt angepriesen wird, scheint allerdings der Autor über das gesetzte Ziel hinausgeschossen zu sein: „. . . *Spielfreude und kompositorische Wissenschaft verbinden sich auf das Glücklichste in einem Werk, das zweifellos in einer glücklichen Zeit entstanden ist.*" (S. 193) Man ist geneigt, einen bekannten Werbespruch zu assoziieren. Noch im Vorwort behauptet Briner: „*Ein Greuel wäre es ihm* [Hindemith] *gewesen, sich ide-*

alisiert zu finden" (S. 9).

Während aber Strobels Buch nichts weiter als eine Werkbetrachtung darstellt – Strobel betrachtet es als „*Studie*" (vgl. das Vorw. zur dritten Aufl.) – ist Briners Buch, bei aller Kritik, eigentlich die erste Biographie über Hindemith, ohne die zukünftige Arbeiten über diesen Komponisten nicht mehr auskommen werden.

Heinz Zietsch, Frankfurt a. M.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Autograph Miscellany From Circa 1786 To 1799. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162 (The 'Kafka Sketchbook'). Edited by Joseph KERMAN, Bd. I: Facsimile, Bd. II: Transcription. London: The Trustees of the British Museum 1970. XXXIX S., 125 f. und XXI, 296 S.

Publikationen von Skizzenbüchern Beethovens wurden bislang unter zwei Gesichtspunkten vorgenommen: entweder wurden alle verfügbaren Skizzen zu einem bestimmten Werk zusammengetragen oder geschlossene Bücher publiziert. In beiden Fällen werden unter historisch – genetischen Gesichtspunkten die Entstehung zumeist eines einzigen Werks oder doch wenigstens ein zeitlich eng zusammenhängender Arbeitsprozeß untersucht. – Mit dem hier publizierten Band wird nun zwar eines der interessantesten und das umfangreichste Skizzenbuch überhaupt vorgelegt; aber es ist eine wohl von dem Komponisten und Sammler Johann Nepomuk Kafka zusammengebrachte lose Folge von Studien zu den verschiedensten Werken. Diese größere von zwei Skizzensammlungen Kafkas im Besitz des Britischen Museums ist vor allem dadurch interessant, daß sie wohl ausschließlich Entwürfe aus Beethovens Jugendjahren vor der Jahrhundertwende, wo der erhaltene Skizzenbestand noch ziemlich spärlich ist, enthält bis hin zu fertigen Werken wie jener Romanze für Flöte, Fagott, Klavier und Orchester, die Willy Hess herausgegeben hat und deren Echtheit neben anderen Stücken auf dem Bonner Kongreß von Andreas Holschneider bestritten wurde. Der Charakter der Blätter reicht vom flüchtigen Entwurf über die Ausarbeitungsskizze bis hin zur Reinschrift, dies alles jedoch zu jeweils verschiedenen Werken.

Anlaß der Publikation ist die Absicht, zu Beethovens 200. Geburtstag das größte Autograph im Besitz des Britischen Museums in repräsentativer Form vorzulegen. Insofern erübrigt sich eine Diskussion der Frage, ob es wirklich sinnvoll und notwendig ist, jeder Übertragung eines Skizzenbuchs zugleich dessen Facsimile beizugeben, eine Übung, die wohl Nathan Fischman mit seiner Publikation des sog. Wielhorsky-Buches eingeführt hat und die dann auch vom Beethoven-Archiv Bonn sogar für die bereits seit Jahren in der Übertragung vorliegenden Hefte aufgegriffen und die jetzt auch vom Britischen Museum und dem Herausgeber übernommen wurde.

Der 2. Band enthält die Übertragung – man kann nun aber nicht eigentlich sagen: des Skizzenbuchs, denn der Herausgeber hat aus der Tatsache, daß es sich nicht um ein fortlaufend beschriebenes Buch, sondern um vermutlich später zusammengefügte Einzelblätter handelt, die Konsequenz gezogen, die Blätter auch nicht so zu übertragen, wie sie vorliegen, sondern er hat die Übertragung nach Werken geordnet vorgenommen. Da Beethoven aber zwischen den Vorarbeiten zu abgeschlossenen Werken auch ständig in größerem Maße Entwürfe zu Werken notierte, die dann gar nicht fertiggestellt wurden, ganz zu schweigen von unidentifizierbaren Entwürfen, ergibt sich eine Zweiteilung der Übertragung. In dem nach Werken geordneten Teil stehen derartige Skizzen nur, soweit Beethoven sie „*fairly extensively*" skizziert hat, was bei Sonatensätzen auf „mindestens 1 Seite" präzisiert wird. So ergibt sich immerhin ein Drittel der Übertragung, das in der Reihenfolge der tatsächlichen Notierungen Beethovens – unter Abzug der auf ein bestimmtes Werk beziehbaren Skizzen – angeordnet ist. Das erschwert natürlich, die einzelne Seite des Autographs in der Übertragung zu verfolgen; aber das liegt auch nicht primär in der Absicht des Herausgebers.

Wird das Material jedoch in der Übertragung anders angeordnet als im Original, so ergibt sich sogleich das Problem einer schlüssigen Neuordnung. Der Herausgeber hat sich dafür entschieden, die Skizzen „chronologisch" einzuordnen. Dabei werden sogar Zusammenhänge, die Beethoven im Zuge der Niederschrift mit einem „*Vi= =de*" selbst neu zusammengefügte, bereits entsprechend

der späteren Absicht Beethovens eingeordnet. Ob dies wirklich dem „Erleichtern des Studiums der Skizzen" dient, muß jedoch dahingestellt bleiben. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob die als chronologisch intendierte Anordnung des Materials nicht in Wirklichkeit eine vermutete genetische ist, denn die Entwicklung eines musikalischen Gedankens auf die Endfassung hin verläuft bei Beethoven ja gerade meist nicht in chronologischer Folge. Damit jedoch befände man sich statt des vermeintlich sicheren historisch methodologischen Bodens auf einem zumindest nicht klar fixierten strukturellen.

Die Anordnung der Skizzen erfolgt denn auch eigentlich nach dem Stellenwert, den sie in der Interpretation des Herausgebers einnehmen. „Ein beträchtliches Maß an Interpretation ist unvermeidlich", räumt der Herausgeber (Bd. II, S. XII) selbst ein. Ob deswegen eine reine Übertragung „entscheidend im Widerstreit mit der Einsichtigkeit und Brauchbarkeit der Publikation" liegen würde, scheint mir nicht unbedingt ein zwingender Schluß zu sein. Aber er führt zu den Übertragungsprinzipien, die der Publikation zugrundeliegen: nicht nur wurden Schlüssel und bei Beethoven fehlende Akzidenzien eingefügt, sondern auch etwa Gesangstexte ergänzt, die in der Vorlage fehlen. Aber nicht nur wo das Autograph sozusagen „unvollständig" ist, wurden systematisch Ergänzungen vorgenommen. Insgesamt wurde die Übertragung nicht unwesentlich an die Endgestalt der fertigen Werke angenähert, und das nicht nur bei spezifischen Notierungsgewohnheiten wie etwa der gelegentlich etwas summarischen Art Beethovens, gleichartige rhythmische Vorgänge zu behandeln; der originale Zustand ist dann oberhalb der Zeile mit dem Vermerk *„Ms"* wiedergegeben.

Man kann der Meinung sein, daß damit ein Spezifikum von Beethovens Skizzen aufgegeben sei, wahrscheinlich sogar mehr als lediglich ihre Spontaneität und ihre Unmittelbarkeit. Der Herausgeber selbst bezeichnet sein Verfahren als „liberaler als Fischman", der mit seiner Ausgabe des sog. Wielhorsky-Buches schon ausdrücklich den Zweck verfolgte, eine nicht nur für den hoch spezialisierten Forscher, sondern auch für den Musiker benutzbare Übertragung zu bieten. Damit ist wohl der Gegenpol eingenommen zur Ausgabe des Beethoven-Archivs mit ihrem Ziel, eine Art lesbares Faksimile zu bieten, Grundlage für die spätere Interpretation und nicht mehr. Hier ist die Interpretation bereits mehr oder weniger stark prägender Bestandteil der Übertragung. Fischman wie Kerman haben aus der Methodik ihrer Übertragungen die Konsequenz gezogen, ein Faksimile des Autographs zum Bestandteil der Publikationen zu machen. Der Herausgeber betont in seinem Vorwort ausdrücklich die „klare Notwendigkeit eines Faksimiles". Nicht zu folgen vermag ich ihm jedoch gerade für viele Zweifelsfälle in seiner Meinung, *„the facsimile makes avaiable all the evidence"*, denn gerade wo man sich bei schwer lesbaren Stellen – möglicherweise sogar unter Zuhilfenahme einer Lupe – „evidence" aus dem Faksimile erhofft, läßt einen der Druckraster arg im Stich.

Selbst da, wo man anders entschieden hätte oder etwa Funktion und Wert eines derartigen Faksimiles skeptischer beurteilt, bleibt jedoch der uneingeschränkte Respekt nicht nur vor der außerordentlich sorgfältigen Editionsarbeit, sondern vielleicht noch mehr vor der Bewußtheit, mit der die methodologischen Implikationen der Übertragung vom Herausgeber gesehen und offen ausgesprochen worden sind. Das gilt auch für die bemerkenswerte Tatsache, daß die Übertragung Thema eines Seminars des Herausgebers an der Universität Berkeley war.

Siegfried Kross, Bonn

Die Handschrift London, British Museum, Add. 27630 (LoD), Teil I: Faksimile, Teil II: Übertragungen hrsg. von Wolfgang DÖMLING. Kassel-Basel: Bärenreiter 1972. (Das Erbe Deutscher Musik. Band 52/53.)

Die Erforschung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit der letzten 20 Jahre hat ein gut Teil ihres Fortschrittes den Leistungen zu verdanken, die auf dem Gebiet der systematischen Erfassung der Quellen und ihrer Veröffentlichungen in Faksimile und Übertragungen erbracht worden sind. Sie ist damit im Begriff, einer Aufgabe, die schon zu Beginn des Jahrhunderts Friedrich Ludwig wie kein zweiter erkannt und in die Wege geleitet hat, endlich gerecht zu werden.

Wolfgang Dömling schließt durch die

Publikation der Handschrift London, British Museum, Add. 27 630 eine weitere Lücke. Sein Beitrag ist umso willkommener, als das von ihm vorgelegte Repertoire einer jener Sondertraditionen angehört, die man bislang oft zu einseitig an der artifiziellen Musik gemessen und daher in der Bedeutung, die ihnen in der kirchenmusikalischen Praxis des ausgehenden Mittelalters zukam, unterschätzt hat. Wieweit die Handschrift London 27 630, die stellvertretend für ein altes, vorwiegend im deutschsprachigen Voralpenraum gepflegtes und größtenteils mündlich tradiertes Repertoire stehen kann, ähnlichen Erscheinungen in Frankreich, England, Spanien und vor allem auch in Italien entspricht, bleibt im einzelnen noch abzuklären. Es steht jedenfalls fest, daß hier eine Form mehrstimmigen Musizierens vorliegt, die einerseits in ihren wesentlichen Merkmalen schon im 12. Jahrhundert geprägt war und andererseits, vor allem in der Abteilung der Motetten, den Einfluß der fortgeschritteneren Kunstmusik auf eigene Art und Weise verarbeitet hat.

Der Faksimile-Band, als *„nötiger Bestandteil der Edition"* und *„nicht bloß als schmükkende Beigabe zum Notenband"* gedacht (Bd. 53, S. VIII), gibt die gesamte, 109 Folio starke Handschrift wieder; weitere 8 Faksimile-Abbildungen verwandter Quellen sind den Übertragungen im Notenband vorangestellt. Daß der Herausgeber die den Transkriptionen entsprechenden Nummern in margine beigegeben und so das Auffinden der Anfänge sehr erleichtert hat, wird ihm der Benutzer zu danken wissen. Unter den recht zahlreichen einstimmigen Stücken, auf die der Herausgeber im Überblick über den Inhalt der Handschrift nur summarisch eingeht (vgl. Bd. 53, S. 67), verdient angesichts einer noch immer ausstehenden Monographie über das einstimmige Credo die auf f. 1-2v notierte, im Liber usualis nicht aufgenommene und den für diese Gattung in jener Zeit typischen cantus fractus in wiederum eigener Ausprägung präsentierende Melodie einen besonderen Hinweis. Auch die nicht unbedeutende Sammlung der Sequenzen wie auch die übrigen einstimmigen Gesänge dürften in künftigen Arbeiten, die sich etwa mit dem Weiterleben der Sequenz im späteren Mittelalter oder der Bildung von Sonderliturgien beschäftigten, kaum unbeachtet bleiben. Im Hinblick auf solche Interessen hätte man bei der hier sich bietenden Gelegenheit die einstimmigen Stücke vielleicht im Incipitregister am Schluß des Notenbandes berücksichtigen sollen.

Der sauber gestochene Notenband wird durch einen Index der mehrstimmigen Sätze, der 52 zweistimmigen „Organa" (darunter fallen Tropen aller Art, Lektionen, Benedicamus domino-Sätze und verschiedene andere conductus-ähnliche Stücke) und der 30, von einer Ausnahme und einem Spezialfall abgesehen, ebenfalls zweistimmigen Motetten, eröffnet. Das Vorwort orientiert in klarer, knapper Darstellung über den geschichtlichen Ort der Handschrift, den Charakter der in ihr überlieferten Mehrstimmigkeit und die Hauptprobleme der Edition. Eine eingehende Beschreibung der Handschrift und eine Liste der Konkordanzen enthaltenden Quellen folgen im Rahmen des kritischen Berichtes am Schluß des Bandes. Dömling bezweifelt, wie übrigens bereits Theodor Göllner (*Formen früher Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1961, S. 16), die seinerzeit von A. Hughes-Hughes geäußerte Hypothese, wonach die Handschrift im – wie Hughes-Hughes meinte – Augustiner-Eremitenkloster Indersdorf entstanden sei, mit dem Hinweis darauf, daß es sich in Indersdorf gerade nicht um Eremiten, auf die einige Stücke anspielen, sondern um Augustiner-Chorherren gehandelt habe (Bd. 53, S. VII und S. 67; die Stichhaltigkeit dieses Arguments müßte allerdings näher begründet werden), hält sich aber ebenfalls an die wahrscheinlich süddeutsche Provenienz des Codex, dessen Niederschrift er in Übereinstimmung mit Bernhard Bischoff und im Gegensatz zu gelegentlich geäußerten späteren Datierungen zur Hauptsache in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ansetzt. Hinweise *„zur Einrichtung der Ausgabe"*, *„spezielle Anmerkungen"* zu den einzelnen Stücken und deren Übertragungen und ein Register der Gattungen, der Unica und der Textanfänge der mehrstimmigen Stücke beschließen den sorgfältig gearbeiteten Band.

Die besonderen Probleme bei der Edition mittelalterlicher Musik stellen sich bekanntlich stets bei den Transkriptionen ein. Ich möchte hier nicht so sehr den unterschiedlichen Standpunkt hinsichtlich der bei den Organa angewandten Methode, die seit Rudolf von Fickers „einsamem Versuch" (vgl. DTÖ, Jg. XL, Bd. 76, Wien 1933) sich ihre

eigene Tradition geschaffen hat, sondern die grundsätzliche Übereinstimmung mit dem Herausgeber hinsichtlich der Übertragungen der Motetten betonen. Zunächst also einige Bemerkungen zum 2. Teil des Notenbandes.

Von jenen Stellen ausgehend, in denen mehrfach Gruppen von 4 Semibreves oder Brevis + 2 Semibreves auftreten, hat der Herausgeber zu Recht auf binären Rhythmus geschlossen. Damit darf auch als beinahe sicher gelten, daß Handschins ternäre Interpretation der rhythmisch indifferent notierten Engelberger Motette *Ad regnum epulentum – Noster cetus* (SJbMw III, 1928, Notenbeilage Nr. 17), die musikalisch weitgehend mit London 27 630 Nr. 61 bzw. Nr. 74 übereinstimmt, abwegig war. Bei Nr. 65 und Nr. 67 hält Dömling auch den dreizeitigen Rhythmus für möglich (Bd. 53, S. 73); die binäre Interpretation, für die er sich in der Übertragung entschieden hat, scheint jedoch die bessere zu sein. In Nr. 63, bei der er den ternären Rhythmus gewählt hat, wäre vermutlich trotz des Fehlens von Vierer-Semibrevis-Gruppen die binäre Übertragung vorzuziehen gewesen, da erstens die Tenor-Organisation dieselbe ist wie in Nr. 67, für die der binäre Rhythmus eine überzeugende Lösung ergeben hat, und zweitens die Folge Brevis + Binaria c. opp. prop. über *„vite"* (ebenso konsequent bei den entsprechenden Stellen) trotz der in dieser Handschrift ambivalenten Bedeutung der Ligatur eher den Platz einer zwei- als einer dreizeitigen Longa einzunehmen scheint. Auch bei Nr. 54 wäre angesichts des in dieser Sammlung vorherrschenden Zweier-Rhythmus die binäre Lösung denkbar gewesen. Zweifellos ternär – und von Dömling auch so übertragen – ist der Rhythmus in Nr. 55. Ich hätte allerdings keine Bedenken gehabt, die vereinzelten Binarie im Tenor, dessen Herkunft aus dem cantus planus ohnehin nicht eine strengmensurale Deutung der Notation suggeriert, der trochäischen Bewegung in der Oberstimme anzugleichen, da die sonst nicht übliche Kombination von 1. und 2. Modus auch in dieser Quelle kaum gemeint sein kann.

Zurückkommend auf die Edition der Organa, teile ich die Auffassung des Herausgebers, daß zumindest optisch eine Zweiteilung des Notenbandes unvermeidlich war. Indes fragt man sich, ob die Trennungslinie wirklich zwischen Organa und Motetten verläuft und ob der Herausgeber nicht mindestens bei Nr. 40-42 und wohl auch bei Nr. 36, bei denen er die Incipits auch in rhythmischer Übertragung beigefügt hat, mit der Erkenntnis hätte ernst machen und sich in Übereinstimmung mit der mensuralen Notation zur rhythmischen Transkription des ganzen Stükkes entschließen sollen.

Für die übrigen Sätze, bei denen eine aus dieser Quelle begründbare rhythmische Interpretation nicht zu erbringen ist, hat der Herausgeber eine Übertragungsmethode gewählt, die er als *„verdeutlichende Nachschrift"* bezeichnet und wie folgt umschreibt: *„Sie gibt wohl die originale Notierung, auch in ihrer Inkonsequenz, getreu wieder, nicht jedoch die offensichtlichen Zufälligkeiten des Schreibvorgangs"* (Bd. 53, S. 69). Zwei Bemerkungen dazu drängen sich auf. 1. Abgesehen davon, daß der Benutzer der Ausgabe kaum in der Lage sein dürfte, beim Vergleich des Faksimiles und der Übertragung auf Anhieb zu entscheiden, ob er es im konkreten Fall mit einer *„Inkonsequenz der Notierung"* oder mit einer *„offensichtlichen Zufälligkeit des Schreibvorgangs"* zu tun hat, ist ihm, wo nicht der kritische Bericht zu Hilfe kommt, die Grundlage zur Beurteilung der Emendationen entzogen, was er umso mehr bedauern wird, als der Herausgeber sich gerade in dieser Sparte die Aufgabe nicht leicht gemacht zu haben scheint. 2. Geht man davon aus – die Übertragungsweise der Motetten läßt vermuten, daß auch der Herausgeber diese Ansicht teilt –, daß eine Edition nicht in erster Linie das Noten b i l d, sondern dessen S i n n wiederzugeben hat, dann kommt man nicht um die Feststellung herum, daß das gewählte Verfahren im Hinblick auf das gesteckte Ziel und berechtigte Erwartungen sich selbst im Wege steht. Zwei Aspekte mögen zur Erläuterung genügen.

Die Frage der Zusammenklangsverhältnisse stellt sich bei diesen überwiegend im Note gegen Note-Satz gehaltenen Stücken zwar nur selten. Dies ist aber immer noch kein Grund, einen Übertragungsmodus zu wählen, der in bezug auf das Zusammenklangsproblem durch sein indifferentes Verhalten in allen jenen Fällen enttäuschen muß, wo das Verhältnis der Stimmen aus dem strengen Note gegen Note-Satz heraustritt (ausgenommen sind selbstverständlich die Halleton-Partien; vgl. jedoch etwa S. 15,

2. Akk.: *„triumphavit"*, zweitletzter Abschnitt).

Ähnliches gilt hinsichtlich der Frage, welche Bedeutung der Plica-Schreibung zukomme. Der Herausgeber ersetzt beispielsweise S. 3 in der Oberstimme über *„porta"* (3. Akk.) und *„rore"* (5. Akk.) sowie über *„virga"* (3. Akk.), nicht aber in der Parallelstelle über *„quando"* (5. Akk.) die Simplex plicata stillschweigend durch eine Longa; er tut es auch beim Climacus über *„redimitur"* (4. Akk.), nicht aber an mehreren ähnlichen Stellen wie beispielsweise S. 5 über *„angelorum"* (4. Akk.); er beläßt S. 15 in der Oberstimme die Plica descendens über *„virgo"* (7. Akk.), obschon hier durch die Gegenbewegung der Stimmen und die Fortschreitung Einklang-Quint zweifellos die aufsteigende Plica gefordert wird, verändert hingegen S. 13 in der Unterstimme über *„virgo"* (1. Akk.) die in der Handschrift korrekte Plica ascendens in eine descendens. Was hier stört, sind nicht einmal so sehr die Inkonsequenzen und damit die zum Teil falschen Entscheide des Herausgebers, sondern die Tatsache, daß die Übertragungsmethode offenbar verhindert hat, daß der Plica-Frage die erforderliche Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Es liegt anscheinend leider in der Natur der Sache, daß in Rezensionen die Darstellung der Einwände und Bedenken mehr Platz beansprucht als die Würdigung der verdienstvollen Seiten. Diese auch hier eingetretene Tatsache soll jedoch das Bild nicht entstellen, denn angesichts der beiden Bände steht außer Zweifel, daß der Herausgeber nicht nur Sorgfalt, sondern auch großes Verantwortungsbewußtsein hat walten lassen. Unter dem vorzüglichen Eindruck der Kommentare und der Transkriptionen der Motetten wird man es daher nur bedauern, daß er auf eine eigene Übertragung der von Pierre Aubry, Yvonne Rokseth und Higini Anglès anderorts publizierten Stücke verzichtet hat, zumal die Konkordanzen zum Teil von der Fassung in London 27 630 abweichen, und Dömling mit ihren Übertragungen kaum restlos einverstanden sein dürfte. Wenn die Methodenfrage bezüglich der Edition mittelalterlicher Musik, die so oft elegant umgangen wird, aufgrund dieser Ausgabe erneut ernsthaft zur Diskussion gestellt würde, wäre auch dies das Verdienst des Herausgebers.

Max Lütolf, Zürich

Das Lautenbüchlein des JAKOB THURNER. Hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1971. XIII u. 20 S. (Musik alter Meister. 27.)

Die Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien besitzt unter der Signatur 9704 eine der ältesten erhaltenen deutschen Lautentabulaturen. Über den Schreiber, Jakob Thurner, ließ sich nur weniges ermitteln. Er ist um 1505 in Wien als Sohn des Jeronimus Thurner und dessen Ehefrau Rosina verw. Rauchenberger geboren. Am 12. April 1522 ließ er sich an der Universität Wien immatrikulieren. Sein Todesdatum ist nicht bekannt († nach 1539).

Thurner hat das Lautenbüchlein wohl kurz vor und während seiner Studentenzeit angelegt. Der Inhalt besteht im wesentlichen aus 24 Lautensätzen und 2 Liedertexten. Es lassen sich deutlich zwei Teile unterscheiden. Der erste bringt im zweistimmigen Satz 12 zum Teil bisher unbekannte Lieder und 2 Tänze, der zweite mit einer Ausnahme Abschriften nach Hans Judenkunigs *Introductio* (Wien zw. 1515/19), nämlich Absetzungen von 6 Odenkompositionen des Petrus Tritonius im dreistimmigen Satz und von 3 Liedern (darunter ein Fragment). Da der Satz des ersten Teils oft recht unbeholfen ist, handelt es sich wohl um Versuche Thurners im Absetzen von Liedern und Tänzen. Flotzinger meint, Thurners Lautenbüchlein sei seiner Bestimmung nach *„eigentlich ein Liederbuch, gedacht zur Begleitung eines einstimmigen Gesanges"*. Die geringe Stilisierung des Lautensatzes *„läßt dieses Büchlein zudem auch zu einer guten Liedquelle der Zeit werden"*.

Flotzinger legt seiner Übertragung die *A*-Stimmung der Laute zugrunde und notiert sie auf ein Fünfliniensystem mit oktavierendem Violinschlüssel. Die Neuausgabe bringt außer der Einleitung und dem kritischen Bericht auf den Seiten 3-12 das gesamte Lautenbüchlein in Faksimile.

Hans Radke, Marburg

BENEDETTO MARCELLO: Sonates pour clavecin. Hrsg. von L. SGRIZZI u. L. BIANCONI. Paris: Heugel (1971). VIII u. 150 S. (Le pupitre. 28.)

Benedetto Marcello (1686-1739), *„nobile Veneto dilettante di contrapunto"*, erhielt

seine musikalische Ausbildung durch Lotti und Gasparini und wurde dadurch Enkelschüler von Legrenzi bzw. Pasquini und Corelli. Obwohl er hauptberuflich als Jurist in verschiedenen kommunalen Ämtern tätig war, breitete sich sein Ruhm als Komponist rasch über ganz Europa aus: Vor allem waren seine Psalmkompositionen a. d. Jahren 1724 bis 1726, dann aber auch seine Violoncello- und Flötensonaten bekannt und beliebt. Im Gegensatz zu diesen Werken waren seine *Sonate da cembalo* (Entstehungsdatum nicht feststellbar) nur handschriftlich verbreitet – jedenfalls ist kein zeitgenösssicher Druck erhalten. Auch in der Folgezeit wurden nur einzelne wenige Sonaten oder -sätze, z. T. in fragwürdiger Editionstechnik, publiziert. Somit ist die vorliegende Ausgabe ein echtes Verdienst – und eine angenehme Überraschung dazu.

In Benedetto Marcellos Sonaten herrscht die Viersätzigkeit vor; abweichend aber von dem da-chiesa-Schema (das er in seinen anderen Sonaten befolgt) dominiert hier die Satzfolge langsam-schnell-schnell-schnell. Offenbar war für Marcello das Cembalo vor allem ein Instrument eleganter u. flüssiger Virtuosität. Dementsprechend ist sein Satz vorwiegend zweistimmig, selten nur werden einzelne Melodiebögen ausgeterzt oder die linke Hand durch sparsame Bezifferung harmonisch ausgefüllt. Zierlichkeit und Klarheit sind die Charakteristika der Faktur. – Die Sätze einer Sonate werden oft durch thematische Bezüge zyklisch verbunden; auffällig ist ferner die häufige Beibehaltung einer Tonart durch die ganze Sonate hindurch. Die Sätze selbst sind meist nach barockem Brauch zweiteilig, mit Wiederholung eines jeden Teils, angelegt.

Interessant und noch keineswegs geklärt ist die Frage nach den histor. und gattungsgeschichtlichen Zusammenhängen. Newman (in seiner Darstellung dieser Sonaten in AMI XXIX, 1957) hält es nicht für ausgeschlossen, daß B. Marcello als das *„missing link"* zwischen B. Pasquini und D. Scarlatti anzusehen ist. Zudem scheint er einer der ersten Italiener überhaupt gewesen zu sein, die auf dem Wege zur klassischen „Sonatenform" bedeutsame Schritte unternommen haben (vgl. z. B. Sonate III_1 der vorliegenden Ausgabe!).

Die Ausgabe von Sgrizzi und Bianconi basiert auf der wohl zuverlässigsten der überkommenen Handschriften und legt die 12 bedeutendsten Sonaten gemäß dem Manuskript der NB Paris vor. Im übrigen sind die vorbildlichen textkritischen Grundsätze der pupitre-Reihe befolgt worden. Durch diese Edition wird eine Korrektur der gelegentlich zu negativen Bewertung dieser Sonaten in der einschlägigen Literatur (Seiffert, Eitner, Georgii u. a.) erforderlich; darüberhinaus – und das sollte über den musikwissenschaftlichen Aspekten nicht vergessen werden – ist dem ausübenden Musiker eine echte Bereicherung seines Repertoires ermöglicht worden.

Martin Weyer, Marburg

ANTON HOLZNER: Drei Kanzonen für Orgel. Erstausgabe. In der Reihe Sacri Concentus hrsg. von Siegfried GMEINWIESER. Wilhelmshaven: Heinrichhofen's Verlag 1971. 12 S.

Die vorliegende Editionsreihe bietet *„Liturgische Musik aus der Zeit des Barock"* und zwar *„neben Orgelkompositionen bevorzugt Chorwerke der Römischen Schule aus dem Zeitraum nach Palestrina"*, aber auch Musik von solchen Komponisten, *„die in einer stilistischen Beziehung zur römischen Schule stehen"*. Dem Herausgeber der Reihe und des vorliegenden Hefts verdanken wir bereits eine Würdigung Holzners im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1969; auch sind den *Drei Kanzonen* Mitteilungen über den Lebensgang des Komponisten und über die einzige benutzte Quelle vorausgeschickt. Danach ist Holzner zwischen 1598 und 1600 vermutlich in Mainburg (Niederbayern) geboren, wurde früh Organist am Münchner Hof, studierte von da aus in Parma und Rom – wahrscheinlich bei Frescobaldi – und starb 1635 an der Pest. Der Notentext bringt die drei in der Orgeltabulatur Mus. ms. 1581 der Münchner Staatsbibliothek enthaltenen Stücke Nr. 169 (I), 153 (II) und 164 (III), von denen das repräsentativste, Nr. 169, auch in der Handschrift der Berliner Staatsbibliothek Mus. ms. 40615 enthalten und von ihrer Veröffentlichung durch August Gottfried Ritter aus dem Jahr 1884 (*Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert* II, Nr. 74, S. 112) her bekannt ist. Von den insgesamt fünf Holznerschen Kanzonen ist eine einteilig, streng monothematisch angelegt (Berlin), während eine andere (München 164) aus zwei Teilen besteht, zwei weitere dreiteilig sind

(München 153 und eine Berliner) und die letzte (München 169) das thematische Material in vier Abschnitten entwickelt. 153 führt ihr Thema zunächst in Ganzen, Halben und Vierteln durch, verkleinert es danach auf die Hälfte der Werte und kehrt schließlich zur ersten Form zurück, wobei das Thema jedoch leicht koloriert und mit einem prägnanten Kontrasubjekt versehen ist, das mit einer gewissen Selbständigkeit selbst imitatorisch behandelt wird. Die übrigen drei Kanzonen (München 164 und 169 sowie die eine Berliner) gewinnen die Themen ihrer Abschnitte nach dem Variationsprinzip, das auf Andrea Gabrielis Orchesterkanzonen zurückgeht, von Giovanni Maria Trabaci erstmalig in größerem Umfang für das Orgelspiel requiriert und von Girolamo Frescobaldi mit Hingabe in seinen Kanzonen und Capricci gepflegt wurde. Die in etwa geigerische Diktion des Finalteils von München 169, einige manualiter unausführbar weite Stimmabstände sowie der fast völlige Mangel freistimmig-tokkatischer Partien könnten zu der Auffassung verleiten, daß es sich bei Holzners Kanzonen um intavolierte Ensemblemusik handelt (so W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, 1967, S. 390); immerhin schließt München 164 doch recht tokkatisch, und überweiten Griffen sowie geigerischen Reperkussionen begegnen wir in manchem Werk Sweelincks, an dessen originaler Bestimmung für das Tasteninstrument nicht der geringste Zweifel möglich ist. – Man hätte gewünscht, daß auch die beiden noch unveröffentlichten Kanzonen Holzners mit vorgelegt worden wären; dem an sich sauberen Stich hätten etwas mehr Übersichtlichkeit und weniger Fehler nicht geschadet.

Hans Klotz, Köln

JOSEPH SCHUSTER (1748-1812): 6 Divertimenti da camera für Cembalo (Klavier) und Violine I, Divertimenti I & II, ed. Wolfgang PLATH. Kassel: Nagel 1971. 36 bzw. 15 S. (Nagels Musik-Archiv. 229.)

Es ist ein ungewisses Schicksal, der Geschichte überlassen zu sein. Beredtes Zeugnis geben 6 *Divertimenti da camera* für Violine und Klavier, die der Dresdner Hofkapellmeister Joseph Schuster (1748-1812) vermutlich 1777 in München komponierte. Für einen Komponisten, dessen Domäne die Oper war, bedeuteten sie kaum mehr als Abfallprodukte, kammermusikalische Miniaturen. Gattungsgeschichtlich wie von ihrem kompositorischen Niveau her müssen sie freilich bemerkenswert genannt werden, und zwar als Etappe auf dem Weg zur Emanzipierung der Violinsonate als eines Dialogs ebenbürtiger, gleichberechtigter und konzertierender Partner. Mozart widmet den Arbeiten noch im Jahr ihrer Entstehung eine kleine Eloge (Brief vom 6. X. 1777) – er, der eben diesen „modernen" Typus der Violinsonate, der Kammermusik mit Klavier, erstmals bündig formuliert. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß sich schon sehr früh die Mozartforschung der Schusterschen Arbeiten bemächtigte. Gleichwohl wird erst jetzt eine Publikation veranstaltet (zunächst der beiden ersten Sonaten, in *F*- und *G*-dur; die übrigen sollen in Kürze folgen. *Anmerkung der Schriftleitung:* liegen inzwischen vor als Nagels Musik-Archiv 232 und 233). Sie stammt bezeichnenderweise von einem der Editionsleiter der NMA: Wolfgang Plath. Die Ausgabe ist für die Praxis gedacht – und „trotzdem" wissenschaftlich-kritisch einwandfrei. Das gilt nicht nur für das Vorwort – ein detaillierter kritischer Bericht wäre diesem Rahmen unangemessen –, es gilt insbesondere für die Editionstechnik. Da das Autograph verschollen ist, legt der Herausgeber anhand der 4 (bekannten) zeitgenössischen Kopien eine sorgfältig regulierte (!) Fassung vor. (Die Hs. Berlin Staatsbibliothek Mus. ms. 20485/10 wurde für die Rezension herangezogen.) Alles in allem: eine längst überfällige Erstveröffentlichung, und eine gediegene dazu.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

CHRISTIAN AHRENS: Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum. München: Kommissionsverlag Klaus Renner o. J. 202 S.

Hugo Alfvéns Kompositioner. Käll-och verkförteckning. Utarbetad på uppdrag av Hugo Alfvén stiftelsen av Jan Olof RUDÉN. Stockholm: Nordiska Musikförlaget Edition Wilhelm Hansen (1972). XXXII, 323 S. (Publikationer utgivna av Kungl. Musikaliska Akademien. Nr. 11.)

THEOPHIL ANTONICEK: Musik im Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1972. 144 S., 7 Taf. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, 277. Band, 4. Abhandlung. – Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 14.)

JOHANN PHILIPP BENDELER: Organopoeia. Hrsg. mit einem Nachwort von Rudolf BRUHIN. Amsterdam: Frits Knuf (1972). (XII), 48, (9) S. (Bibliotheca Organologica. XXVIII.)

FRIDOLIN WEIS BENTZON: The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instrument. Vol. I und II. Kopenhagen: Akademisk Forlag 1969. 158 und 160 S. (Acta Ethnomusicologica Danica. No. 1.)

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 16: Symphonie fantastique. Edited by Nicholas TEMPERLEY. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. XXXV, 221 S.

KLAUS BLUM – MARTIN ELSTE: Internationale Heinrich Schütz Diskographie 1928-1972. Als Manuskript gedruckt: Bremen 1972. 232 S.

FOLKE BOHLIN: Liturgisk Sång i Svenska Kyrkan 1697-1897. Mit einer deutschen Zusammenfassung: Liturgischer Gesang in der Schwedischen Kirche 1697-1897. Lund: CWK Gleerup (1970). 63 S.

HOWARD MAYER BROWN and JOAN LASCELLE: Musical Iconography: A Manual for cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1972. XIII, 220 S.

HERMANN J. BUSCH: Georg Poss. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-venezianischen Schule in Österreich am Beginn des 17. Jahrhunderts. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1972. 207 S.

ANDRÉ CAMPRA: Les Festes Venitiennes. Opéra-ballet (1710). Livret d'Antoine DANCHET. Edition par Max LÜTOLF. Réalisation de la basse continue par Eduard KAUFMANN. Paris: Heugel & Cie (1971). XXIX, 535 S. (Le pupitre. 19.)

WILSON COKER: Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. New York: The Free Press und London: Collier-Macmillan Ltd. (1972). XV, 256 S.

Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea. Brno 1968. Gestaltung und Redaktion Rudolf PEČMAN. Brno: Internationales Musikfestival 1970. 383 S. (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno. Band 3.)

FRANÇOIS COUPERIN: Pièces de Clavecin. Premier Livre. Édition par Kenneth GILBERT. Paris: Heugel & Cie (1972). XXXIV, 148 S. (Le pupitre. 21.)

NORBERT DUFOURCQ: Le Livre de l'Orgue Français 1589-1789. Tome IV: La musique. Paris: Éditions A. & J. Picard 1972. 202 S., XX Taf.

HANS HEINRICH EGGEBRECHT: Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethofen 1970. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (1972). 86 S. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1972. Nr. 3.)

DOROTHEA GLATT: Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1972. 134 S. (Schriften zur Musik. 15.)

DIETER GUTKNECHT: Untersuchungen zur Melodik des Hugenottenpsalters. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. VII, 207 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXVII.)

Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz hrsg. von Hans Heinrich EGGEBRECHT. Erste Auslieferung Frühjahr 1972: Gesamtverzeichnis der bisher ausgelieferten Artikel (Cantus firmus, Clavis, Diaphonia, Kammermusik, Organum, Semibrevis, Tactus, Tafelmusik, Unendliche Melodie), Vorwort, Verzeichnis der verzettelten Schriften, Siglen und häufig verwendete Abkürzungen. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH (1972).

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe XXV. Band 4: Le Pescatrici. Dramma Giocoso 1769. Nach einem Libretto von Carlo Goldoni. Hrsg. von Dénes BARTHA in Verbindung mit Jenö VÉCSEY† und Maria ECKARDT.

Kritischer Bericht. In Verbindung mit Irmgard BECKER-GLAUCH. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1972. 29 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe VII: Notturni mit Orgelleiern. Hrsg. von Makoto OHMIYA. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1971. X, 197 S., 1 Taf.

Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1971. 42 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe XXVII. Band 2: Applausus 1768. Hrsg. von Heinrich WIENS in Verbindung mit Irmgard BECKER-GLAUCH. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. XI, 199 S., 1 Taf.

Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1972. 44 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe XVII. Band 1: Klaviertrios. 1. Folge: Frühe Trios für Cembalo, Violine und Streichbaß und Quintett für Cembalo, Violine, Streichbaß und zwei Hörner. Hrsg. von Wolfgang STOCKMEIER. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. VIII, 175 S.

Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1971. 50 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe XXIV. Band 1: Philemon und Baucis oder Jupiters Reise auf die Erde. Deutsche Marionetten-Oper 1773. Hrsg. von Jürgen BRAUN. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1971. X, 109 S., 1 Taf.

Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1971. 35 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe I. Band 17: Londoner Sinfonien. 3. Folge. Hrsg. von Horst WALTER. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1966. X, 233 S., 1 Taf.

Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1972. 60 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe XXIII. Band 3: Messen Nr. 9-10. Hrsg. von Günter THOMAS. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1965. X, 277 S., 1 Taf.

Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1971. 36 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg FEDER. Reihe III. Band 1: Konzerte für Violine und Orchester. Hrsg. von Heinz LOHMANN und Günter THOMAS. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. VII, 99 S., 1 Taf.

Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. 24 S.

HORST-PETER HESSE: Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. 1972. 185 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. VI.)

Abrah[am] Abrah:[am]s Son HÜLPHERS: Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter. Facsimile edition of the Swedish original Westerås 1773 with an English introduction by Thorild LINDGREN and a note on the organs by Peter WILLIAMS. Amsterdam: Frits Knuf 1971. 28, (26), 323, (5) S., 2 Taf. (Facsimiles of rare books on organs and organbuilding. Volume XXXV. Musik i Sverige. I.)

JAHRBUCH des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1971. Hrsg. von Dagmar DROYSEN. Berlin: Verlag Merseburger (1972). 194 S., 11 Taf.

JAHRBUCH für Liturgik und Hymnologie. 16. Band 1971. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ, Karl Ferdinand MÜLLER. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1972. XV, 283 S., 2 Taf.

Journal of the Japanese Musicological Society 1971. No. XVII. Tokyo: Japanese Musicological Society (1972). 5, 264 S.

WILLI KAHL: Selbstbiographien Deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Reprint of the original edition Köln 1948. Amsterdam: Frits Knuf 1972. 349 S. (Facsimiles of Early Biographies. V.)

RALPH KIRKPATRICK: Domenico Scarlatti. Erster Band: Leben und Werk. Zweiter Band: Anhang, Dokumente und Werkverzeichnis. Vom Verfasser erweiterte deutsche Erstausgabe. Aus dem Amerikanischen übertragen von Horst LEUCHTMANN. München: Verlag Heinrich Ellermann (1972). 348 S., 1 Taf. und 242 S.

NICOLAAS ARNOLDI KNOCK: Dispositien der merkwaardigste Kerk-Orgelen welken in de Provincie Friesland, Groningen en Elders aangetroffen worden. Opnieuw uitgegeven door Herman S. J. ZANDT. Amsterdam: Frits Knuf 1972. 111 S. (Biblioteca Organologica. XXIV.)

MICHAEL KUGLER: Die Tastenmusik im Codex Faenza. Tutzing: Hans Schneider 1972. 164, XXX, 169 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 21.)

STEFAN KUNZE: Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im Italienischen Buffo-Theater des 18. Jahrhunderts. München: Wilhelm Fink Verlag 1972. 216 S. (Münchener Universitäts-Schriften. Reihe der Philosophischen Fakultät. 10.)

LIBERTY MANIK: Das Arabische Tonsystem im Mittelalter. Leiden: E. J. Brill 1969. XII, 140 S.

GERHARD MANTEL: Cellotechnik. Bewegungsprinzipien und Bewegungsformen. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1972). 212 S.

ROBERT LEWIS MARSHALL: The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Vol. I und Vol. II. Princeton: Princeton University Press 1972. XVI, 271 und 10, 170 S. (The Princeton Studies in Music. 4.)

Felix Mendelssohn Bartholdy. BRIEFE aus Leipziger Archiven. Hrsg. von Hans-Joachim ROTHE und Reinhard SZESKUS. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1972). 290 S.

Musik in Bayern. I: Bayerische Musikgeschichte. Überblick und Einzeldarstellungen. Hrsg. von Robert MÜNSTER und Hans SCHMID. II: Ausstellungskatalog, Augsburg, Juli bis Oktober 1972. Hrsg. von Folker GÖTHEL. Tutzing: Hans Schneider 1972. 411 S., 12 Taf. und 549 S., 68 Taf., 2 Landkarten.

RUDOLF PEČMAN: Josef Myslivečeks und sein Opernepilog. Zur Geschichte der neapolitanischen Oper. Brno: Universita J. E. Purkyně 1970. 208 S., 50 Abb. (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis Facultas Philosophica. 164.)

[KURT PETERMANN:] Tanz-Bibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 13. und 14. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1972. S. 961-1040 und S. 1041-1120.

BERNHARD RÖVENSTRUNCK: Die Musik. Ein Schlüssel zum Verständnis musikalischer Ereignisse. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1972). 196 S.

ERNST SCHÄFER: Laudatio Organi. Eine Orgelfahrt von der Ostsee bis zum Erzgebirge. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1972). 203 S. (mit 153 Taf.)

SIEGFRIED SCHMALZRIEDT: Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1972. 199 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 1.)

EDGAR H. SPARKS: The Music of Noel Bauldeweyn. New York: American Musicological Society 1972. Distributor Galaxy Music Corporation. VIII, 155 S., 4 Taf. (American Musicological Society. Studies and Documents. 6.)

NORBERT TSCHULIK: Franz Schmidt. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1972). 88 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 18.)

LEOPOLD VORREITER: Altmakedonische Pracht- und Riesenlyren. SONDERDRUCK aus: Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Urgeschichte. 3. Jahrgang. 1972. S. 46-48.

ERIK WERBA: Erich Marckhl. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag 1972. 88 S., 1 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 20.)

The Organ Yearbook 1972. Volume III. Hrsg. von Peter WILLIAMS. Amsterdam: Frits Knuf [1972]. 118 S.

Mitteilungen

Dr. Edmund NICK, München, ist am 11. April 1974 im Alter von 82 Jahren verstorben.

Frau Dr. Elisabeth NOACK, Darmstadt, ist am 20. April 1974 im Alter von 78 Jahren verstorben.

Dr. Günter HAUSSWALD, Stuttgart, ist am 23. April 1974 kurz nach Vollendung seines 66. Geburtstages verstorben.

Professor Dr. Karl GEIRINGER, Boston, feierte am 26. April 1973 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Siegfried HERMELINK, Heidelberg, feierte am 10. Mai 1974 seinen 60. Geburtstag.

Dr. Helmut RÖSING, Saarbrücken, hat sich am 15. Februar 1974 an der Universität des Saarlandes für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei.*

The International Musicological Society will hold its Twelfth Congress in August 1977 at the University of California at Berkeley, Berkeley, Cal., USA. The Chairman of the Program Committee is Professor Lewis Lockwood, Department of Music, Princeton University, Princeton N. J. 08540, USA. The unifying theme of the Congress is: *Interdisciplinary horizons in the study of musical traditions, East and West.*

The following topics have been tentatively established by the Program Committee and approved by the Board of the International Musicological Society.

Any individual specialist who may be interested in participation in one of the panel discussions is urged to submit a brief outline of his proposed contribution. This should be sent to the Chairman of the Program Committee by not later than June 30th, 1975 Tentative topics for panel discussions: 1. Iberian Festivals in the Old and New Worlds; 2. Transmission and Form in Oral Traditions; 3. Current Problems in Notation; 4. Current Advances in Computer Methods; 5. Nineteenth-Century Staging and Romantic Visual Symbolism; 6. Approaches to Musical Perception; 7. Humanism and Music; 8. Court Dance, East and West; 9. Approaches to the Understanding of Contemporary Music; 10. Present State of Iconographical Research; 11. World-wide Transmutations of American Popular Music; 12. Music in Urban Centers Past and Present; 13. Recent Research on American Musical Traditions; 14. East Asian Studies; 15. „Renascence" as a historical Concept; 16. Eastern and Western Concepts of Mode; 17. Cultural and Historical Aspects of Musical Terminology; 18. Music of Oceania; 19. Mediterranean Studies; 20. Music and Archeology; 21. Islamic Influences; 22. Music and the Mass Media; 23. Seventeenth-Century Music Drama; 24. Concepts of Music History in East and West; 25. Opera and the Enlightenment.

Das Istituto di storia della musica e dello spettacolo der Università di Siena und das Centro di studi sull' Ars Nova Italiana del Trecento Certaldo führen vom 15. bis 20. Juli 1974 musikwissenschaftliche Kurse mit dem Thema *Sacred and Secular Italian Music of the Fourteenth and Fifthteenth Centuries* durch. Dozenten sind u. a. die Professoren Giulio Cattin, Kurt von Fischer, Alberto F. Gallo, Raffaello Monterosso und Agostino Ziino. Anfragen sind zu richten an das Centro di Studi sull' Ars Nova Italiana del Trecento, c/o Municipio di Certaldo (Firenze-Italia).

Das Musikwissenschaftliche und das Kunsthistorische Institut der Universität Marburg/Lahn führen im Herbst 1974 eine Veranstaltungsreihe über *Expressionismus und Neue Sachlichkeit* durch. In diesem Rahmen findet in Marburg vom 22.-24. November 1974 ein Schönberg-Symposion unter der Leitung von Professor Dr. Reinhold Brinkmann und Dr. Sieghart Döhring statt. Der Hessische Rundfunk veranstaltet dazu ein Konzert mit den Brüdern Kontarsky.

Alta Musica. Fachtagung zur Erforschung des Blasmusikwesens (Graz, 25. bis 30. Nov. 1974). Die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet zwischen dem 25. und 30. November 1974 eine Fachtagung zur Erforschung des Blasmusikwesens. Damit soll eine wissenschaftlich fundierte Blasmusikforschung initiiert und die bislang noch unberücksichtigt gebliebenen Materialien und Aspekte zur Bläsermusiktradition in wissenschaftlicher Form aufbereitet werden.

Eine Reihe profilierter Musikwissenschaftler und Experten dieser Musiksparte aus der BRD, der ČSSR, aus Ungarn, der Schweiz und Österreich haben bereits Ihre Mitwirkung an dieser unter der Devise „*Alta Musica*" stehenden ersten Grazer Fachtagung zugesagt. So werden unter anderem H. Becker, H. Federhofer, G. Karstaedt, F. Körner, W. Müller-Blattau, W. Suppan im Rahmen dieser Fachtagung Referate zum Fragenkomplex Blasmusik halten.

Interessenten, die an dieser Tagung als Referenten oder Besucher teilzunehmen beabsichtigen, werden gebeten, Anmeldungen zu richten an: Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Hochschulassistent Dr. Eugen Brixel, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz.

Das Deutsche Historische Institut in Rom, und mit ihm die musikgeschichtliche Abteilung, ist umgezogen. Es wird gebeten, Post an die folgende Adresse zu richten: Deutsches Historisches Institut, Musikgeschichtliche Abteilung, I-00165 Rom, Via Aurelia antica 391 (Telefon: 62 33 011 oder 62 36 972 oder 62 29 682).