

Zwei End-Response im Magnus Liber

von Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Unter den Meßkompositionen des *Magnus Liber*¹ in *F*² scheinen nur zwei in zwei Bearbeitungen auf, nämlich *M 1* und *M 34*,³ beide Male in direkter Aufeinanderfolge gesetzt und beide Male in der Anordnung R/A – V – R/A – V – R/A.⁴ Daher erhebt sich die Frage: Ist die zweite Behandlung von R/A als Schluß des ersten Organums zu verstehen oder als Beginn des zweiten? Friedrich Ludwig⁵ entschloß sich für die zweite Wahl und seine Ansicht ist seither von allen Forschern ohne weitere Begründung adoptiert worden. Obwohl die Entscheidung an und für sich von keiner allzu großen Bedeutung ist, ergibt die Aufklärung dieses Problems mehrere weitere Einsichten, die das Unternehmen wertvoll machen.

Es wird wohl am besten sein, von Anfang an anzunehmen, daß die beiden Fälle analog seien und daß, wenn die Funktion eines der beiden Mittelstücke erklärt werden kann, auch die des zweiten damit erhellt wäre. Bevor wir an die Detailanalyse gehen, sollen zunächst die vier Organa und ihre A/R-Abschnitte historisch eingeordnet werden.

I

Die Version des *ML* in *F* umfaßt 59 Meßgesänge – Gradualien und Alleluia-melodien – und daher, einschließlich der zwei Doppelstücke, 61 Organa. Viele dieser Gesänge sind auch in *W*₁ und *W*₂ enthalten, doch zeigen die meisten dieser parallelen Bearbeitungen große Unterschiede zwischen den drei Manuskripten. *W*₁ enthält Kompositionen von 31 gregorianischen Gesängen, ebenso *W*₂, obwohl nicht immer dieselben, und *W*₁ bringt auch eine Weise zweimal;⁶ alle diese Organa sind

1 Der *Magnus liber organi*, im folgenden als *ML* abgekürzt, ist der früheste Zyklus von polyphonen Bearbeitungen für Messe und Offizium, anscheinend von Leonin geplant für die Kathedrale von Notre Dame de Paris ca. 1165-85, erweitert und redigiert von Perotin, ca. 1185-1205, und weitergeführt und mehr oder weniger abgeschlossen in der folgenden Generation bis ungefähr 1220.

2 Die folgenden üblichen Sigla für die besprochenen Manuskripte werden benützt: *F*: Florenz, Bibl. Med. Laur. pl. 29,1; *W*₁: Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. 677; *W*₂: Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. 1206.

3 Diese Abkürzungen, welche die Meßkompositionen Nr. 1 und 34 in der *ML*-Fassung von *F* bezeichnen, und einige ähnliche andere folgen Friedrich Ludwig's grundlegendem Werk über dieses Repertoire: *Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili*, Vol. I, 1, Halle 1910; 2. Ausg. von L. A. Dittmer, New York 1964.

4 R: Responsorium; A: Alleluia; V: Vers eines Graduales oder Alleluias; R/A bedeutet „R bzw. A.“

5 Siehe *Repertorium* . . . (Fn. 3), S. 69, 73.

6 Nämlich *M37*; zwei weitere Organa sind aus der Sammlung verloren gegangen. Die Bearbeitungen in Fasz. 11 von *W*₁ bringen weitere Sätze für einige dieser Gesänge, aber sie gehören nicht zum *ML*.

in parallelen Bearbeitungen auch in *F* erhalten. Da *W*₁ niemals einen Satz für das beschließende R/A bringt, können wir von diesem Manuskript sowie von den wenigen Fragmenten von Organa in anderen Manuskripten im weitern meist absehen.

Während die Kompositionen über die Verse der gleichen Gesänge in den verschiedenen Manuskripten oft weitgehend voneinander abweichen und auch mehrfach drei verschiedene Sätze über einen Abschnitt aufweisen, werden die R/A-Sätze meistens teilweise oder ganz gleich überliefert. Wenn wir von den zwei in Frage stehenden R/A-Stücken absehen, nämlich denen in *M1* und *M34*, beginnt jedes der 59 Organa mit einem R/A-Satz, aber nur von sieben derselben enthalten die Manuskripte zwei ganz oder teilweise verschiedene Kompositionen.⁷ Daher haben wir es, wieder abgesehen von den zwei problematischen Sätzen, mit 66 verschiedenen Stücken zu tun.⁸

Von diesen 66 Abschnitten sind 52 über Tenornoten des gregorianischen Chorals gesetzt, welche durchwegs in ungemessenen, verschiedenen Längen verlaufen, was die Theoretiker als *Organum-purum*-Stil bezeichneten. Über diesen Noten ergeht sich das Duplum in einem mehr oder weniger „freifließenden“ Zug, der hie und da von Phrasen in strengerem, modal geordnetem Rhythmus unterbrochen wird, einer Schreibweise, die erst kürzlich als Copula-Stil erkannt worden ist.⁹ Dreizehn von den übrigen vierzehn Sätzen beginnen mit einem solchen Abschnitt von einiger Länge, bevor sie zu einer Diskantkomposition übergehen, d. h. einem Abschnitt, in dem die Tenornoten genau gemessen sind und oft eine von mehreren traditionellen rhythmischen Formeln durchgehend wiederholen. Nur ein einziger dieser A/R-Abschnitte ist fast ganz im Diskantstil geschrieben, nämlich der von *M33*, einem Organum, das, wie weiter unten zu sehen sein wird, auch andere singuläre Züge aufweist.

Sieben dieser vierzehn Diskantklauseln sind kurz und benützen einen Tenor im ältesten, wahrscheinlich leoninischen Rhythmus, nämlich in fortlaufenden Longen. Drei weitere Stücke, von denen zwei identisch sind, sind auch kurz und bauen sich auf der möglicherweise zweitältesten Tenorformel auf: drei Longen plus Longapause. Unter diesen vielen A/R-Sätzen gibt es also nur vier Diskantklauseln von einiger Länge, die durch eine Wiederholung der Tenormelodie, des *Color*, erreicht wird. Eine ist über einer Serie von Longen erfunden; eine über der eben genannten zweit-

ältesten Formel; eine dritte über der perotinischen Formel , und die letzte teilweise über dieser und teilweise über der vorhergehenden. Im folgenden werden wir uns auf diese drei Formeln als *a*: Longen, *b*: drei Longen und Longapause und *c* beziehen.

Ein Vergleich zwischen diesen am Beginn der Gesänge stehenden A/R-Kompositionen mit denen, die am Ende derselben sich befinden – die zwei fraglichen Stücke

⁷ Nämlich *M8*, *12*, *26*, *33*, *37*, *41* und *46*.

⁸ Wir sehen hier, da unwichtig, davon ab, daß solche Abschnitte verschiedener Organa musikalisch identisch sein können und werden diese Möglichkeit auch mit Bezug auf Schlußabschnitte und deren Verwandtschaft mit Anfangsstücken unbeachtet lassen.

⁹ Siehe F. Reckow, *Die Copula*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1972, Nr. 13.

seien abermals beiseite gelassen – ist interessant. Während die große Mehrzahl der 66 Erstabschnitte durchgehend im *Organum-purum*- und Copula-Stil geschrieben sind, ist kein einziger der 21 R/A-Schlußabschnitte in dieser Weise gesetzt. Jeder einzelne dieser letzteren besteht teilweise oder gänzlich aus einer Diskantkomposition, ob kurz oder lang. Während von den vierzehn Diskantklauseln in den Eingangssätzen nur vier lang sind und mit Color-Wiederholung arbeiten – in allen Fällen nur mit einmaliger Wiederholung – sind neun der 21 Finalsätze lang und operieren mit Tenorrepetition, in zwei Fällen sogar mit zwei- und dreimaliger. Während von den vielen Anfangsstücken nur eines keinen langen *Organum-purum*-Satz aufweist, sind elf Schlußkompositionen so konzipiert. Während nur zwei Anfangsabschnitte die *c*-Formel im Tenor benützen, tun das sechs der Endsätze und ein siebenter benützt eine vierte, modernere Formel: durchgehende Doppellongen. *In summa*: die letzten R/A Abschnitte sind viel konziser als die ersten und benützen vornehmlich modernere Tenorformeln.¹⁰

II

Damit sollen die Fakten genügend beleuchtet sein. Die nächste Aufgabe ist es, die zwei problematischen Sätze zu analysieren.

Obwohl hier nur zwei Organa betroffen sind, haben wir es mit drei zweiten A/R-Abschnitten zu tun, da das R, welches auf das erste *M1*-Organum folgt, in *F* und *W*₂ verschieden gesetzt ist. (Siehe die Notenbeispiele am Schluß des Artikels.) In der Tat helfen diese zwei Kompositionen von *M1* zur Aufklärung unseres Problems, nämlich ob sie und das ähnlich gestellte A-Stück zwischen den zwei Bearbeitungen von *M34* Anfangs- oder Schlußabschnitte darstellen. Eines der beiden zweiten R für *M1*, dasjenige von *W*₂, ist identisch mit dem Finalstück des zweiten *M1*-Organums in *F* (*M1*₂), abzüglich eines kurzen Melismas, welches vom ersten R von *M1* übernommen ist. (Dieses Melisma von *M1*₂ ist einer von mehreren Teilen von *M1*, die in die Zusammenstellung von *M1*₂ übernommen wurden. Daß diese Übernahmen nicht umgekehrt vorgenommen wurden, scheint daraus klar hervorzugehen, daß *M1*₁ fast identisch in *F* und *W*₁ erhalten ist und teilweise auch in *W*₂, während mehrere Teile von *M1*₂ in *F* singulär auftreten.) Daß der zweite R-Satz in *W*₂ ein Endstück darstellt, ist ganz klar, da ja nichts Weiteres, was zu *M1* gehört, darauf folgt. (Dieser polyphone Satz des zweiten R ist einer von nur zwei solchen Schlußabschnitten in *W*₂ und im zweiten Fall, nämlich in *M33*, ist dieses Endstück abermals identisch mit einer Endkomposition des parallelen Organums in *F*, die hier in singulärer Weise mit einem zweiten Endsatz verbunden erscheint.¹¹) Wir können also diesen Abschnitt von *W*₂ im folgenden beiseite lassen, da er sicher eine Schlußkomposition darstellt.

Wenn man bedenkt, daß in allen zweiten Bearbeitungen von R/A der Diskantstil angewandt wird, erscheint es einleuchtend, daß man diese Abschnitte als spätere

¹⁰ Nichtsdestoweniger haben in zwei Organa, *M24* und *33*, die Eröffnungstücke Diskantklauseln mit komplizierteren Tenorformeln als die zweiten A-Stücke.

¹¹ Siehe oben und Fn. 10 über weitere exzeptionelle Züge in diesem Werk.

Zusätze anzusehen haben wird, von denen zwei auch vom Schreiber der Vorlage von W_2 übernommen wurden. Möglicherweise waren andere solche Schlußkompositionen noch nicht in großer Zahl in Gebrauch, als die ursprüngliche Sammlung von W_2 angelegt wurde. Andererseits gehören die meisten dieser Finalsätze anscheinend zu solchen Gesängen, die in Notre Dame schon früh als Organa aufgeführt wurden; denn – und wir sehen wieder von den zwei fraglichen Stücken ab – zehn der einundzwanzig Organa mit Endstücken sind in allen drei Hauptmanuskripten gesetzt und fünf weitere in zweien von ihnen.¹² Also enthalten nur sechs der einundzwanzig in F singulär auftretenden Organa solche Sätze.

Diese Reihe von festgestellten Tatsachen mag wohl zu den folgenden Schlüssen führen: (1) Zu den älteren Lagen des ML , Gesängen die in zwei oder allen drei Hauptmanuskripten vertreten sind, wurden später (2) die beschließenden R/A-Sätze hinzugefügt; (3) dann wurden neue Organa komponiert, die fast nur in F bewahrt sind, und einige von diesen erhielten auch solche Endsätze; (4) aber diese Idee war zu diesem Zeitpunkt schon im Rückgang; in der Tat, die Freude an der Organum-Komposition im allgemeinen begann damals in Paris zu schwinden, so daß die meisten Organa dieser Schicht keine zweiten R/A-Sätze erhielten und anstatt dessen den Eröffnungssatz wiederholten.

Der zweite R-Satz von $M1$ in F ist singulär in seiner Gestaltung. Er ist der einzige der vielen R/A-Abschnitte, der eine spätere Tenorformel benützt, nämlich



und er wiederholt auch den *Color* zweimal. Wie bereits oben gezeigt, kann man in den zweiten R/A-Sätzen eine Tendenz zu moderneren Tenorformeln und mehr *Color*-Wiederholungen feststellen, die es sehr unwahrscheinlich macht, daß dieser Abschnitt als Beginn von $M1_2$ geplant war, besonders da die dritte Bearbeitung dieses R, am Ende von $M1_2$, die Tenormelodie nur einmal bringt und in einer Serie von Longen präsentiert, also in einem weit konservativeren Stil geschrieben ist. Man kann daraus mit Sicherheit schließen, daß dieser Abschnitt als Finalsatz von $M1_1$ gedacht war. Wenn $M1_2$ gesungen wurde, benützte man wahrscheinlich als erstes Stück den Einleitungssatz von $M1$; diesem Stück entspricht das Finalstück von $M1_2$ ganz natürlich: beginnend mit der gleichen Phrase und dann fortgesetzt mit einer Verkürzung in einem konservativen Diskantstil. (Es sei hier nochmals auf die Notenbeispiele am Ende dieses Artikels verwiesen.)

Es fragt sich nun: Wird diese Analyse auch der zweiten A-Komposition von $M34$ gerecht? Die erste A-Bearbeitung dieser Gruppe ist durchaus im *Organum-purum*-Stil geschrieben. Die zweite beginnt mit einer Reminiszenz der ersten und fährt dann mit einer Diskantklausel fort, die die b -Formel im Tenor zeigt. Der dritte A-Satz greift nochmals auf den ersten zurück, wird danach mit einem Diskant-Abschnitt weitergeführt, dem die a -Formel zugrunde liegt, und endet mit der gleichen Kadenzphrase wie der zweite Satz. Wieder verrät also die modernere Formel der zweiten Bearbeitung, daß sie höchstwahrscheinlich nicht für den Anfang

¹² Über die Schichtung der Organa nach diesem Gesichtspunkt, der allerdings einer Revision bedarf, siehe Heinrich Husmann, *The Enlargement of the „Magnus liber organi“* . . ., in: *Journal of the American Musicological Society* 16 (1963), S. 176-203.

von *M342* bestimmt war, sondern für den Beschluß von *M341*. Abermals muß man annehmen, daß beim Singen von *M342* der erste A-Satz herangezogen wurde, mit dem ja der dritte verwandt ist.

In dieser Weise zeigen *M12* und *M342* ein weiteres Symptom des allmählichen Verfalls der Organum-Komposition in Paris, denn in beiden Stücken wurde der erste R/A-Abschnitt nicht neu komponiert, sondern von einer früheren Bearbeitung übernommen, in ähnlicher Weise wie viele Abschnitte innerhalb der Verse von älteren Sätzen übernommen wurden, wenn man neue Organa zusammenstellte. Daß beide Werke mit einem polyphonen Eingangssatz aufgeführt wurden, muß wohl angenommen werden, nicht nur weil alle anderen Organa so verfaßt sind, sondern auch, weil beide einen polyphonen Schlußabschnitt haben – und kein einziges Organum mit einem Endsatz existiert ohne einen A/R-Abschnitt am Anfang.

III

Die Tatsache, daß der Schreiber der Vorlage von *W2* den Finalsatz von *M12* einbezog, verdient weitere Erörterung. Wenn die Kompositionen dieses Weihnachtsgraduales, wie es in den drei Hauptfassungen vorliegt, mit einander verglichen werden, ergibt sich das folgende Bild:

(1) *F* und *W1* sind, abgesehen von kleinen Varianten, im ersten R und im V durchwegs identisch. Es wurde schon oben bemerkt, daß *W1* keine abschließenden R/A-Abschnitte schreibt; man muß daher annehmen, daß, wo dieses Manuskript zum Gottesdienst herangezogen wurde, der Eingangssatz zum Schluß wiederholt wurde, also die gregorianische a-b-a-Form erhalten blieb.

(2) Oben wurde gezeigt, daß mutmaßlich *M12* in *F* mit der ersten R-Komposition, derjenigen von *M11*, begonnen wurde. Das Werk fährt dann mit zwei neuen Abschnitten am Anfang des V fort, nimmt danach zwei weitere Abschnitte von *M11*, ersetzt die letzten vier Abschnitte des Soloteiles des V von *M11* mit bloß zwei kürzeren, neuen Sätzen und beginnt dann den zweiten R mit der einleitenden Phrase des ersten R.

(3) *W2* benützt den ersten R-Satz von *F* und *W1*, beginnt den V mit einem dritten Paar von neuen Abschnitten, geht parallel mit *M11* in *F* und *W1* in den nächsten vier Abschnitten, schließt sich aber mit dem letzten V-Abschnitt und dem zweiten R an *M12* an.

Das Gesagte ist schematisch in Tafel 1 dargestellt, ergänzt durch einige weitere Bemerkungen:

Tafel 1

	<i>M11</i> : <i>F</i> , <i>W1</i>	<i>M12</i> : <i>F</i>	<i>M11</i> : <i>W2</i>	
R1	I a	(a)	a	
	II a	(a)	a	
V	III a	b	c	(b und c enden ähnlich)
	IV a	b	c	(c wird zu einer Motette umgestaltet und benützt eine spätere Tenorformel als a;

				b zeigt die modernste Tenorformel)
	V	a	a	a
	VI	a	a	a
	VII	a	b	a (b hat eine modernere Tenorformel als a)
	VIII	a		
	IX	a	b	b (b hat eine modernere Tenorformel als a)
	X	a		
R2	XI	a	b	b (b wird zu einer Motette umgestaltet und zeigt die jüngste Tenorformel von allen Abschnitten)
	XII	a		

Die nächste Frage, die man stellen dürfte, ist: Was kam zuerst, die Fassung $M1_2$ in F oder die Fassung in W_2 ? Zunächst scheint die Antwort auf der Hand zu liegen: Die parallelen Abschnitte, die Stilunterschiede aufweisen, zeigen, daß beide Fassungen jünger sein müssen als $M1_1$ in F und W_1 ; und die Entscheidung, welche der beiden späteren Fassungen die ältere ist, würde man wohl zu Gunsten von W_2 treffen. Denn wo diese Komposition von $M1_2$ verschieden ist, scheint sie einer früheren Stilschicht anzugehören. Jedoch muß man bedenken, daß W_2 gewöhnlich als eine eklektische Quelle erscheint, die Abschnitte von anderen Manuskripten auswählt und dann einige neue hinzufügt, und wenn F und W_1 verschiedene Fassungen eines Abschnittes bringen, wählt W_2 gewöhnlich die konservativere. In keinem einzigen Fall sieht es so aus, als ob F Material von W_2 benützt hätte.

Aber vielleicht ist die Situation weniger einfach, als sie auf den ersten Blick scheinen mag. Zunächst ist zu bemerken, daß man kaum annehmen darf, daß die drei Hauptmanuskripte des ML affiliert sind. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß man die Situation so ansehen muß, daß alle drei in einem Prozeß der Auswahl aus einem stetig anwachsenden Repertoire verschiedener polyphoner Abschnittsätze zusammengestellt wurden. Diese Annahme wird durch die Tatsache bekräftigt, daß, wo mehreren gregorianischen Weisen ein Melodieabschnitt gemeinsam ist, gewöhnlich mehrere Kompositionen desselben vorliegen; und während einige Organa die gleiche Musik mit verschiedenen Worten bringen, benützen andere unabhängige Fassungen selbst in Kompositionen des gleichen gregorianischen Textes.

Wenden wir uns wieder unserem eigentlichen Problem zu, so ist es höchst wahrscheinlich, daß der dritte R-Satz in F zuerst mit dem $M1_1$ -Organum gesungen wurde. Dann, als $M1_2$ zusammengestellt wurde, mag dieser Finalsatz zunächst in Verbindung mit beiden Werken gebraucht worden sein und wurde dann ganz natürlich auch vom Sammler des ML in W_2 übernommen. Wie oben bemerkt, ist dieser Satz einer von nur zwei solchen polyphonen Schlußabschnitten in W_2 . In der Tat war dieses Stück so beliebt, daß es später trotz seiner Kürze in eine Motette umgewandelt wurde – eine sehr spezielle Motette, die sich in scherzhafter Weise auf eines der berühmten vierstimmigen Organa Perotins bezieht.¹³

¹³ Nämlich sein *Organum quadruplum Viderunt omnes*; die Motette erscheint in W_2 , MuA und Mo .

Das zweite R-Stück in *F* kann mit seiner singulären Tenorbehandlung recht wohl dem Schreiber der Vorlage von *W*₂ unbekannt gewesen sein, weil es noch nicht komponiert war. Es mag etwas später geschrieben worden sein als die übrigen Teile der verschiedenen Versionen von *M*₁, und als der ursprüngliche Kollektor von *F* den *ML* verfaßte, wurde wahrscheinlich der einstige Endsatz mit *M*₁₂ belassen, aber in *M*₁₁, dem althrwürdigen und größeren Werk, durch das längere neue Stück ersetzt. Diese Komposition, die mit einer Bezugnahme auf die beiden älteren R-Stücke beginnt, dann zu einer Copula-Phrase fortschreitet und nach der modernen Klausel mit einer weiteren Bezugnahme auf die beiden andern Stücke, besonders dem dritten R-Satz, schließt, ist anscheinend ein Produkt der Zeit, in der die erste Blüte der Klausel-verwandten Motette bereits vorbei war. Denn während die dritte R-Komposition sowie auch einer der in *W*₂ neu gesetzten Abschnitte – der auch in den Klauselsammlungen von *F* und *W*₁ wiederkehrt – als Motetten bekannt sind, ist diese neuere Klausel nicht so verwendet worden. Die Periode der ursprünglichen, neu-komponierten Motette war angebrochen, die, wie an anderer Stelle gezeigt worden ist, um etwa 1205 begann.¹⁴ Es ist daher kaum zu gewagt anzunehmen, daß sowohl dieser zweite R-Satz nach Perotin anzusetzen ist, wie auch die modernistische Klausel in *M*₁₂ IV (vgl. Taf. 1).

Kehren wir zum zweiten unserer Organa zurück. Tafel 2 gibt das Schema der zwei Kompositionen von *M*₃₄ an. Hier bringt *W*₂ keine Komposition dieser Melodie und die Fassung, welche in *W*₁ erscheint, ist durchwegs mit der Bearbeitung in *M*₃₄₁ identisch, mit Ausnahme natürlich des zweiten A-Abschnittes, der ja in *W*₁ nirgends komponiert ist. Wie die Figur zeigt, ist wieder die zweite Bearbeitung von *M*₃₄ zweifellos die spätere. Sie benützt nicht nur neuere Tenorformeln, sondern verkürzt auch das Werk erheblich. Wie schon oben erwähnt, ist der zweite A-Satz der fortschrittlichste der drei.

*M*₃₄₂ wählt den ersten Abschnitt des V von *M*₃₄₁, ersetzt die nächsten vier Abschnitte mit einer einzigen Klausel, schreibt für den folgenden Abschnitt eine weitere Klausel, die auch in der Klauselsammlung von *W*₁ aufscheint, und nimmt dann abermals einen Abschnitt von *M*₃₄₁ auf. Der nächste Satz erscheint nicht nur in *M*₃₄₁, sondern auch in *M*₂₀ und der letzte Abschnitt des V ist wieder in der Klauselsammlung von *W*₁ enthalten und kehrt überdies als Motette wieder.

¹⁴ Siehe H. Tischler, *New Historical Aspects of the Parisian Organa*, in: *Speculum* 25 (1950), S. 25 f.

Tafel 2	<i>M341</i> : <i>F</i> , <i>W1</i>	<i>M342</i> : <i>F</i>
A I	a	(a)
V II	a	a
III	a	b (b benützt eine spätere Tenorformel)
IV	a	
V	a	
VI	a	
VII	a	b = <i>W1</i> -Klausel
VIII	a	a
IX	a	a = <i>M20</i> V
X	a	b = <i>W1</i> -Klausel = Motette
A XI	a	b

IV

Bevor wir schließen, wären noch einige Bemerkungen über den anderen R/A-Endsatz in *W2* angebracht, denjenigen von *M33*. Oben wurde schon gezeigt, daß hier eine weitere einzigartige Situation vorliegt: *F* gibt zwei aufeinander folgende verschiedene Bearbeitungen für das zweite A. Die zweite Fassung ist identisch mit dem zweiten A in *W2*, während die erste sich als eine Abkürzung derselben herausstellt. Man kann nur erraten, was hier vor sich ging; aber vielleicht ist die Situation doch der in *M1* ähnlich: Die Originalfassung war wahrscheinlich diejenige, die auch in *W2* aufgenommen wurde. Etwas später zog man dann die Kurzform vor, so daß, als *F* ursprünglich zusammengestellt wurde, die Originalfassung nach der beliebteren Abkürzung kopiert wurde. Die letztere, wahrscheinlich der Zeit nach Perotin angehörend, war möglicherweise dem Schreiber der Vorlage von *W2* noch nicht bekannt.

In mehreren früheren Studien wurde das Ende der Kompositionstätigkeit Perotins auf etwa 1205 angesetzt – dem ungefähren Datum der beginnenden Popularität der französischen, neukomponierten Motette – und der Rückgang der Organumkomposition in Paris in die Jahre ca. 1205-1220 verlegt.¹⁵ Einige der obigen Beobachtungen zeigten, daß *M12*, *M33* und *M342* teilweise nachperotinisch sind und in die Zeit des Verfalls des Pariser Organums gehören. Zugleich zeigen die komplizierteren Tenorformeln, die hier benützt wurden, daß diese Werke etwa gleichzeitig mit den frühen französischen Motetten anzusetzen sind, die ihrerseits zeitlich wegen ihrer Verwandtschaft mit Trouvèreformen und Zitaten aus der altfranzösischen Literatur recht sicher ins erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts gehören dürften. Diese verschiedenen untereinander verwobenen Verhältnisse und Tatsachen unterstützen die oben genannten Daten sehr wohl und mögen als zusätzliche Beweisstücke angesehen werden. Man kann kaum mehr daran zweifeln, daß Perotin in den frühen Jahren des 13. Jahrhunderts nicht mehr selbst komponierte, ob wegen Todes oder wegen Übernahme anderer Pflichten, kann natürlich nicht gesagt werden.

¹⁵ Siehe Fn. 14 sowie H. Tischler, *The Dates of Perotin*, in: *Journal of the American Musicological Society* 16 (1963), S. 240-241; ders., *Perotin Revisited*, in: *Aspects of Medieval & Renaissance Music* (Reese Festschrift), New York 1966, S. 803-817.

M I & I: F fol. 99

1)

Vi -

2)

usw.

de - usw.

o -

usw.

1) Die Fermata zeigt einen verlängerten Notenkopf an.

2) Der schiefe Strich deutet eine *currens* in rhombischer Form an.

M I R 2: F fol. 99 v - 100

Vi -

de - runt

o -

1)

mnes

1) Der Doppelstrich weist auf die Wiederholung des *Color* der Tenormelodie hin.

M I R 3: F fol. 100v

Vi -
de - runt o -
mnes

This musical score consists of four systems of staves. Each system has a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "Vi -", "de - runt o -", and "mnes".

M I R 2: W₂ fol. 64

<V>i - de - runt o -
mnes

This musical score consists of three systems of staves. Each system has a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "<V>i - de - runt o -" and "mnes".

M 34 A I: F fol. 124v

Al -

le -

lu -

ya

The image shows a musical score for a piece titled 'Zwei End-Responde' by H. Tischler. The score is for a lute and a voice. It consists of eight systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a lute accompaniment on a six-staff system. The vocal line includes lyrics: 'Al -', 'le -', 'lu -', and 'ya'. The lute accompaniment features complex rhythmic patterns and fretting, with various accidentals and slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is identified as 'M 34 A I: F fol. 124v'.

M 34 A 2: F fol. 125v

Musical score for M 34 A 2: F fol. 125v. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Al- le - lu - ya". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with various rhythmic patterns and ties.

M 34 A 3: F fol. 126v

Musical score for M 34 A 3: F fol. 126v. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of one system of music with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Al-". The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and active treble line as the previous system.

le - lu -

ya

Die Symphonie fantastique und Berlioz' Auffassung von Programmmusik

von Wolfgang Dömling, Hamburg

Eine thematisch-formale Analyse von Berlioz' *Symphonie fantastique* stößt auf merkwürdige Erfahrungen: begegnet sie einerseits, beim II. und beim IV. Satz, derart geringen Widerständen und Schwierigkeiten, daß sie gleichsam ins Leere greift und kaum mehr als überflüssiges Verbalisieren allzu plausibler musikalischer Sachverhalte einzubringen droht, so erweist sich andererseits, bei den Ecksätzen I und V, eine detaillierte Betrachtung der formalen Gestaltung und der thematisch-motivischen Zusammenhänge zwar als analytisch fruchtbar, bleibt jedoch in vieler Hinsicht ebenfalls unbefriedigend, ohne daß sich diese Sätze jedoch schlicht als rätselhaft bezeichnen ließen, rätselhaft in dem Sinne, daß etwa wesentliche Aspekte der Kompositionstechnik sich dem Zugriff entzögen. (In einer Art verständlicher Mitte zwischen diesen beiden Extremen steht der III. Satz: seine komplizierte Variationstechnik, die mit mannigfachem Austausch thematischer Gruppen, fast schon nach Art von Mahlerschen Substitutionsverfahren operiert, läßt sich durch

die Analyse zufriedenstellend beschreiben.) Einer Analyse des I. und des V. Satzes fällt es gleich schwer, eine „logische Form“ – aus dem Zwingenden der thematischen Verarbeitung resultierend – nachzuweisen, als auch eine plausible „architektonische Form“ (aus diesen beiden Elementen aber besteht die herkömmliche Analyse, die, grob gesprochen, eine Kombination aus Formenlehre und einem von den Werken der Wiener Klassiker abgezogenen Begriff von thematischer Arbeit ist); der Eindruck des Zwingenden und der Geschlossenheit der Sätze – wie auch, auf anderer Ebene, des ganzen Werks –, sich widerspiegelnd im Gefühl der Schlüssigkeit der Analyse, bleibt aus.

Daß diese besondere Situation der Analyse eng verbunden ist mit einer besonderen Situation des Werkes, damit, daß es sich bei der *Symphonie fantastique* um sogenannte Programmmusik handelt, liegt nur zu nahe. Wer freilich meint, das Programm müsse, damit das Werk bündig erklärt sei, lediglich über die Analyse gestülpt werden – was etwa der Meinung über die Kompositionstechnik korrespondiert, das Programm stelle „eine Kompensation für das Zurückgehen der eigentlich musikalischen Formkräfte“ dar¹ –, dürfte den Sachverhalt zu sehr vereinfachen. Das Programm der *Symphonie fantastique* ist kein Akzidens, sondern eine entscheidende Dimension des Werks selber. Mit dieser Dimension befassen sich die nachfolgenden Überlegungen.

I

1. Für den I. Satz lassen sich unter dem Blickwinkel traditioneller Sonatenhauptsatzform einige Teile in ihrer formalen Funktion durchaus festlegen: Auf eine Einleitung (T. 1-63) folgt die durch abschließende Wiederholungszeichen markierte Exposition (T. 64 [bzw. 72] - 165); es folgt ein Durchführungsteil; die Wiederaufnahme des ersten Themenkomplexes (T. 239) bezeichnet – auch von der musikalischen Faktur her sehr deutlich – eine Reprise; und eine Coda ist spätestens mit dem Ruck in strafferes Tempo (T. 439) anzusetzen. Eine genauere Rubrizierung der Form aber stößt auf Schwierigkeiten, und zwar nicht nur, weil ein eigentliches zweites Thema fehlt. Robert Schumann, dem die erste Analyse der *Symphonie fantastique* zu verdanken ist,² deutet den Satz als symmetrische Bogenform: „*Fassen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft scharf hervorspringende Ecken stören zu lassen, das ganze erste Allegro in weiteren Bogen zusammen, so stellt sich uns deutlich diese Form hervor:*

¹ J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 361.

² R. Schumann, *Symphonie von Berlioz* (1835), in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. I, S. 69-90.

Anfang (C-dur)	Erstes Thema (C-dur)	Mittelsätze mit einem zweiten Thema G-dur, e-moll)	Erstes Thema (G-dur)	Mittelsätze mit dem zwei- ten Thema (c-moll, G-dur)	Erstes Thema (C-dur)	Schluß (C-dur)
[T. 64	72	150	239	311	410	503]

– der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenstellen:

Erstes Thema (C-dur)	Zweites Thema (G-dur)	Mittelsatz (a-moll) (Verarbeitung der beiden Themen)	Erstes Thema (C-dur)	Zweites Thema“ (C-dur)
-------------------------	--------------------------	---	-------------------------	---------------------------

(Ein Vergleich mit einer detaillierteren Formübersicht³ zeigt, daß Schumann nicht ohne Gewaltigkeiten vorgeht – so faßt er etwa umstandslos den Epilog der Exposition [T. 150-165] mit der Durchführung [T. 166-238] zusammen –; und ein seltsamer, den Symmetriegedanken freilich stützender Irrtum läßt ihn die Tonarten der „Mittelsätze“ mit „E-moll, G-dur“ – statt richtig „E-moll, C-dur“ – angeben.) Andere Kommentatoren versuchen auf wieder andere Weise den Satz mit dem herkömmlichen Sonatensatzschema in Übereinstimmung zu bringen.⁴

Ein größerer Teil des Satzes (ab T. 358) erscheint, vom klassischen Sonatensatzschema aus, wie an dieses angehängt; seine Bedeutung, wie immer die formalen Funktionen interpretiert werden mögen (so spricht einiges für die Postulierung einer „2. Durchführung“ [T. 358-409] und einer sich anschließenden „2. Reprise“ [T. 410-438]), liegt weniger darin, die Architektonik der Form zu gestalten oder thematische Verarbeitungsprozesse auszukonstruieren, als vielmehr ganz offenkundig darin, weitere Erscheinungsformen des einen zentralen Themas vorzuführen. Unter diesem Aspekt kann man den Satz, über seine – unbestreitbare – Zugehörigkeit zur formalen Gattung des Sonatensatzes hinaus, durchaus auch als eine Reihe von Charaktervariationen ansehen, und seine Monothematik eher mit diesem Variierungsprinzip in Verbindung bringen als etwa – wie Kretzschmar es versucht⁵ – auf das Vorbild Haydnscher Symphonien zurückführen (die Berlioz auch kaum gekannt haben dürfte). Ergibt sich somit eine lockere, additionsartige Reihung einzelner Teile, deren formaler Zusammenhalt nicht zwingend, zumindest schwierig ist, so schließt sich jedoch die Reihe der Metamorphosen, der verschiedenen Beleuchtungen des einen Themas für den Hörer zu einer plausiblen Einheit dann zusammen, wenn er sie mit der – plausiblen – Folge vorgestellter Inhalte des Programms in Verbindung bringt. (Daß dabei nicht jeder einzelne Ausdruck des Programms –

³ Eine ausführliche Analyse der *Symphonie fantastique* bereitet der Verf. für die von E. L. Waeltner herausgegebene Reihe „Meisterwerke der Musik“ vor.

⁴ R. Kloiber, *Handbuch der Symphonischen Dichtung*, Wiesbaden 1967, S. 8, gibt zum Beispiel folgende Formübersicht: Exposition: 1. Gruppe T. 64-112 (Hauptth. T. 72-79), Zwischensatz T. 113-132; 2. Gruppe T. 133-149 (Hauptth. T. 133-136), Epilog T. 150-165; Durchführung T. 166-228; Reprise T. 232-357 (ohne 2. Gruppe); Coda T. 358-525.

⁵ H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, I. Abteilung, Leipzig 1919, S. 341.

die Texte variieren ja auch in den verschiedenen Versionen – in der Musik sozusagen dingfest gemacht werden kann, ist sekundär.)

Mit dem Programm hängt auch eine weitere Abweichung des I. Satzes von den Proportionen des klassischen Sonatensatzes zusammen: die Überdimensionierung der Einleitung, die etwa die gleiche Zeitdauer beansprucht wie der gesamte reguläre Sonatenteil (bis T. 357, ohne Wiederholung der Exposition); denn nicht eine „Einleitung“ wird hier gegeben, sondern quasi ein „Erstes Kapitel“, die *Rêveries*, die im Programm geschildert werden, und die in wohlausgewogenem Kontrast zu den folgenden *Passions* stehen.⁶ Der herkömmliche musikalische Kontrast zwischen Langsamer Einleitung und Hauptsatz wird von Berlioz zugleich umfunktioniert – hier paßt der Ausdruck – zu einem breit ausgeführten inhaltlichen Kontrast. (Ein ähnliches Verfahren begegnet auch im I. Satz von Berlioz' *Harold en Italie*: eine ungewöhnlich lange Einleitung, ein kurzer Sonatensatz, eine ausgedehnte Coda stehen, quasi als eine Folge dreier selbständiger Kapitel, in unübersehbarer Parallele zur programmartigen Überschrift, die „*scènes de mélancolie, de bonheur et de joie*“ anführt.)

2. Das Finale bildet das Gegengewicht zum Kopfsatz der Symphonie, dem es an Umfang genau, und ungefähr auch an Dauer entspricht. Es besteht aus mehreren Abschnitten: dreigliedrige Introdution (T. 1-39); letzte Variante des *idée-fixe*-Themas (T. 40-101); *Dies irae* (T. 102-240); *Ronde du Sabbat*, der größte, in sich wiederum mehrgliedrige und das *Dies irae* wiederaufgreifende Abschnitt (T. 241 bis 495); kurze Coda (T. 496-524). Unter dem Aspekt einer Formenlehre, zu deren Voraussetzungen kategoriale Klassifizierbarkeit gehört, erscheint dieser Satz in einer eigentümlichen Unentschiedenheit. Nicht nur ist er als Ganzes von hybrider Form, obwohl doch, wie eine genaue Analyse zeigen kann, seine Abschnitte durch motivische oder funktionelle Elemente auf mehrfache Weise fast sorgfältig miteinander verknüpft sind; eindeutiger Klassifizierung entzieht sich auch derjenige Teil des Satzes, der als eigentlicher Hauptteil aufgefaßt wird (nach 240 Takten, die, quasi einleitend, vorausgehen): ebenso ist er Rondo wie Sonatensatz oder variationenartig. Von den drei Themen des Satzes (Variante der *idée fixe*, *Dies irae*, *Ronde*) bleibt das erste isolierte Episode; das zweite, zunächst ebenfalls als Episode vorgestellt, wird später dem dritten, dominanten, beigeordnet. Eine Steigerungsform, die hieraus für den ganzen Satz postuliert werden könnte, fände wohl eine Entsprechung in den sich verdoppelnden Umfängen der Abschnitte;⁷ trotzdem bleibt die Einheit des Satzes offensichtlich nicht aus den Kategorien formaler und thematischer Integration ableitbar.

Im Höreindruck besteht der Satz aus einer Anzahl einzelner ausdrucksstarker musikalischer Bilder, die sich vor allem durch die Instrumentation – die gerade

⁶ Im Autograph stehen die Worte *Rêveries* und *Passions* als Überschriften zum Largo- und zum Allegroteil.

⁷ Anzahl der Takte in den Abschnitten 2 bis 4: 62 – 139 – 256.

im Finale ihre reichste Palette entfaltet – in charakteristischer Weise voneinander unterscheiden. Wird dadurch, noch mehr als in der Analyse, das Heterogene dieses Satzes betont, so vermittelt gerade der Höreindruck aber auch den Zusammenhalt dieser musikalischen Bilder, ihre Einheit; denn sie schließen sich in der Phantasie des Hörers zu einer Szenenfolge zusammen, gleichsam als handelte es sich um das große Finale einer imaginären Oper. Bedingung hierfür ist freilich, daß der Bereich des Semantischen als wesentlicher Bestandteil der Musik aufgefaßt wird, nicht als Akzidens, das auch entfallen könnte: die *idée-fixe*-Melodie muß in ihrer Verzerrung wiedererkannt, und das *Dies irae* identifiziert werden können. Nicht nur der Zusammenhang des Finales mit der ganzen Symphonie ist für eine adäquate Aufnahme wichtig; ebenso gehört dazu die Kenntnis des Programms, zumindest der Überschriften.

Der Sinn dieses Satzes – dies gilt ebenso für den I. Satz – greift über das technisch-analytisch Feststellbare hinaus, die semantische Dimension ist ein untrennbarer, und daher ernstzunehmender Teil der Komposition selbst. (Die oben zitierte Meinung, das Programm sei Kompensation für mangelndes formales Vermögen, basiert einerseits auf einer Trennung dieser Komponenten, andererseits auf einem Vorurteil, das durch Berlioz' Oeuvre mehr als hinreichend entkräftet wird.)

3. Die aufgezeigte Relation von formal-additiver Reihung und semantisch bedingter Integration gilt auch, im Großen, für die ganze Symphonie. Ihre Satzfolge bildet, ähnlich wie die Reihung kontrastierender Elemente im I. und im V. Satz, eine Folge stärkster Gegensätze; auch hier wiederum Kontraste nicht nur im rein musikalischen Bereich, wo sie sich an die kontrastierenden Charaktere in der klassischen Symphonie anschließen, sondern ebenso innerhalb der Entwicklung jenes imaginären Dramas, das untertreibend „*Épisode de la vie d'un artiste*“ genannt wird. Fünf Sätze – statt der üblichen vier – hat Berlioz wahrscheinlich nicht nur der Ungewöhnlichkeit halber für die Symphonie gewählt (sie hat quasi zwei „Scherzo“-Sätze, II und IV), sondern auch, was Robert Schumann schon vermutete, um eine Analogie zur Fünfaktigkeit der Tragödie herzustellen. Fünf Akte hat auch die französische Grand Opéra; und die Assoziation zur Oper wird auch – von einer ganz andern Seite – nicht zuletzt dadurch bestärkt, daß Berlioz wesentliche Einzelzüge der Instrumentation dem zeitgenössischen Opernorchester entnimmt (es sei hier nur an das „*derrière la scène*“ der Oboe zu Beginn des III. Satzes, an die mehrfachen Pauken, an die Glocken erinnert).⁸

Das zentrale Mittel der Integration der Symphonie ist jene in allen Sätzen wiederkehrende Melodie, die Berlioz mit dem – der Pathologie entlehnten – Ausdruck *idée fixe* bezeichnet; denn gleich einer Zwangsvorstellung kehre, wie das Programm ausführt, diese Melodie, zusammen mit dem Bild der Geliebten, für das sie einsteht (folgerichtig spricht Berlioz auch von einer *double idée fixe*), in der Phantasie des Helden beständig wieder. Berlioz hat hier als erster die Technik des semantischen „Erinnerungsmotivs“ aus der Oper – sie begegnet nicht selten in der vorromanti-

⁸ Vgl. hierzu H. Bartenstein, *Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen*, Straßburg 1939.

schen Oper, der französischen wie der deutschen – in die Instrumentalmusik übertragen und damit für die „Programm Musik“ des ganzen 19. Jahrhunderts entscheidende Bahnen abgesteckt. (Von der Verwandtschaft thematischen Materials verschiedener Sätze einer Symphonie, wie sie beispielsweise in der Musik der Wiener Klassiker gelegentlich begegnet, unterscheidet sich dieses Verfahren grundlegend. Die Aufgabe des Erinnerungsmotivs liegt in seiner semantischen Funktion, die zu einer mit festumrissener Bedeutung ausgestatteten Zitathaftigkeit tendiert; und solche Zitate können, wie etwa in der Coda des IV. Satzes, auch konstruktiv unvermittelt in einen heterogenen Kontext eingefügt werden. In der Wiener Klassik spielt, umgekehrt, weniger das Wiedererkennen eines Themas – schon gar nicht eines, das etwas „bedeuten“ soll – eine Rolle als der Anstoß zu konstruktiven Verfahren.)

Der Gedanke der zyklischen Integration durch ein zentrales musikalisches Thema im Sinne eines Erinnerungsmotivs dürfte von Anfang an zur Konzeption der *Symphonie fantastique* gehört haben.⁹ Als im strengeren Sinne einziges Thema beherrscht die *idée fixe* den I. Satz; die folgenden Sätze räumen ihr weniger Gewicht ein. Als Thema des Mittelteils figuriert sie in den Sätzen II und III, die, im großen gesehen, analog angelegt sind (II: Walzer – *idée fixe* – Walzer; III: Pastorale – *idée fixe* – Pastorale, dazu noch die Außenrahmung des Hirtenduetts); als Bestandteil einer Coda ebenfalls in II und III sowie in IV.¹⁰ Auch hier erhalten, ähnlich wie es oben für den I. Satz gezeigt wurde, formale Funktionen der Satzteile eine weitere Dimension, die semantische: ein Mittelteil kontrastiert nicht nur, wie üblich, im Thematisch-Musikalischen, sondern auch in der Folge der intendierten Inhaltsvorstellungen; und eine Coda erhält zusätzlich den Aspekt von Rückblick und Erinnerung. Im V. Satz ist die Melodie der *idée fixe* ebenfalls ein wichtiger Bestandteil, wenn auch nur für einen Abschnitt des Satzes; zum zweiten Male – nach der 2. Reprise des I. Satzes (T. 410) – tritt sie hier in einer völligen Umwandlung ihres ursprünglichen Charakters auf.

II

1. Das Programm hat, das mag auf den ersten Blick befremdlich scheinen, eine große Anzahl von Änderungen erfahren, mehr als die Musik selbst,¹¹ und zum größten Teil nicht mit diesen korrespondierend; diese Änderungen werfen ein bezeich-

9 Die von N. Temperley im Vorwort der Neuauflage (H. B., New Edition of the Complete Works; Vol. 16: *Symphonie fantastique*, ed. N. Temperley [Kurztitel im Folgenden: BNE]), S. XXVII genannten Gegenargumente sind teils hierfür nicht zuständig (daß die Coda des II. Satzes, in der die *idée fixe* nochmals begegnet, ein Jahr später komponiert wurde, hat logischerweise nichts damit zu tun, daß das Thema bereits T. 120 auftritt; und daß die Coda des IV. Satzes umgearbeitet wurde, besagt nicht, daß der Satz zunächst in seiner ursprünglichen Gestalt – in der Fassung als Marsch in der Oper *Les Francs-Juges* – hätte verwendet werden sollen), teils weder stichhaltig noch beweisfähig.

10 In die – nachträglich komponierte – Coda des II. Satzes gelangte das Thema möglicherweise, um eine musikalische Analogie zu den Codastellen im I. Satz, T. 451, und im IV. Satz zu geben und damit einen weiteren Beitrag zur Integration des ganzen Werks zu leisten.

11 Über die zahlreichen, aus dem Autograph – das weitgehend Kompositionsautograph ist – ablesbaren Änderungen der Musik gibt der Kommentar (S. 175 ff) in BNE genaue Auskunft.

nendes Licht auf die Rolle und die Bedeutung, die Berlioz diesem Programm zugemessen hatte. Es zeigt sich, daß, pointiert formuliert, die Gesamtheit der verschiedenen Versionen für das Verständnis von Stellung und Aufgabe des Programms wichtiger ist als der Text einer bestimmten Fassung.

Die vierzehn Versionen dieses Programmtextes, wie sie kürzlich ans Licht gezogen wurden,¹² lassen sich im wesentlichen auf vier verschiedene Fassungen reduzieren (sie sind, da nur die letzte Fassung allgemein bekannt ist, am Schluß dieses Aufsatzes vollständig wiedergegeben):

- A: die im Brief an Humbert Ferrand vom 16. April 1830¹³ niedergelegte Fassung
- B: ein vier Seiten umfassendes autographes Konzept des Programms, zu datieren April-Mai 1830¹⁴
- C: das Programm in der gedruckten Partitur, 1. Auflage (1845/46)
- D: das Programm in der gedruckten Partitur, Auflagen seit 1855

Die restlichen zehn Versionen – die meisten dieser Texte sind auf losen Konzertprogrammen gedruckt – stellen, sofern sie nicht belanglose Varianten bringen, in mancher Hinsicht Zwischenstadien zwischen B und C dar; jedoch ist die wesentliche Annäherung an den Text C bereits um das Datum der ersten Aufführung der Symphonie (Dezember 1830) vollzogen.

Die Veränderungen des Programms weisen nun keineswegs eine einheitliche Tendenz auf; eine naheliegende Annahme, in der letzten Version sei die genaueste Übereinstimmung von Musik und Programm erreicht, ginge fehl. Eine ganze Reihe musikalischer Details ist in früheren Fassungen des Textes genauer berücksichtigt als in späteren. Zum II. Satz etwa heißt es in A sehr präzise „*die geliebte Melodie läßt mitten in einem brillanten Walzer sein Herz erbeben*“ (vgl. die Streichertremoli, T. 117 ff); B und C hingegen sind nicht nur sehr allgemein gehalten, sondern bringen auch noch eine zusätzliche Aussage, die ganz sicher nicht zum originären Vorstellungsbereich dieses Satzes gehört („*friedliche Betrachtung der Naturschönheiten*“) und die in der letzten Version (D) wieder entfällt. Für den V. Satz ist in B nicht nur, noch etwas ausführlicher als in A, die *Dies-irae*-Parodie beschrieben, sondern auch die vorausgehenden Vorwegnahmen (T. 83-115) des *Ronde*-Themas. Andererseits werden bestimmte Details erst in späteren Versionen des Programms präzisiert. Fassung A nennt zu den heftigen Ausdrucksschwankungen des I. Satzes lediglich einige Stichworte; Fassung B hat bereits den näher beschreibenden Text von C, nur fehlt – wie in fünf darauffolgenden Textvarianten¹⁵ – der Schluß „*ihre religiösen Tröstungen*“, der zum erstenmal in einer um 1833 zu datierenden Fassung¹⁶ auftritt. Da die autographe Partitur¹⁷ am Schluß des I. Satzes ebenfalls eine Veränderung aufweist – der Satz schloß ursprünglich mit dem fortissimo-Akkord (T. 491), das Folgende wurde, wie die veränderte Schrift vermuten läßt, später

12 Vgl. BNE, S. 167-170.

13 H. B., *Lettres intimes*, Paris 1882, S. 65-69.

14 Vgl. BNE, S. 167.

15 Ebenda, S. 169.

16 Ebenda, S. 167.

17 Paris, Bibl. Nat., Fonds du Conservatoire, Ms. 1.188.

angefügt –, liegt die Annahme nahe, daß hier Musik und Programm gleichzeitig geändert worden sind. Während in drei weiteren vor C datierenden Versionen, und dann wieder in der Version D, die Worte „*ihre(n) Tränen*“ – aus welchem Grunde immer – fehlen, bringt schließlich die letzte Version D die Umschreibungen der verschiedenen Gemütszustände in eine andre Ordnung, die mit der Hervorhebung ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge („*zuerst*“ – „*sodann*“) möglicherweise mit den beiden Hauptteilen des Satzes (Largo – Allegro) genauer korrespondieren soll. Eigentümlich sind auch die Veränderungen der Texte zum III. Satz. Fassung A beschreibt eine heitere Stimmung („*liebliche Träumerei*“), Fassung B eine zunehmende Verdüsterung, der vom Zeitpunkt der ersten Aufführung an die – dann in die Versionen C und D übernommene – Beschreibung und Deutung des unheilverkündenden Schlusses angefügt ist. (Ob diese Erweiterung auch hier, wie im I. Satz, Hand in Hand ging mit einer Erweiterung der Musik, also der Anfügung dieser Coda, ist nicht nachzuweisen; denn die autographe Partitur dieses Satzes ist eine spätere, nach der in Italien erfolgten Umarbeitung¹⁸ angefertigte Reinschrift.) Die letzte Programmversion (D) setzt ferner – ähnlich wie es schon beim Text zum I. Satz beobachtet wurde – gegenüber der mehr summarischen Aufzählung der wechselnden Gemütszustände in der Fassung C eine Art erzählerischer Abfolge, die sich dem Verlauf der Musik glatter anpaßt: „*Da erscheint sie aufs Neue [T. 90 ff]; sein Herz stockt, schmerzliche Ahnungen steigen in ihm auf [T. 106 ff]. . .*“ – Es sei noch erwähnt, daß gewisse biographische Details – sie haben mit der Musik im engeren Sinne auch nichts zu tun – zusehends abgeschwächt werden, was aus der wachsenden zeitlichen Distanz und vor allem aus Berlioz' verändertem Verhältnis zu Harriet Smithson nur verständlich ist (vgl. etwa die Anfänge der Versionen B, C und D zum IV. Satz, oder den Ausdruck „*courtisane*“ in A zum V. Satz).

Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden den gedruckten Partituren beigegebenen Programmfassungen C und D besteht darin, daß die letzte Version die ganze Symphonie, nicht nur die beiden Schlußsätze, als Vision im Opiumrausch deutet. Diese Änderung – sie ist von der Musik selbst ganz unabhängig – resultiert aus der Koppelung der *Symphonie fantastique* mit dem Monodrame *Lelio*.¹⁹ Das geht aus der Überschrift und dem Avertissement dieser 4. Fassung deutlich hervor; wahrscheinlich hat man sich die von Berlioz hier vorgeschlagene „*dramatische*“ Ausführung der *Symphonie fantastique* so vorzustellen, daß Lelio, auf der Vorderbühne schlummernd, die Symphonie „träumt“, die – wie ja anschließend auch die ganze Musik des *Lelio* bis zum letzten Monolog dieses Stückes – hinter dem trennenden Vorhang gespielt wird. Lelios Anfangsmonolog schlosse sich an diese Situation unmittelbar an: „*Gott! Ich lebe noch! . . . So ist es denn wahr! So hat sich gleich einer Schlange das Leben wieder in mein Herz geschlichen, um es aufs Neue zu zerreißen . . . Wenn aber das treulose Gift meine Verzweiflung täuschte, wie konnte ich jenen Traum überleben, wo nahm ich die Kraft her, nicht dem entsetzlichen Druck der eisernen Hand zu erliegen, die mich packte? . . . Das Schafott – Richter,*

18 Vgl. *Memoiren*, (= H. B., Literarische Werke I-II, Lpz. 1903), Bd. I, S. 202.

19 Vgl. N. Temperley, *The Symphonie Fantastique and its Program*, MQ 57 (1971), S. 593 bis 608.

*Henker, Soldaten – das Geschrei des Pöbels – und die schweren gemessenen Tritte, die gleich Zyklopenschlägen mein Herz trafen! . . . Und die unerbittliche Melodie, die selbst in der Lethargie des Schlafes mich verfolgte, um jenes fast vergessene Bild wieder aufzufrischen, und alle Leiden meiner Seele wachzurufen aus ihrem Schlummer . . .*²⁰

2. Zur Frage, ob das Programm dem Konzertpublikum in die Hand gegeben werden solle, hat sich Berlioz unterschiedlich geäußert. Während er in einer Anmerkung zur Fassung C die Verteilung des Programms als „*unerläßlich zum vollständigen Verständnis des dramatischen Plans des Werkes*“ fordert, heißt es im Vorspann zur letzten Fassung (D), streng genommen könne bei einer Aufführung der *Symphonie fantastique* allein, ohne das *Monodrame*, das Austeilen des Programms unterbleiben, würden nur die Titel der Sätze genannt. „*Der Verfasser schmeichelt sich mit der Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich und abgesehen von aller dramatischen Absicht ein musikalisches Interesse beanspruchen darf.*“

Der Widerspruch zwischen diesen beiden Äußerungen ist ein ebenso scheinbarer wie der, daß Berlioz mit der gleichen Musik immer wieder abweichende Programmtexte verbunden hat. Denn das Programm soll weder eine genaue Beschreibung der Musik sein, noch ihre Erklärung; aber es erleichtert das Verständnis des „*instrumentalen Dramas*“, das die *Symphonie fantastique* zugleich ist. Die Ambivalenz des Programms – Überflüssigkeit auf der einen Seite, Notwendigkeit auf der anderen – korrespondiert deutlich mit der eigentümlichen Relation des Programms zum musikalischen Werk: obwohl sein Bestandteil, ist es ihm bloß beigegeben, nicht integriert, und der Komposition an dem, was man unter Werkcharakter versteht, nicht ebenbürtig.

In einer zusätzlichen Anmerkung zum Programm²¹ schreibt Berlioz: „*In der Tat handelt es sich keineswegs darum – wie manche offenbar geglaubt haben –, hier [sc. mit dem Programm] eine genaue Reproduktion dessen zu geben, was der Komponist mit den Mitteln des Orchesters auszudrücken sich bemüht hätte; genau das Gegenteil ist der Fall: um die Lücken in der Entwicklung des dramatischen Gedankens zu füllen, die von der musikalischen Sprache notwendigerweise offengelassen werden, mußte er zur geschriebenen Prosa Zuflucht nehmen, um den Plan der Symphonie darzulegen und zu rechtfertigen. Der Verfasser weiß sehr wohl, daß die Musik weder das Wort noch die Kunst der Zeichnung zu ersetzen imstande sein wird. Er ist niemals der absurden Anmaßung verfallen, abstrakte Begriffe oder moralische Eigenschaften ausdrücken zu können, wohl aber Leidenschaften und Gefühle; und auch nicht der noch seltsameren, das Gebirge zu malen – er wollte lediglich den Stil und die melodischen Formen wiedergeben, die den Gesängen bestimmter Gebirgsbewohner eigen sind, oder die Gefühle, die unter bestimmten Umständen durch den Anblick dieser imposanten Massen in der Seele entstehen.*

²⁰ *Hector Berlioz' Werke*, Leipzig 1900 ff (Kurztitel im Folgenden: HBW), Bd. 13, S. 2.

²¹ Fußnote (auf die am Schluß des ersten Absatzes des Programmtextes C, bei „*expression*“, verwiesen wird), gedruckt auf zwei verschiedenen Konzert-Programmzetteln aus den Jahren 1836 und 1838 (das französische Original ist wiedergegeben in BNE, S. 170).

Wären die wenigen Zeilen dieses Programms von der Art gewesen, daß man sie hätte zwischen den Sätzen der *Symphonie* rezitieren oder singen können, gleich den Chören antiker Tragödien, hätte man den Sinn, den sie enthalten, nicht in diesem Ausmaß mißverstanden. Aber anstatt sie zu hören, muß man sie lesen; und – gegen den Musiker den einzigen Vorwurf erhebend, gegen den er sich unbedingt verteidigen muß – man bedenkt nicht, daß, hätte er tatsächlich jene übertriebenen und lächerlichen Ansichten über das Ausdrucksvermögen seiner Kunst, die man ihm unterstellt, daß dieses Programm dann in seinen Augen bloß eine unnütze Wiederholung und vollkommen zwecklos gewesen wäre.“

III

Aus der Verknüpfung von Musik und Programm, wie er sie in der *Symphonie fantastique* geschaffen hatte, hat Berlioz kein Prinzip gemacht; er hat in seinem kompositorischen Werk nicht etwa eine neue Gattung von „Programm Musik“ konsolidiert, und er hat sich auch nicht in seinen Schriften beredt und mit philosophischen Ambitionen dafür eingesetzt, wie es für Franz Liszt bezeichnend ist. Die besondere Verbindung von – allgemein ausgedrückt – Text und Musik in der *Symphonie fantastique* nimmt innerhalb von Berlioz' Oeuvre, das insgesamt ja wesentlich von eben dieser Relation Text-Musik bestimmt ist,²² die Stellung eines einmaligen Experiments ein. Ähnlich ist der *Symphonie fantastique* nur noch die Konzert-Symphonie *Harold en Italie*: ebenfalls ein Instrumentalwerk, zu dem ein verbaler Kommentar gehört, programmartige Zusätze, die sich allerdings auf charakterisierende Satzüberschriften²³ beschränken;²⁴ ebenfalls begegnet hier in allen Sätzen ein quasi-personifiziertes Erinnerungsmotiv.

1. Auf die *Symphonie fantastique*, und auf die – schon in der oben zitierten ausführlichen Anmerkung zum Programm beklagten – Gefahren der Mißdeutung von Werk und Programm sowie der Relation beider, bezieht sich Berlioz offensichtlich in den ersten Sätzen des Vorworts, das er dem Klavierauszug (1859) von *Roméo et Juliette* voranstellte.²⁵ „Zweifellos wird man sich über die Gattung dieses Werkes nicht täuschen können. Obschon hier oft Singstimmen verwendet werden, so handelt es sich weder um eine konzertante Oper (*opéra de concert*), noch um eine Kantate, sondern um eine *Symphonie mit Chören*. Wenn der Gesang nahe-

22 Berlioz' „rein“ instrumentale Komposition – die Overtüren und die mit einem verbalen Kommentar versehenen Werke also nicht mitgerechnet – stellen eine verschwindende Minderheit dar.

23 Im Autograph von *Harold en Italie* fehlen – laut HBW Bd. 25, S. 51 – Titel und Untertitel für den I. Satz. Wahrscheinlich verweist dies auf die ursprüngliche Konzeption des Werks als eines Bratschenkonzertes für Paganini, die dann, als Paganinis Interesse nach Kenntnisnahme des I. Satzes erkaltet war, in die „poetischer Erinnerungen“ geändert wurde (vgl. *Memoiren*, I, S. 248 ff).

24 Falls die Angabe bei J. Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, Boston 1950, Bd. II, S. 346 zutrifft, stammt das (auch in HBW Bd. 6 kommentarlos wiedergegebene) Programm zu *Réverie et Caprice* nicht von Berlioz, sondern stellt eine posthume Zutat dar.

25 Wiedergegeben in HBW Bd. 25, S. 73 f.

zu von Anfang an mitwirkt, so geschieht dies, um den Zuhörer auf die dramatischen Szenen vorzubereiten, deren Gefühle und Leidenschaften durch das Orchester ausgedrückt werden sollen; außerdem, um die Chormassen, deren zu unvermitteltes Auftreten der Einheit des Werks hätte schaden können, in der musikalischen Entwicklung allmählich einzuführen.“ (Quasi eine Entschuldigung, daß der Chor nicht erst, wie in Beethovens Vorbild, im letzten Satz hinzukommt.) Im nächsten Absatz aber heißt es – in einem Widerspruch zum oben Gesagten, der für eine Stellung des Werks zwischen den etablierten Gattungen bezeichnend ist²⁶ – über das Finale: „Diese letzte Szene der Versöhnung zwischen beiden Familien gehört allein in das Gebiet der Oper oder des Oratoriums.“

Bezeichnend für die Intentionen, die Berlioz mit *Roméo et Juliette*, der „symphonie dramatique“, hinsichtlich der Relation von instrumentaler Musik und Text – seien es vertonte Worte oder beigegebene Kommentare – verfolgte, bezeichnend für die eigentümlich offene Stellung dieses Werkes zwischen den Gattungen sind die folgenden Sätze des Vorworts, mit denen die zwei großen Instrumentalsätze „*Scène d’amour*“ (II/2) und „*Roméo au tombeau des Capulets*“ (III/2) kommentiert werden. „Wenn in den berühmten Szenen im Garten und auf dem Friedhof der Dialog zwischen den beiden Liebenden, die Selbstgespräche Juliettes, die leidenschaftlichen Regungen Roméos nicht gesungen werden, und wenn schließlich die Zwiegespräche der Liebe und der Verzweiflung dem Orchester anvertraut sind, so sind die Gründe dafür zahlreich und leicht verständlich. Der erste, und er allein genügt schon zur Rechtfertigung des Komponisten, ist der, daß es sich um eine Symphonie handelt, nicht um eine Oper. Ferner schien es, da ähnliche Duette schon sehr oft, und von den größten Meistern, für Gesang komponiert worden sind, ebenso ratsam wie reizvoll, eine andere Ausdrucksweise zu versuchen. Auch machte die Erhabenheit dieser Liebe ihre Schilderung für den Musiker so gefährlich, daß er seiner Phantasie einen Spielraum gönnen mußte, den der festgelegte Sinn gesungener Worte nicht zugelassen hätte, und zur instrumentalen Sprache seine Zuflucht nehmen, einer reicheren, mannigfaltigeren, weniger fixierten Sprache, und einer gerade in einem solchen Fall durch ihre Unbestimmtheit unvergleichlich wirkungsvolleren.“ In die Druckausgabe der Partitur aber hat Berlioz vor dem Satz *Roméo au tombeau* eine Bemerkung eingefügt, die, indem sie das Problem gleichsam vom andern Ende aufzäumt, zu einem entgegengesetzten Schluß kommt und überdies den bildhaft-dramatischen Zusammenhang wieder stärker betont: „Das Publikum hat keine Vorstellungskraft; die Stücke, die sich lediglich an die Vorstellungskraft wenden, haben daher kein Publikum. Die folgende Instrumentalszene befindet sich in dieser Lage, und ich meine, daß man sie stets auslassen muß, wenn diese Symphonie nicht vor einem auserlesenen Publikum aufgeführt wird, dem der V. Akt der Shakespeare-

26 Darauf scheint auch Berlioz' eigene unterschiedliche Gliederung von *Roméo et Juliette* hinzuweisen, die einmal mehr zur Szenennumerierung der Oper tendiert, das andre Mal zur Satz-zählung der Symphonie. Im Autograph sind die Abschnitte des Werks von I bis VII durchnumeriert; der Erstdruck hingegen gliedert in *Introduction* (= heute I/1), *Prologue-Strophes-Scherzetto* (I/2), *Deuxième Partie* (II/1), *Troisième Partie* (II/2), *Quatrième Partie* (II/3 bis III/2), *Finale* (III/3). (Die übliche Gliederung von *Roméo et Juliette* in „Drei Teile“ stammt von den Herausgebern der HBW. Vgl. HBW Bd. 25, S. 93 f.)

schen Tragödie in der Version von Garrick²⁷ ungewöhnlich vertraut und dessen poetisches Empfinden sehr gesteigert ist. Das heißt wohl, daß die Szene in neunundneunzig von hundert Fällen wegbleibt.“ (Dennoch sind gerade für diesen Satz, im Gegensatz zur „Scène d’amour“, die nicht näher bezeichnet ist, die poetischen Intentionen durch die Untertitel und die Überschriften der einzelnen Abschnitte recht genau angegeben, so wie es etwa in *Harold en Italie* durchgeführt war.)

Die Möglichkeit, Höhepunkte der dramatischen Handlung durch reine Instrumentalsätze zu repräsentieren und diese zugleich doch einer Mißdeutung des in ihnen intendierten Inhalts zu entziehen, war nicht zuletzt durch den Kunstgriff der Einführung eines „Prologs“ (I/2) gegeben, der durch Chor und zwei Soli den ganzen Handlungsverlauf vorwegnehmend berichten, teils auch kommentieren läßt. Es ist, als wäre Berlioz hier auf den – im oben zitierten Kommentar zur *Symphonie fantastique* ausgesprochenen – Gedanken zurückgekommen, ein „Programm von der Art“ zu gestalten, daß man es „zwischen den Sätzen der Symphonie rezitieren oder singen“ könnte, „gleich den Chören antiker Tragödien“.

2. Zeigt sich die „*Symphonie dramatique*“ *Roméo et Juliette* in diesem Sinne nicht allzuweit entfernt von den Intentionen der *Symphonie fantastique*, so ist in *La Damnation de Faust* die Tendenz zur andern Seite, zur vollständigen musikalischen Realisierung, die überwiegende. Trotz der Unsicherheit in der Gattungszugehörigkeit, die sich in der Titelgebung auszudrücken scheint – im Autograph lautet der Untertitel *Opéra de concert*, in der Druckausgabe, zurücknehmend und auch anders akzentuiert, *Légende*; der gebräuchliche Untertitel *Légende dramatique* begegnet erst in späteren Druckausgaben²⁸ –, ermöglicht die Partitur mit ihren zahlreichen – wenngleich für eine Opernpartitur etwas sparsamen – Inszenierungs- und Regieanweisungen ohne weiteres eine Realisierung als Bühnenoper (als die das Werk ja in Frankreich auch häufig aufgefaßt wird).

Lelio ou le retour à la vie, das „*Monodrame lyrique*“, ist das gewiß eigentümlichste jener quasi zwischen den Gattungen stehenden Werke Berlioz'. Den Intentionen Berlioz' gemäß ist es nur im Anschluß an die *Symphonie fantastique* und zwar „szenisch“ aufzuführen. Dadurch ändern sich auch, wie oben angedeutet, gewisse Aspekte der *Symphonie fantastique*: die Symphonie, hinter dem Vorhang gespielt, rückt in eine Dimension von Traum und Erinnerung, und zugleich wird auch – denn Berlioz fordert für diesen Fall ausdrücklich die Verteilung des vollständigen Programms der *Symphonie fantastique* an das Publikum – der Aspekt des Zusammenhangs einer Handlung stärker hervorgehoben. Die Szenerie des *Lelio* ist ausschließlich in der Erinnerung und in der Phantasie angesiedelt, die einzelnen Musikstücke sind – und das allein bindet sie, heterogen wie sie sind, zusammen – wie ein großer „innerer Monolog“ (geraume Zeit bevor solche Technik in der Literatur Bedeutung gewann), in dem die zeitlichen Dimensionen zäsurlos ineinanderfließen, austauschbar werden. (Nr. V etwa, *La Harpe Eolienne – Souvenirs*, ist

27 David Garrick, 1716-1779, englischer Schauspieler, besonders Shakespearescher Rollen.

28 Vgl. HBW Bd. 25, S. 211.

zugleich, wie der vorangehende gesprochene Text interpretiert, das Traumbild einer Zukunft.) Das Moment der idealen Szene, die nur die Phantasie benötigt, keine Requisiten und Kulissen, verbindet aber *Lelio*, bei aller Andersartigkeit und all seiner Exzentrizität, durchaus auch mit *Roméo et Juliette*.

3. Stellt man so die *Symphonie fantastique* in den größeren Zusammenhang jener Reihe von Berlioz' Werken, die zwischen den Gattungen „Kantate“, „Oper“ und „Symphonie“ stehen und in immer wieder anderen Relationen von Wort und Musik zwischen ihnen zu vermitteln scheinen – *Symphonie fantastique*, das „*Drame instrumental*“; *Lelio*, das (szenisch aufzuführende) „*Monodrame lyrique*“; *Roméo et Juliette*, die „*Symphonie dramatique*“; *La damnation de Faust*, die „*Légende*“ –, so zeigt sich, daß es Berlioz nicht um ein Konzept von „Programm Musik“ geht, von Programm Musik in jenem Sinne, wie er dann von Liszt bis Strauss etabliert worden ist, sondern eher – sucht man schon nach einem Oberbegriff – um das Konzept einer „dramatischen Symphonie“, mit dem er sich wiederholt auseinandersetzt, in Werken und in Kommentaren zu diesen Werken; als romantischem Künstler scheint es Berlioz auch darum zu gehen, die Bedeutung und die Grenzen der festen Gattungen zu relativieren, wenn nicht aufzuheben. Die „dramatische Symphonie“ – sie kann zum Bühnenwerk tendieren, wie auch mehr zur Symphonie – stellt ein musikalisches Drama ganz eigener Art dar: vermag einerseits die Macht des instrumentalen Ausdrucks, der „*instrumentalen Sprache . . . , einer reicheren, mannigfaltigeren, weniger fixierten Sprache*“ das Drama – in welchem Umfang auch immer – zu ersetzen, so ist andererseits die Musik, und das ist ebenso wesentlich, stets ergänzt durch literarische Texte, seien es gelesene (ein Programm), rezitierte, gesungene, oder auch bloß gewußte und imaginierte (wie im Falle der „*Scène d'amour*“ und des „*Roméo au tombeau*“).

IV

1. Über das Programm der *Symphonie fantastique* urteilt Robert Schumann drastisch: „*Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt, die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zutun zu erraten.*“²⁹ Schumann spricht hier, wer wollte es anders erwarten, pro domo: das „*Poetische*“ in der Musik, das ihr erst wahren Wert verleiht, sie übers bloß „*Mechanische*“, „*Gemachte*“ hinaushebt in das Außergewöhnliche, Charakteristische,³⁰ in das Reich dichterischer Phantasie und

²⁹ Kreisig I, S. 83.

³⁰ „*Die meisten der Bachschen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichte und Schatten verlangt*“ (1838; Kreisig I, S. 354).

„seltener Seelenzustände“,³¹ dieses „Poetische“ widerstrebt gerade der Fixierung in Form eines Programms. Erst recht ist das Brutale, Gewalttätige, wie es bei Berlioz in der *Fantastique* – und nicht nur da – begegnet, dem „Poetischen“ entgegengesetzt; „ob nun in dem Programm zur Berliozschen Symphonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt“,³² urteilt Schumann daher und vergißt nicht, Berlioz schließlich „anzufeuern, daß er das Excentrische seiner Richtung immer mehr mäßige“. Daß die Intention von Berlioz' Programm nicht eine – wie Schumann zu argwöhnen scheint – detaillierte, sozusagen handfeste Beschreibung der Musik³³ ist, die auch entbehrt werden könnte, daß sie vielmehr die Überführung des musikalischen Zusammenhangs in eine andere Ebene, in den Bereich des Dramatischen vollzieht, scheint Schumann fremd geblieben zu sein. (Dies zeigt sich auch schon darin, daß Schumann in seiner Studie die Mitteilung des Programms und seine Diskussion an eine rein formal-kompositionstechnische Analyse anhängt und mit dieser ganz unverbunden läßt.)

2. Wiederum eine andere Interpretation erhält der Begriff des „Poetischen“ in den Schriften Franz Liszts (zumindest in den späteren, schon unter Wagners Einfluß stehenden der Weimarer Jahre): Liszt geht es hier um das Literarische, genauer, um „Meisterwerke der Literatur“, die, so wird programmatisch deklariert, von den „Meisterwerken der Musik mehr und mehr“ aufgenommen werden.³⁴ Liszts große Aufsätze über Berlioz' *Harold*-Symphonie – bezeichnenderweise, denn hier steht, für Liszt freilich mehr als für Berlioz, ein solches Meisterwerk der Literatur, Byrons Epos, als Vorbild – und über Robert Schumann³⁵ sind breit angelegte, mit einem Aufgebot ästhetischer, philosophischer und historischer Argumentation ausgestattete Apologien Liszts eigener künstlerischer Ziele; Studien über ihre Figuren nur so weit, als sie zu Vorkämpfern interpretierbar sind. Die im romantischen Sinne „poetische“ Musik, die Liszt mit einem Hoffmann-Zitat charakterisiert als „jenes ferne Reich, das uns so oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen“,³⁶ diese Musik repräsentiert für Liszt gerade eine künstlerische Haltung, die, ohne daß ihre Existenzberechtigung zu leugnen ist, überwunden werden muß zugunsten der den sicheren Fortschritt der Musik verbürgenden „im Programm enthaltenen poetischen Lösung der Instrumentalmusik“. ³⁷ „Der Komponist könnte“ in solcher reinen Instrumentalmusik „nicht mehr unsere Phantasie in die Regionen

31 „Denk ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen . . .“ (1837; Kreisig I, S. 343).

32 Kreisig I, S. 85.

33 Das „Prosaische“, dem „Trivialen“, „Gemeinen“ verwandt, wie auch das „Historische“ – als musikalisches Erzählen einer Geschichte – sind für Schumann Gegenbegriffe zum „Poetischen“.

34 Gesammelte Schriften, Bd. IV, S. 58.

35 Ebenda, S. 1-102 und S. 103-185.

36 Ebenda, S. 32.

37 Ebenda, S. 44.

eines der gesamten Menschheit angehörenden Ideals führen und würde ohne genaue Angabe der besonderen von ihm gewählten Wege den Hörer nur verwirren. Anders aber ist es, wenn er zum Programm greift. Mit seiner Hilfe gibt er die Richtung seiner Ideen und den Gesichtspunkt an, von dem aus er sein Sujet auffaßt. Hier wird die Aufgabe des Programms zu einer unerläßlichen Forderung, welche zugleich den Eintritt desselben in die höchsten Sphären der Kunst rechtfertigt.“³⁸

Das Komponieren von Sinfonischen Dichtungen – in diesem Terminus schon ist „die Notwendigkeit eines näheren Anschlusses der Musik im allgemeinen und der reinen Instrumental-Musik insbesondere an Poesie und Literatur“³⁹ proklamiert – erhält geradezu den Aspekt eines öffentlichen Bildungsauftrages: „Das Programm ist das Medium, welches die Musik demjenigen Teil des Publikums, der aus Denk- und Tatmenschen besteht, zugänglicher und verständlicher machen wird, als sie es war.“⁴⁰ Es geht darum, daß der Musiker „vor allem seinen Geist bilden müsse, daß er denken, urteilen lerne, mit einem Wort, daß er Ideen habe, um die Saiten seiner Lyra mit der Tonhöhe der Zeiten in Übereinstimmung zu bringen, um die Kundgebungen seiner Kunst in Bilder zu gruppieren, die durch einen poetischen oder philosophischen Faden untereinander verbunden sind: dann ist das große Wort der ‚Zukunftsmusik‘ erreicht, dann ist die Musik der Stellung eines zweiten Ranges entrückt, die sie heute noch in den Augen vieler im Vergleich zur Malerei – und wie viel mehr noch zur Literatur! – einnimmt“.⁴¹ Die Musik wird die ihr zukommende Stellung erreichen, „sobald sie auf der Bühne, wie im Konzertsaal sich nur mit Werken, Ideen und Vorlagen beschäftigt, welche den hochgehenden Anforderungen der Gelehrten und Staatsmänner genügen und diese empfänglicher für den Inhalt ihrer Tongebilde machen.“⁴²

3. Gegenüber dem Gedanken der „musikalischen Poesie“, wie er von Robert Schumann im Sinne der deutschen Romantik verstanden wurde, wie auch gegenüber Liszts fortschrittsgläubiger Idee der „Programm Musik“, die jenen Begriff der poetischen Idee nunmehr in den einer konkreten Literarisierung ummünzt, stellt Berlioz’ „dramatische Symphonie“ ein durchaus eigenständiges Konzept dar, mit dem er sich in einer Reihe von Werken – sie gehören zu seinen bedeutendsten – immer wieder aufs neue beschäftigt hat. Daß diese Werke weder einer festumrissenen Gattung angehören noch eine neue Gattung etablieren, daß sie eher – pointiert formuliert – Experimentcharakter tragen, auch daß Berlioz in seinen Schriften keine ästhetischen Prinzipien und Programme verfochten hat, zeigt ihn als wahren Romantiker.

Gegenüber dem musikalischen Bildungsbürgertum Liszts gehört insbesondere die *Symphonie fantastique* in ihrer unpräzisen „phantastischen“ Mischung der verschiedensten Elemente, literarischer wie autobiographischer, der Romantik zu, einer dunkleren Richtung der Romantik allerdings, die im deutschen Bereich weniger

38 Ebenda, S. 56.

39 Ebenda, S. 114.

40 Ebenda, S. 174.

41 Schriften V, S. 204 f.

42 Schriften IV, S. 176.

beheimatet ist (es sei nur an Schumanns Kritik des „*Excentrischen*“ erinnert): einer Romantik, die sich Rausch und Traum, und ungehemmter Tätigkeit der Phantasie hingibt; die eine Affinität hat zum Pathologischen, zum Bizarren; der jähe Wechsel von Stimmungen, Ironie und Parodie (das Finale der *Fantastique* mutet an wie eine vorwegnehmende Parodie aller späteren „metaphysischen“ symphonischen Choral-Finales), Verzerrung und Deformation Mittel künstlerischen Ausdrucks sind. Romantisch ist auch – um noch einen letzten Aspekt der *Symphonie fantastique* anzusprechen –, daß der Künstler als der einsame Held dargestellt wird. (Die Konzeption der „Heldensymphonie“, typisch für das 19. Jahrhundert bis hin zu Richard Strauss, leitet sich offensichtlich von der Beethoven-Exegese ab.) Die romantische Deutung von Kunst als Quasi-Religion, und die des Künstlers als eines heldengleichen Prometheus, der aus der himmlischen Welt ewiger Schönheit ihren Abglanz den Menschen vermittelt, verschränkt sich mit dem – aus der wachsenden Isolierung des Künstlers in der Gesellschaft resultierenden – Zwang zu kompensierender Stilisierung des Künstlers in die unangreifbar erhabene Position eines Sachwalters des Absoluten, eines Helden-Priesters. Wahrer als die affirmative Übersteigerung eines Liszt und die gründerzeitliche Geste eines Strauss ist die Antwort, die Berlioz in seiner *Épisode de la vie d'un artiste* auf dieses Problem gegeben hat: daß derartige Maßnahmen den Künstler vor immer tieferer Vereinsamung nicht schützen werden – der Künstler-Held der *Symphonie fantastique* endet in der Einsamkeit des Rausches, im Traum vom Tod, in Isolierung und Entfremdung.⁴³

A n h a n g

Die vier Hauptfassungen des Programms der *Symphonie fantastique*

A Aus Berlioz' Brief an Humbert Ferrand, 16. April 1830¹³

Épisode de la vie d'un artiste (grande symphonie fantastique en cinq parties).

PREMIER MORCEAU: Double, composé d'un court adagio, suivi immédiatement d'un allégo développé (vague des passions; rêveries sans but; passion délirante avec tous ses accès de tendresse, jalousie, fureur, craintes, etc., etc.).

DEUXIÈME MORCEAU: *Scène aux champs* (adagio, pensées d'amour et esperance troubles par de noirs pressentiments).

TROISIÈME MORCEAU: *Un bal* (musique brillante et entraînante).

QUATRIÈME MORCEAU: *Marche au supplice* (musique farouche, pompeuse).

CINQUIÈME MORCEAU: *Songe d'une nuit du sabbat*.

Episode aus dem Leben eines Künstlers (große phantastische Symphonie in fünf Sätzen).

Erstes Stück: Doppelsatz, zusammengesetzt aus einem kurzen Adagio, dem ein ausge dehntes Allegro unmittelbar folgt (Unbestimmtheit der Leidenschaften; Träumereien ohne Ziel; wahnsinnige Leidenschaft mit all ihren Anwandlungen von Zärtlichkeit, Eifersucht, Raserei, Bangnissen etc.).

Zweites Stück: *Szene auf dem Lande* (Adagio; Liebesgedanken und Hoffnung, verdüstert durch dunkle Vorahnungen).

Drittes Stück: *Ein Ball* (glanzvolle, hinreißende Musik).

Viertes Stück: *Der Marsch zum Richtplatz* (wilde, pomphafte Musik).

Fünftes Stück: *Traum einer Walpurgisnacht*.

⁴³ R. Bockholdts Studie *Die idée fixe der Phantastischen Symphonie* (AfMw 30 [1973], S. 190-207), mit der sich mein Aufsatz z. T. berührt, erschien nach Abschluß des Manuskripts und konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

A présent, mon ami, voici comment j'ai tissé mon roman, ou plutôt mon histoire, dont il ne vous est pas difficile de reconnaître le héros.

Je suppose qu'un artiste doué d'une imagination vive, se trouvant dans cet état de l'âme que Chateaubriand a si admirablement peint dans *René*, voit pour la première fois une femme qui réalise l'idéal de beauté et de charmes que son cœur appelle depuis longtemps, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image de celle qu'il aime ne se présente jamais à son esprit que accompagnée d'une pensée musicale dans laquelle il trouve un caractère de grâce et de noblesse semblable à celui qu'il prête à l'objet aimé. Cette double idée fixe le poursuit sans cesse: telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie principale du premier allégo (n° 1).

Après mille agitations, il conçoit quelques espérances; il se croit aimé. Se trouvant un jour à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz de vaches; ce duo pastoral le plonge dans une rêverie délicieuse (n° 2). La mélodie reparait un instant au travers des motifs de l'adagio.

Il assiste à un bal, le tumulte de la fête ne peut le distraire; son idée fixe vient encore le troubler, et la mélodie chérie fait battre son cœur pendant une valse brillante (n° 3).

Dans un accès de désespoir, il s'empoisonne avec de l'opium; mais, au lieu de le tuer, le narcotique lui donne une horrible vision, pendant laquelle il croit avoir tué celle qu'il aime, être condamné à mort et assister à sa propre exécution. Marche au supplice; cortège immense de bourreaux, de soldats, de peuple. A la fin, la *mélodie* reparait encore, comme une dernière pensée d'amour, interrompue par le coup fatal (n° 4).

Il se voit ensuite environné d'une foule dégoûtante de sorciers, de diables, réunis pour fêter la nuit du sabbat. Ils appellent au loin. Enfin arrive la *mélodie*, qui n'a encore paru que gracieuse, mais qui alors est devenue un air de guinguette trivial, ignoble; c'est l'objet aimé qui vient au sabbat, pour assister au convoi funèbre de sa victime. Elle n'est

Sehen Sie jetzt, mein Freund, wie ich meinen Roman gewoben habe, oder vielmehr meine Geschichte, in der Sie den Helden leicht erkennen werden.

Ich nehme an, ein mit lebhafter Phantasie begabter Künstler, der sich in jenem von Chateaubriand in „*René*“ so vortrefflich beschriebenen Seelenzustand befindet, erblickt zum ersten Mal eine Frau, die das Ideal an Schönheit und Reiz verkörpert, nach dem sein Herz seit langem ruft, und verliebt sich sterblich in sie. Infolge einer eigentümlichen Bizarrerie erscheint ihm das Bild der Geliebten stets nur in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen Ausdruck von Anmut und Noblesse findet, ähnlich wie er ihn dem geliebten Wesen zuschreibt. Diese doppelte fixe Idee verfolgt ihn ununterbrochen; das ist der Grund, warum die Hauptmelodie des ersten Allegro (Nr. 1) in allen Sätzen der Symphonie beständig wieder auftaucht.

Nach tausendfacher Unruhe schöpft er Hoffnung; er glaubt geliebt zu werden. Als er sich eines Tages auf dem Land befindet, hört er in der Ferne zwei Hirten, die zusammen einen Kuhreigen spielen; dieses pastorale Duo versenkt ihn in eine liebliche Träumerei (Nr. 2). Die Melodie erscheint für einen Augenblick inmitten der Motive des Adagio wieder.

Er wohnt einem Ball bei; aber der Festtrubel vermag ihn nicht zu zerstreuen. Zudem verwirrt ihn seine fixe Idee wieder, und während eines brillanten Walzers läßt die geliebte Melodie sein Herz heftig schlagen (Nr. 3).

In einem Anfall von Verzweiflung vergiftet er sich mit Opium; aber statt ihn zu töten, verschafft ihm das Gift eine schauerliche Vision, in der er glaubt, er habe die Geliebte getötet, sei zum Tod verurteilt und nehme an seiner eignen Hinrichtung teil. Marsch zum Richtplatz, ungeheurer Aufzug von Henkern, Soldaten, Volk. Zum Schluß erscheint noch einmal die *Melodie*, wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen vom verhängnisvollen Streich (Nr. 4).

Darauf sieht er sich umringt von einem widerlichen Haufen Hexen und Teufel, die zusammengekommen sind, die Walpurgisnacht zu feiern. Sie rufen in die Ferne. Schließlich tritt die *Melodie* auf, die bis jetzt nur anmutig erschienen war, jetzt aber zu einer trivialen, gemeinen Tanzweise geworden ist: das geliebte Wesen ist's, das zum

plus qu'une courtisane digne de figurer dans une telle orgie. Alors commence la cérémonie. Les cloches sonnent, tout l'élément infernal se prosterne, un chœur chante la prose des morts, le plain-chant (*Dies irae*), deux autres chœurs le répètent en le parodiant d'une manière burlesque; puis enfin la ronde du sabbat tourbillonne, et, dans son plus violent éclat, elle se mêle avec le *Dies irae*, et la vision finit (n° 5).

Voilà, mon cher, le plan exécuté de cette immense symphonie.

Hexensabbat kommt, um beim Leichenbegängnis seines Opfers dabei zu sein. Sie ist nur noch eine Dirne, würdig, in einer solchen Orgie mitzuspielen. Nun beginnt die Zeremonie. Die Glocken läuten, das ganze infernalische Element wirft sich nieder; ein Chor singt den Totengesang, den *Dies-irae*-Choral, zwei andere Chöre wiederholen ihn, auf burleske Weise ihn dabei parodierend; schließlich wirbelt der Sabbat-Rundtanz vorüber, in seinem gewaltigsten Ausbruch mischt er sich mit dem *Dies irae*, und die Vision ist zu Ende.

Hier haben Sie, lieber Freund, den ausgeführten Plan zu dieser ungeheuren Symphonie.

B Autographe Programmwurf (Paris, Bibliothèque Nationale, Papiers divers Berlioz 37)
(Runde Klammern sind original; Text in eckigen Klammern entspricht lesbaren Tilgungen; spitz Eingeklammertes ist Kommentar. Die originale Orthographie ist beibehalten.)

Episode de la vie d'un artiste
Symphonie fantastique
en 5 parties

[Programme]

(Nota) Chaque partie de [cet ouvrage] ce drame instrumental n'étant que le développement musical de situations données, l'auteur croit indispensable d'en exposer d'avance le sujet [du drame instrumental]. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et détermine l'expression.

Programme

L'auteur suppose, qu'un jeune musicien affecté de cette maladie morale, qu'un écrivain célèbre appelle la *vague des passions*, voit pour la première fois, une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que revait son imagination, et en devient éperdument épris: Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste, que liée à une *pensée musicale*, dans la quelle il trouve un certain caractère passionnée, mais noble et timide, comme celui qu'il prête à l'objet aimé. — Ce reflet mélodique avec son modèle, le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. (Telle est la raison, de l'apparition constante, dans toutes les parties de la symphonie, de la mélodie qui commence le 1^{er} allegro). Le passage de cet état de *réverie mélancolique* interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvemens de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, etc. etc., est le sujet

de la 1^{re} partie

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du tumulte d'une fête, dans la paisible contemplation des beautés de la nature; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui, et jeter le trouble dans son âme.

Un Bal

2^{me} partie

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu . . . tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé et à donner à ses idées une couleur plus riante.

„Je suis *seul* dans le monde, se dit-il, . . .
 „bientôt peut-être je ne serai plus *seul* . . .
 „Mais si elle me trompait! . . . ,

ce mélange d'espoir et de crainte, [de . . . <unlesbar> et de jalousie est le sujet de l'adagio.] ces idées de bonheur troublées par quelques noirs pressentimens forment le sujet de l'adagio Scène aux champs

3^e partie

Ayant acquis la certitude, que non seulement celle qu'il adore ne répond pas a son amour, mais qu'elle est incapable de le comprendre et que de plus elle s'en est rendue indigne, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, ne lui procure qu'un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice et qu'il assiste a sa propre exécution. Le cortège s'avance, aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans la quelle un bruit sourd de pas graves succede, sans transition, aux eclats les plus bruyans. A la fin de la marche, les 4 premières mesures de l'*idée fixe* reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Marche du Supplice

4^e Partie

5^e partie Songe d'un nuit du Sabbat

Il se voit au Sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers <ursprünglich: d'une foule de sorciers>, de diables, de monstres de toute espèce, réunis *pour son enterrement*. Bruits étranges . . . gémissemens, eclats de rire, cris lointains, aux quels d'autres cris semblent répondre . . . La mélodie aimée reparait encor, mais elle a perdu son caractère de Noblesse et de timidité, ce n'est plus qu'un air de danse ignoble <ignoble ist eingefügt>, trivial et grotesque, c'est Elle qui vient au sabbat. Rugissement de joie, [au sabbat] a son arrivée. Elle se mêle a l'orgie [infernale] Diabolique. Quelques uns veulent commencer la ronde, les autres les arrêtent et leur imposent silence a [différents] plusieurs reprises. Enfin tous se prosternent . . . glas funèbre . . . [Les] Des instrumens graves font entendre le plain chant du *Dies irae*, d'autres les reprennent en pressant le mouvement avec un accent de rage, les instrumens aigus le répètent encor sur un rythme plus <plus ist eingefügt> rapide, [il en devient alors parodie burlesque] en le parodiant d'une manière <d'une manière ist eingefügt> burlesque. [La cérémonie funebre achevée, tous se forment en rond autour de la tombe de l'artiste.] Ronde du Sabbat. Dans ses plus violens développemens, le plain chant du *dies irae* reparait et sert d'accompagner a la danse infernale . . .

C Das Programm in der gedruckten Partitur, 1. Auflage 1845/46 (Originaltext nach BNE).

Avertissement

Le Compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme¹ suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un Opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression.

Vorbemerkung

Der Komponist hat sich zum Ziel gesetzt, verschiedene Situationen im Leben eines Künstlers zu entwickeln, soweit sie Musikalisches enthalten. Der Plan des instrumentalen Dramas bedarf, da es der Unterstützung durch einen Worttext entbehrt, einer vorherigen Erklärung. Das folgende Programm¹ ist daher wie der gesprochene Text einer Oper zu betrachten, der zu den Musikstücken hinführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt.

Première Partie**Rêveries – Passions**

L'Auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le *vague des passions*, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé.

Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier *allegro*. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

Deuxième Partie**Un Bal**

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu *du tumulte d'une fête*, dans la paisible contemplation des beautés de la nature; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

Troisième Partie**Scène aux champs**

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz de vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement; il espère n'être bientôt plus seul . . . Mais si elle le trompait! . . . Ce mélange d'espérance et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments,

Erster Satz**Träumereien – Leidenschaften**

Der Autor nimmt an, ein junger Musiker, angesteckt von jenem inneren Leiden, das ein berühmter Schriftsteller als „Unbestimmtheit der Leidenschaften“ bezeichnet, sieht zum ersten Mal eine Frau, die all den Zauber des Idealwesens vereinigt, von dem seine Phantasie geträumt hat, und verliebt sich sterblich in sie. Infolge einer eigentümlichen Bizarrie erscheint dem Künstler das geliebte Bild stets nur in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Ausdruck findet, wie er ihn dem geliebten Wesen zuschreibt.

Dieses musikalische Abbild und sein Modell verfolgen ihn ununterbrochen wie eine doppelte fixe Idee. Dies ist der Grund, warum das Anfangsthema des ersten Allegro in allen Sätzen der Symphonie beständig wieder auftaucht. Der Übergang aus jenem Zustand melancholischer Träumerei, unterbrochen durch Anwandlungen grundloser Freude, zu jenem einer wahnsinnigen Leidenschaft mit ihren Regungen von Raserei und Eifersucht, ihrer zurückkehrenden Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihren religiösen Tröstungen – dies ist der Gegenstand des ersten Satzes.

Zweiter Satz**Ein Ball**

Der Künstler ist in die verschiedensten Lebensumstände versetzt: mitten in den *Tumult eines Festes*, in friedvolle Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt wie auf dem Lande, erscheint ihm das geliebte Bild und versetzt seine Seele in Unruhe.

Dritter Satz**Szene auf dem Lande**

Als er sich eines Abends auf dem Land befindet, hört er in der Ferne zwei Hirten, die zusammen einen Kuhreigen spielen; dieses pastorale Duo, der Ort des Geschehens, das leise Rauschen der sanft vom Wind bewegten Bäume, Antriebe der Hoffnung, die er kürzlich geschöpft hat – all dies bringt seinem Herzen einen ungewohnten Frieden und verleiht seinen Gedanken eine heitere Färbung. Er sinnt über seine Einsamkeit nach: er hofft, bald nicht mehr allein zu sein . . . Doch wenn sie ihn täuschte! . . . Diese Mischung von Hoffnung und Furcht, diese

forment le sujet de l'*adagio*. A la fin, l'un des pâtres reprend le ranz de vaches; l'autre ne répond plus . . . Bruit éloigné de tonnerre . . . solitude . . . silence . . .

Quatrième Partie

Marche au supplice

Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin de la marche, les quatre premières mesures de l'*idée fixe* reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Cinquième Partie

Songe d'une nuit du sabbat

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparait encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque; c'est elle qui vient au sabbat . . . Rugissement de joie à son arrivée . . . Elle se mêle à l'orgie diabolique . . . Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies irae*², *ronde du sabbat*. La ronde du sabbat et le *Dies irae* ensemble.

1 La distribution de ce programme à l'auditoire, dans les concerts où figure cette symphonie, est indispensable à l'intelligence complète du plan dramatique de l'ouvrage. [HB]

2 Hymne, chanté dans les cérémonies funèbres de l'Eglise Catholique. [HB]

Gedanken von Glück, durch dunkle Vorahnungen verdüstert, bilden den Gegenstand des *Adagio*. Am Schluß wiederholt einer der Hirten den Kuhreigen; der andre antwortet nicht mehr . . . Fernes Donnerrollen . . . Einsamkeit . . . Stille . . .

Vierter Satz

Der Marsch zum Richtplatz

In der sicheren Erkenntnis, daß seine Liebe mißachtet werde, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis des Gifts, zu schwach, um ihm den Tod zu geben, versenkt ihn in einen von den schauerlichsten Visionen begleiteten Schlaf. Er träumt, er habe die Geliebte getötet, sei zum Tod verurteilt, werde zum Richtplatz geführt und nehme an seiner eignen Hinrichtung teil. Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches, in dem dumpfes Geräusch schwerer Tritte ohne Übergang auf Ausbrüche von größter Lautstärke folgt. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der *fixen Idee* wieder, wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen vom verhängnisvollen Streich.

Fünfter Satz

Traum einer Walpurgisnacht

Er sieht sich beim Hexensabbat, inmitten einer abscheulichen Schar von Geistern, Hexen und Ungeheuern aller Art, die sich zu seiner Totenfeier versammelt haben. Seltsame Geräusche, Stöhnen, Ausbrüche von Gelächter, ferne Schreie, auf die andere Schreie zu antworten scheinen. Die geliebte Melodie erscheint noch einmal, doch sie hat ihren noblen und schüchternen Charakter verloren; sie ist nur noch eine gemeine Tanzweise, trivial und grotesk; sie ist's, die zum Sabbat kommt . . . Freudengebrüll bei ihrer Ankunft . . . Sie mischt sich unter die teuflische Orgie . . . Totenglocken, burleske Parodie des *Dies irae*², Sabbat-Rundtanz. Der Sabbat-Rundtanz und das *Dies irae* zusammen.

1 Die Verteilung dieses Programms an das Publikum ist bei Konzerten, in denen diese Sinfonie aufgeführt wird, zum völligen Verständnis des dramatischen Planes dieses Werkes unerlässlich. [HB]

2 Hymne, die bei den Trauerzeremonien der katholischen Kirche gesungen wird. [HB]

D Das Programm in der gedruckten Partitur, Auflagen von 1855 und später; gedruckt zweispaltig in Original und – wohl autorisierter – deutscher Übersetzung.

Épisode de la vie d'un artiste
Symphonie fantastique et Monodrame lyrique

Avertissement

Le programme suivant doit être distribué à l'auditoire toutes les fois que la symphonie fantastique est exécutée *dramatiquement* et suivie, en conséquence, du monodrame de Léo, qui termine et complète *l'épisode de la vie d'un artiste*. En pareil cas, l'orchestre invisible est disposé sur la scène d'un théâtre derrière la toile baissée¹.

Si on exécute la symphonie isolément dans un concert, cette disposition n'est plus nécessaire; on peut même à la rigueur se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux; la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique.

Programme de la Symphonie

Un jeune musicien d'une sensibilité malade et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade, en pensées et en images musicales. La femme aimée, elle-même, est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

Ire Partie

Rêveries, passions

Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, *ce vague des passions*, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses.

Episode aus dem Leben eines Künstlers
Phantastische Symphonie und lyrisches Monodrama

Zur Nachricht

Nachstehendes Programm muß unter die Zuhörer verteilt werden, so oft man die Phantastische Symphonie *dramatisch* ausführt, und demnach, das Monodrama darauf folgt, welches die *Episode aus dem Leben eines Künstlers* ergänzt und schließt. In diesem Falle bleibt das Orchester unsichtbar, und wird auf der Bühne eines Theaters hinter dem herabgelassenen Vorhange aufgestellt¹.

Wird die Symphonie einzeln im Konzerte vorgetragen, so ist diese Anordnung überflüssig; streng genommen kann sogar das Austeilen des Programmes unterbleiben; man hat dann bloß die Titel der fünf Nummern beizubehalten. Der Verfasser schmeichelt sich mit der Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich, und abgesehen von aller dramatischen Absicht ein musikalisches Interesse darbieten kann.

Programm der Symphonie

Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie, hat sich in einem Anfall verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbei zu führen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustande geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen durch musikalische Gedanken und Bilder in seinem kranken Gehirne kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört.

Erster Teil

Traumbilder, Leidenschaft

Zuerst gedenkt er des beängstigenden Seelenzustandes, der dunkeln Sehnsucht, der Schwermut und des freudigen Aufwallens ohne bewußten Grund, die er empfand, bevor ihm die Geliebte erschienen war; sodann erinnert er sich der heißen Liebe, die sie plötzlich in ihm entzündet, seiner fast wahn sinnigen Herzensangst, seiner eifersüchtigen Wut, seiner wieder erwachenden Liebe, seiner religiösen Tröstungen.

2me Partie

Un bal

Il retrouve l'aimée dans un bal au milieu du tumulte d'une fête brillante.

3me Partie

Scène aux champs

Un soir d'été à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son coeur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante; mais *elle* apparaît de nouveau, son coeur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent, si elle le trompait . . . L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche . . . bruit éloigné du tonnerre . . . solitude . . . silence . . .

4me Partie

Marche au supplice

Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance, aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, *l'idée fixe* reparait un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

5me Partie

Songe d'une nuit du sabbat

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La *mélodie-aimée* reparait encore; mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque; c'est *elle* qui vient au sabbat . . . Rugissemens de joie à son arrivée . . . Elle se mêle à l'orgie diabolique . . . Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies irae*. Ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies irae* ensemble.

Zweiter Teil

Auf dem Balle

Auf einem Balle, inmitten des Geräusches eines glänzenden Festes, findet er die Geliebte wieder.

Dritter Teil

Auf dem Lande

An einem Sommer-Abende, auf dem Lande, hört er zwei Schäfer, die abwechselnd den Kuhreigen blasen. Dieses Schäfer Duett, der Schauplatz, das leise Flüstern der sanft vom Winde bewegten Bäume, einige Gründe zur Hoffnung, die ihm erst kürzlich bekannt geworden, alles vereinigt sich um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe wieder zu geben, seinen Vorstellungen ein lachenderes Colorit zu verleihen. Da erscheint sie auf's Neue; sein Herz stockt; schmerzliche Ahnungen steigen in ihm auf: Wenn sie ihn hinterginge! . . . Der eine Schäfer nimmt die naive Melodie wieder auf; der Andere antwortet nicht mehr . . . Sonnen Untergang . . . fernes Rollen des Donners . . . Einsamkeit . . . Stille . . .

Vierter Teil

Der Gang zum Richtplatz

Ihm träumt, er habe seine Geliebte gemordet, er sei zum Tode verdammt und werde zum Richtplatze geführt. Ein bald düsterer und wilder, bald brillanter und feierlicher Marsch begleitet den Zug; den lärmendsten Ausbrüchen folgen ohne Übergang dumpfe, abgemessene Schritte. Zuletzt erscheint neuerdings die *fixe Idee*, auf einen Augenblick, gleichsam ein letzter Liebesgedanke den der Todesstreich unterbricht.

Fünfter Teil

Walpurgis Nachts Traum

Er glaubt einem Hexentanze beizuwohnen, inmitten grausiger Gespenster, unter Zauberern und vielgestaltigen Ungeheuern, die sich zu seinem Begräbnisse eingefunden haben. Seltsame Töne, Ächzen, gellendes Lachen, fernes Schreien auf welches anderes Geschrei zu antworten scheint. *Die geliebte Melodie* taucht wieder auf, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter nicht mehr; sie ist zu einer gemeinen, trivialen und grotesken Tanzweise geworden. *sie* ist's die zur Hexenversammlung kommt. Freudiges Gebrüll begrüßt ihre Ankunft . . . Sie mischt sich unter die höllische Orgie; Sterbegeläute . . . burles-

1 Voyez pour les détails de cette mise en scène la préface de la grande partition de Lelio. [HB]

ke Parodie des *Dies irae*; Hexen-Rundtanz. Das Rondo und das *Dies irae* zu gleicher Zeit.

1 Für die Einzelheiten dieser Inszenierung vergleiche das Vorwort der großen Partitur des *Lelio*.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Folgen nachträglich eingeführter Text-Form-Korrespondenz für Text und Lai-Technik

von Christoph Petzsch, München

Bei näherer Prüfung der Aufzeichnung von Albrecht Leschs geistlicher *Tageweise*¹, deren Text auch in cgm 351 und 778, mit Melodie aber nur im cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift²) auf fol. 843 mit drei Strophen überliefert ist, ergab sich ein recht instruktiver Sachverhalt. Er ist einmal Beitrag zu prinzipiellen Fragen des mittelalterlichen Liedes, zum anderen von Konsequenz für eine wichtige Frage der Edition.

Wie die Überlieferung der sechs Melodien von Lesch im cgm (zum Teil Unica) unbefriedigend ist³, so auch die Notierung der *Tageweise*. Sie hat gleich zu Beginn mit f_1c_4 ⁴ Terzfehler, der auch den Schluß des Versikels A und das ihm Folgende betrifft (von Runge korrigiert). So war genaue Prüfung auch im Weiteren geboten, zumal die Kustoden im cgm und Parallelüberlieferungen fehlen, und auszugehen war vom Unproblematischen. Bei Initium ist ohne Weiteres zu f_2 zu korrigieren, denn die erste Distinktion ist „Standardzeile“ in *d*-Melodik⁵. Sie kehrt überdies nur wenig verändert als Beginn des Versikels E wieder, wo der gleiche Schlüsselfehler schon vom Notator (?) verbessert wurde, sowie mit korrekten Schlüsseln f_2c_4 als *dddahc'a* (Binaria:) *gf* im ausnotierten *responsum* dort.

Die *Tageweise* des Münchener *meisters* ist eines der späten Zeugnisse für Lai-Technik⁶, woran trotz einer „Pluszeile“ nach Versikel C, trotz Sachverhalt des folgenden D und trotz der Ratlosigkeit der Editoren Runge, Koester, Karl Bartsch⁷ und auch noch Gesine Freistadts bei Untersuchung der Notierungsweise nicht zu zweifeln ist. Nach sechs Versikeln folgte bei Lesch das Lai-Ende, wie üblich ohne *responsum*. Wiederholtes Prüfen aller Einzelheiten von Notierung

1 Textedition: L. Koester, *Albrecht Lesch. Ein Münchener Meistersinger des 15. Jahrhunderts*, Diss. München 1933, Druck (1935) ohne Ort. Dort Lied Nr. III mit fünf Strophen. Archivalisches und Weiteres bei Verf., *Zu Albrecht Lesch, Jörg Schechner und zur Frage der Münchener Meistersingerschule*, in: *ZfdA* XCIV, 1965, S. 121-138.

2 *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*, hrsg. von P. Runge, Leipzig 1896, Nachdruck Hildesheim 1965, dort Nr. 129; *Die Colmarer Liederhandschrift, Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien* von F. Gennrich, Langen bei Frankfurt 1967, dort S. 206 f. (vollständige Faksimile-Ausgabe angekündigt in der Reihe „Litterae“ des Verlages Kümmerle in Göppingen). – Literatur zur Handschrift jetzt bei Verf., *Der magister scilicet scriptor der Kolmarer Liederhandschrift, sein „unerkannter Ton“ und nochmals zur Frage der Meistergesangsreform*, in: *Mf* 26, 1973, S. 445-473. dort Anm. 21.

3 Von sechs Melodien Leschs fehlt eine ganz, zwei sind unvollständig, eine ist eilig ergänzt.

4 Im Schwarz-Weiß-Faksimile nicht zu erkennen.

5 So J. Wendler, *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, Tutzing 1963, S. 140 f. Diese Distinktion Leschs ist bei Wendler erstes Beispiel.

6 Das späteste ist der noch Ende des 16. Jahrhunderts gesungene „Kettenton“ von Hans Folz. Dazu mit Wiedergabe der Melodie Verf., *Ein spätes Zeugnis der Lai-Technik*, in: *ZfdA* IC, 1970, S. 310-322.

7 *Meisterlieder der Colmarer Handschrift*, hrsg. von K. Bartsch, Stuttgart 1862, Nachdruck Hildesheim 1962, S. 87 f. (nur Strophe I). Vgl. auch G. Freistadt, *Zur Abhängigkeit der Liederhandschriften Kolmar und Donaueschingen*, Diss. Göttingen 1966 (mschr.), S. 105 f.

und Text führte zur Klärung auch des „neuralgischen“ Versikels D, der mit Lai-Technik nicht zu vereinbaren ist (siehe im folgenden). Ungeachtet des Überwiegens abwärtsgerichteter Melodiebildung in D, wobei das letzte Glied mit Dezimensprung aufwärts beginnt, ist auf Korrektur der Schlüssel f_3 und c_5 zu verzichten, da vorangehender Kadenzton B und Ausmaß des Fallens nach der Dezime sie als richtig erweisen. Damit ist die bewährte Regel bestätigt, sich an die Aufzeichnung zu halten, sofern sie nicht eindeutig fehlerhaft.

Die Mehrzahl der Versikel schließt nach d , ebenso das Lai-Ende, das zunächst fehlte, mit erstem Glied von gleicher Hand nachgetragen und mit zweitem und drittem von Runge ergänzt wurde; Runge's Kadenzieren nach d ist einleuchtend. Indessen fällt auf, was schon erwähnt wurde: im responsum von D ist der Sprung von der Zeilenkadenz fdB („helle qual“) zum letzten, mit Binaria $c'd'$ beginnendem Gliede recht groß. Um ihn auf Oktav zu reduzieren, änderte Runge jene Kadenz zu $(ffga)afd$. Die Berechtigung dazu ist sehr fraglich, denn das Schlußglied durchmißt das gleiche Intervall, und zwar ebenfalls abwärts in der Hälfte der Zeit, die zweites und drittes Glied bei gestufter Abwärtsbewegung dafür benötigen. Das war nur mit Sprüngen zu erreichen (siehe Notenbeispiel unten) und allem Anschein nach kein Selbstzweck und ist mit dem Fehlen eines responsum zusammenzusehen. Fehler oder Zufall sind bei dieser Duplizität ohne Wahrscheinlichkeit.

Zur nun folgenden Wiedergabe des Liedteils D ist verdeutlichend zu bemerken: Bereits die zweite Distinktion wiederholt die erste, und die vierte nicht die zweite, sie scheint vielmehr Kontraktion der zweiten und dritten zu sein. Voran geht die „Pluszeile“ von Versikel C, in Melodie und Text überleitend (in constructio apokoinou): *Da wust er (Christus) wol, das es must sin*

all-hie in di-sem jam-mer-tal,

das schuf E-vas und A-dams fal, ir hant-ge-tat⁸ zer hel-le qual.

sie ludent⁹ got mit got zu tal...

Vergegenwärtigung in der Sukzessive des Gesangsvortrags spricht ebenfalls gegen Fehler der Notierung, wie auch der Text wegen syntaktischer Überordnung von Eva und Adam einen Austausch von zweitem und drittem Glied nicht zuläßt. Die folgende Interpretation von D kann somit von der Aufzeichnung in cgm ausgehen. Nicht müßig erscheint vor ihr der Hinweis, daß im strophentechnisch differenzierteren Versikel A die Melodie zu Beginn mit *bezeichnenlichem* („indirektem“) Sprechen „*Zeuch. .gein dem tage*“ von d nach d' *a n s t e i g t* – die Melodieführung von D ist gegenläufig –, wobei „*tage*“ die Melodiespitze erhielt. Mit Versikel B wird die Heilswahrheit der Geburt Christi danach direkt angesagt („*zu wihennachten das geschach...*“) in vier Zeilen von einhelliger d -Melodik und bei Identität von Silbenzahl, Reimklang und Kadenzgeschlecht. Das ist jeweils Text-Form-Korrespondenz *sui generis*¹⁰. C hat in dieser Hinsicht keine Relevanz, wohl aber in der Mehrzahl der Strophen seine „Pluszeile“. Zu D über-

8 Nachkommen (eigentlich Geschöpf Gottes mit der Hand aus Lehm gemacht). Das „*sin* (Gottes) *hantgetat*“ im cgm 778 ist vorzuziehen.

9 „*sie* (die Nachkommen) *ludent*“: sie luden, daß heißt sie riefen in ihrer Not zu sich herab (Gewohnheit des Christen hier auf Menschheit vor Christi Geburt übertragen).

10 Zusammenstellung bisher bekannter Möglichkeiten in der Anm. 2 genannten Studie, Anm. 86.

leitend unterbricht sie mit diesem Liedteil die nahtlose Abfolge von Versikeln, und zwar etwa in der Hälfte der *Tageweise*. So erscheint es sinnvoll, auch den Text von D zu prüfen. (Prüfung in Hinblick auf A und „Pluszeile“ kann *petitio principii* nicht sein, sie ist darauf nicht angewiesen.)

Wie A zu Beginn der geistlichen *Tageweise* von *d* zum *d'* ansteigt, so fällt die erste Distinktion von D demgegenüber bei Reimkadenz „(jammer)tal“ vom *d'* zum *d*. Sollte schon „tal“ als Benennung von tiefer Gelegenem das Stichwort für Wiederholung der Fallzeile gegeben haben? Eher wohl der zweite Vers mit Reimkadenz „fal“, und wahrscheinlicher noch ein D übergeordneter Leitgedanke. Prädestinierte der Sündenfall Adam und Eva doch zum Leben im irdischen „jammertal“ anstatt in höherer Region. Der Sündenfall hatte indessen noch weitergehende (!) Folgen: ihre Nachkommenschaft „qual“ (finite Verbalform) *zer helle*, sie quälte sich auf dem vor der Erlösung unausweichlichen Weg zur Hölle, die man sich in der Spätantike und noch im 15. Jahrhundert tief im Erdinnern vorstellte¹¹. Dem scheint in der Melodiebildung mit Sukzessive von zweiter und dritter Distinktion, mit der Fortsetzung der Fallbewegung nach kleiner Verzögerung entsprochen zu sein, sie wird über den bisherigen Zeilenkadenzton *d* zum *B* fortgeführt, dem letzten Ton vor plagaler Unterquart.

Denkbare Zweifel mindert das Schlußglied. Der Dezimensprung zu ihm erklärt sich am ehesten als Voraussetzung erneuten und intensiveren Fallens, das ihm mit Verkürzung und Intervallsprüngen unmittelbar folgt. Der Text dazu impliziert eine weitere Abwärtsbewegung: Gott kam aus einer menschliche Vorstellungskraft übersteigenden Höhe herab zur Erde. Die Melodie korrespondiert nach Möglichkeit (ob in Klimax Verlust des Paradieses – zur Tiefe der Hölle – Gott zur Erde, das stehe dahin). In jedem Falle kommt dem Schlußglied besondere Bedeutung zu. Ebendort aber weicht der Text ab von seinem ursprünglichen, im cgm 778 aus Tegernsee am besten erhaltenen Wortlaut „*uncz das sich got von got verhal*“¹² („bis sich Gott als Sohn von Gott als Vater insgeheim löste“). Änderung des „*verhal*“ zu „*zu tal*“ hatte in so kurzem D Reimwortwiederholung („*tal*“) zur Folge. Wer das um den Textvortrag wirksamer zu machen¹³ nicht scheute, wird dazu auch Fallzeilen gereiht haben. Nach alledem bleiben wenig Zweifel, daß nachträglich (infolge Erinnerungslücke?) Text-Form-Korrespondenz auch bei D realisiert wurde, vermutlich vom magister-scriptor, einem Liedautor von nachweislichem Rang¹⁴. Es ist festzuhalten:

1. Der magister-scriptor (?) änderte Lai-Technik und Text, um korrespondieren zu lassen.
2. Von Willkür kann dabei angesichts „*res non confecta*“¹⁵ nicht die Rede sein.
3. Wie der Texttyp des geistlichen Tageliedes steht auch dies im Dienst der „*lere*“, der primären Intention bei Liedkunst dieser Art.

11 Vgl. Nachweise zu Nr. 28, 9 in der NA des *Lochamer-Liederbuches* (S. 82). Vgl. u. a. noch Miniatur Nr. 49 in: *Die Très Riches Heures des Jean Duc de Berry im Musée Condé Chantilly*, München 1973.

12 Ähnlich in cgm 351. Bei Frauenlob vgl. „*wie sich got selbe (als) ein mensch verhal*“. (ed. Ettmüller, S. 278, Vers 17. NA von K. Stackmann ist bald zu erwarten).

13 Klang und Bewegung sind in älteren Kulturen von weit größerer Symbolkraft als Abbildungen (so Marius Schneider, „*Der musizierende Esel*“. *Zur Geschichte eines Symbols*, Bayerischer Rundfunk am 25. Dezember 1974). Das wäre noch bei Figur *descendere* im 16. Jh. zu bedenken. Wenn E. Lippold, *Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik*, in: Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Band 3, Leipzig (1971), die These aufstellt: „... während räumliche Eigenschaften . . . der unmittelbaren musikalischen Darstellung verschlossen bleiben, sie können lediglich subjektiv assoziiert werden“ (S. 23), so wird er hier widerlegt, hätte zu mindesten historisch differenzieren und Vorbehalte aussprechen müssen.

14 Vgl. in der oben, Anm. 2 genannten Studie des Verf. Dort S. 467-469.

15 Vgl. Verf., *Das mittelalterliche Lied: res non confecta*, in: *ZfdPh* XC, 1971, Sonderheft *Neue Arbeiten zum mittelalterlichen Lied*, S. 1-17.

4. Text-Form-Korrespondenz ist nicht auf den Liedanfang beschränkt gewesen¹⁶, wenngleich vorzugsweise dort zu erwarten. Die „Pluszeile“ Leschs hat in der Mehrzahl seiner Strophen Relevanz. Das ist legitimeres Kriterium der Bewertung der Liedkunst, da es an den Autor einige Ansprüche stellte.

5. Bei Edition des cgm 4997 als der Edition dieser Handschrift ist auf den Eingriff des Konjizierens nach cgm 778 zu verzichten, da Text und Vortragsform von D dann auseinanderfallen. Der Eigenwert ist zu wahren („*recentiores non deteriores*“).

Auch sauberste Textbearbeitung muß zu kurz greifen, wenn das mittelalterliche Lied zu wenig als Vortragskunst behandelt wird, mit den ihr eigenen Möglichkeiten und mit ihrer Offenheit beim Neurealisieren in Vortrag wie Aufzeichnung. Das hier erörterte Beispiel ist besonders instruktiv auch deshalb, weil fol. 843 im cgm 4997 mit seiner Version von D die eine Sukzessive von Erscheinungsformen implizierende Gegebenheit „*res non confecta*“ sinnfällig macht durch Synopse üblicher Versikel, demgegenüber Evidenz anderer Beispiele der Parallelüberlieferung bedarf. Nach Möglichkeit sind jeweils alle Elemente einer Strophenfolge zu Textkritik und Edition heranzuziehen, um eine lange und weithin verlorengegangene Dimension des mittelalterlichen Liedes wiederzugewinnen.

Eine Orgeltabulatur aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Ungarn

von Kilian Szigeti OSB, Pannonhalma

In der Széchényi-Bibliothek in Budapest befindet sich unter der Signatur Clmae 432 ein Papierkodex aus dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts mit 236 Folien in der Größe 100 x 147 mm. Die Handschrift mit verschiedenartigem Inhalt wurde im Franziskanerkloster von Buda gelegentlich niedergeschrieben. Der Zeitpunkt des Abschlusses ist nicht nach dem Jahre 1526 anzunehmen.¹

Auf Folio 234 finden wir ein äußerst wertvolles musikalisches Denkmal. Der Schreiber des Kodex hat hier unter dem Titel *Concordantiae in organo* ein kurzes Orgelstück aufgezeichnet. Da dieses die älteste bisher bekannte Orgelmusik in Ungarn darstellt, scheint es uns wichtig, das Stück selbst sowie etwas über sein Wesen zu veröffentlichen.

16 H. Lomnitzer (*Wort-Ton-Probleme bei Oswald von Wolkenstein*, in: Oswald von Wolkenstein, Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973, hrsg. von E. Kühebacher, Innsbruck 1974, S. 68-84, dort 71) spricht sehr zu Recht von „*sträflicher*“ Vernachlässigung des Blickes auf die Folgestrophen. Er hat dabei vor allem das im engeren Sinne Philologische im Auge, von dem sein Referat fast ausschließlich – in den Beispielen ausschließlich handelt. Vom Verf. erstmals bekannt gemachte Beispiele von Text-Form-Korrespondenz (siehe über Anm. 2 oben, dort Anm. 86) werden mehr beiläufig erwähnt. Sie blieben im sehr umfangreichen Forschungsbericht zum Spätmittelalter von J. Janota (DVLG XLV, 1971) ohne kritische Beurteilung. Eine Form der Ablehnung?

An Verabsolutierung für die Folgestrophen (vgl. Lomnitzer, S. 81) war weniger gedacht als Mf XX, 1967, S. 44 ff. glauben machen könnte, mag das jetzt auch nicht mehr alleine stehen, wie mit Gedrucktem und Ungedrucktem zu zeigen wäre. Auch Leschs „Pluszeile“ (siehe oben) sollte zu denken geben. Folgestrophen sind stets auch für sich zu prüfen. Sie boten Autor wie Schreibern grundsätzlich Spielraum. Gewiß sind infolge einmaliger Notierung der Melodie von Strophenliedern der Forschung hier enge Grenzen gesetzt, doch gehören wie wiederholt gezeigt auch Gebäud und Gemäß eines Tones zu den Instrumenten der Kommunikation im mittelalterlichen Lied.

1 Die kodikologische Beschreibung der Handschrift siehe: E. Bartoniek, *Codices manu scripti Latini*, Vol. I., Codices Latini medii aevi, Budapest 1940, S. 388-390.

Concordancia in organo

The image shows a handwritten musical score for organ, titled "Concordancia in organo". It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a bass clef. The third staff has a common time signature. Below the staves, there are several lines of tablature, which is a form of musical notation used for stringed instruments like the lute or organ. The tablature consists of letters (a, b, c, d, e, f, g) and numbers (1-7) arranged in a grid-like pattern. The word "finis" is written at the end of the second staff.

Budapest, Széchényi-Bibliothek *Cimae* 432 Fol: 234^v

Übertragung:

The image shows a modern musical transcription of the organ piece. It is written for piano in two systems. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a bass clef. The music is written in a modern notation style with various notes, rests, and accidentals. The word "finis" is written at the end of the second system.

Das kurze Werk wurde in der alten deutschen Tabulatur­schrift aufgezeichnet. Die Oberstimme ist mit Noten auf einem System mit sechs Linien und in C-G- und D-Schlüsseln geschrieben, die anderen Stimmen sind mit Buchstaben notiert. Diese Form der deutschen Tabulatur­schrift war in Deutschland bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts gebräuchlich.² Zwei Taktstriche teilen das ganze Stück in drei Takte. Der rhythmische Wert der einzelnen Takte ist nach der heutigen Praxis 8/2 oder ein 8/4 Takt.

In der Notation gibt es etliche Ungenauigkeiten. So findet man eine Uneinheitlichkeit in der Bezeichnung der Note *b*. In den mit Buchstaben geschriebenen Unterstimmen kommt ausnahmslos nur *b* vor – *h* ist nie zu finden. Aus diesem Grund kann man in allen zweifelhaften Fällen der Sopranstimme *b* lesen. Tatsächlich ist aber bloß dreimal das *b* angegeben und immer durch den schräg durchstrichenen Stiel der entsprechenden Note. Sicher ist die dritte Note des zweiten Taktes ein *b*, wie es aus dem in der Altstimme gleichzeitig klingenden *b* gefolgert werden kann. Für die übrigen unsicheren Fälle des zweiten Taktes kann das schon einmal ausgeschriebene *b* maßgebend sein, auch wenn dies damals noch keine allgemeine Regel war. In unserer Übertragung haben wir die nicht ausgeschriebenen *b* über die betreffenden Noten gesetzt.

Ziemlich oft kommen in dem Stück zwischen den einzelnen Stimmen Quintenparallelen vor, was aber in der damaligen zeitgenössischen Orgelmusik gar kein seltener Fall ist.³

Irrig ist schließlich die Zeitdauer des *f* im zweiten Takt der Oberstimme. In der Übertragung haben wir dies ausgebessert. Aus dem Zusammenhang ist es nämlich erklärbar, daß man für die Note *f* die doppelte Zeitdauer annehmen soll.

Das kurze Werk ist ein frei komponiertes *Präambulum*, welches von einem zum Hofhaimer-Kreis gehörenden Meister stammt.

Wir sind über den Weg gut unterrichtet, auf welchem die Hofhaimer-Musik nach Buda gelangt ist. Als der ungarische König Matthias Corvinus im Jahre 1485 Wien eroberte, richtete er dort seinen Hof ein. Seine an die italienische Musik gewöhnte Gemahlin Beatrix verfügte in Buda über italienische Organisten. In Wien hat sie aber die süddeutsche Orgelkunst kennengelernt. Als ihr Organist, der Italiener Daniel im Jahre 1489 starb, wollte Beatrix jedenfalls den Meister Paul Hofhaimer als Organisten anwerben. Hofhaimer ist aber nach kurzer Überlegung in den Dienst Maximilians getreten.⁴

Im Jahre 1490 starb König Matthias in Wien. Der königliche Hof hat darauf Wien verlassen und kehrte nach Buda zurück. Wien ist für Ungarn verlorengegangen, aber die humanistisch-kulturellen Verbindungen zwischen Österreich und Ungarn sind umso enger geworden, ja sie wurden jetzt sogar noch weiter ausgebaut. Kaiser Friedrich III. setzte im Jahre 1492 den als Humanisten bekannten Bischof von Veszprém János Vitéz auf den Bischofsstuhl in Wien. Dieses Amt bekleidete Vitéz bis zu seinem Tode 1499.

Die humanistisch-kulturellen Beziehungen zwischen Wien und Buda hat Konrad Celtes, der Führer der jungen deutschen Humanisten, ausgebaut. Noch während der Regierungszeit von König Matthias kam Celtes im Jahre 1490 nach Preßburg und Buda. 1497 besuchte er abermals die ungarische Hauptstadt. Jetzt sah er die Zeit für gekommen, um nach dem Muster der deutschen „Sodalitas Rhenana“ die „Sodalitas Litteraria Danubiana“ zu organisieren. Die Sodalitas hatte die Aufgabe, die Humanisten von Wien und Buda zusammenzubringen, und der Plan wurde tatsächlich verwirklicht. Zum ersten Präsidenten der Gesellschaft wurde wieder János Vitéz gewählt.⁵

2 W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 25. Apel schreibt: „Obwohl . . . dieses System nicht als deutsche Erfindung angesehen werden kann, findet seine Bezeichnung doch eine gewisse Berechtigung darin, daß es, soweit wir wissen, später in keinem Land außer Deutschland benutzt wurde.“ (S. 25).

3 Ders., *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 108.

4 K. Szigeti, *A budai hajdani várkapolna zenei élete a XIV.-XVI. században* („Das Musikleben der ehemaligen Burgkapelle von Buda vom 14. bis zum 16. Jahrhundert“), Magyar Zene 1968, S. 416/17.

5 J. Aschbach, *Die Wiener Universität und ihre Humanisten*, I-II, Wien 1865-77, B. II, S. 196 bis 197. – E. Tomek, *Kirchengeschichte Österreichs*, I-III, Innsbruck-Wien 1935-59, S. 128 bis 129. – H. J. Moser, *Paul Hofhaimer*, Nachdruck Hildesheim 1966, S. 24-25.

Unter diesen Umständen ist es nicht erstaunlich, ja es ist auf Grund der geographischen Lage Ungarns sogar natürlich, daß sich die Musik am königlichen Hof zu Buda dem süddeutschen Kulturkreis anpaßte. Von Wien kam der Arzt, Mathematiker, Priester und Musiker Josef Grünpeck nach Buda. Er gehörte zum Hofhaimer-Kreis und wurde vielleicht von Hofhaimer selbst der Königin Beatrix empfohlen, als er ihre Einladung zurückwies. Grünpeck hat in Buda eine lebhaft musikalische Tätigkeit ausgeübt, und wir kennen auch einige Grünpeck-Schüler in Ungarn.⁶

Um 1520 kam Wolfgang Greffinger nach Buda. Er war in Innsbruck ein Schüler Hofhaimers. In den Matrikeln der Wiener Universität ist er im Jahre 1509 als Priester und „*componista excellens*“ registriert. Dann wurde er Organist am Stephansdom. Im Jahre 1515 war er an der doppelten Familienfeier der kaiserlichen und der ungarischen königlichen Familie im Stephansdom anwesend, als der Wiener Bischof Georg Sklatonia die Verlobungsmesse zelebrierte und der Graner Erzbischof Tamás Bakócz das Tedeum anstimmte, welches Hofhaimer an der Orgel „*respondierte*“. Vladislaus II., König von Ungarn, hat ihn dafür zum Ritter geschlagen.⁷

Als Greffinger nach Ungarn kam, hat ihn Vladislaus II. zum Hoforganisten ernannt und beschenkte ihn mit einem Kanoniker-Stallum im Preßburger Kapitel. Nach der Niederlage in der Türken Schlacht bei Mohács im Jahre 1526 und nach der Auflösung des Budaer Hofes übersiedelte Greffinger nach Kronstadt (Brassó) in Siebenbürgen, wo er an der sog. „Schwarzen Kirche“ bis 1530 wirkte. Dann hören wir nichts mehr über ihn.⁸

Aber nicht nur aus Wien kamen Hofhaimer-Schüler nach Buda, sondern es sind auch aus Ungarn Studenten nach Österreich gekommen um bei Hofhaimer Orgel zu studieren. So kam z. B. der Dominikaner Fr. Franciscus von Pécs im Jahre 1499 nach Innsbruck, wo damals Hofhaimer wirkte, um dort das Orgelspiel zu lernen.⁹ Mit Recht hat Cuspinianus über Hofhaimer geschrieben: „*Illi discipulos commisit Pannonis ora*“.¹⁰

Es war nur ein Schritt notwendig, daß die neue Orgelmusik aus der Burg von Buda in das Franziskanerkloster eindrang. Das Kloster wurde von den Franziskanern „*strictioris observantiae*“ im Jahre 1444 übernommen. Sie hatten sehr enge Beziehungen mit dem Königshof, und Matthias hat die Franziskaner besonders geschätzt. Seinen Beichtvater hat er aus ihren Reihen gewählt. Nicht weniger innig waren die Verbindungen mit Vladislaus II.

Die mehrfache königliche Gnade und ein umfangreicher Kreis von Wohltätern haben es ermöglicht, daß die Franziskaner in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich eine zeitgemäße Orgel bauen lassen konnten. Die Größe (Tonumfang) dieser Orgel ist uns von der in dem Kodex unter der Tabulatur aufgeschriebenen Skala mit 31 Noten angegeben. Da in dieser Zeit das Orgelspiel bei den Franziskanern in Ungarn einen stetigen Aufschwung genommen hatte, ist es zu verstehen, daß die Orgelmusik Hofhaimers ihren Weg in das Kloster gefunden hatte. Ein Ordensmitglied zeichnete dann unser kleines Präambulum in dem Kodex auf, wahrscheinlich zu didaktischen Zwecken.

Von wem wohl das *Präambulum* stammt? Ob es Grünpeck oder Greffinger aus Wien mitgebracht hat? Wurde es von ihnen in Buda komponiert, oder ist es von einem einheimischen ungarischen Organisten geschrieben worden? Zur Zeit können wir dies nicht beantworten. Es ist aber jedenfalls ein Dokument dafür, daß Hofhaimers Einfluß weit über die Leitha hinaus reichte, bis Buda und noch weiter bis zur Ostgrenze Ungarns, bis Kronstadt, wohin dieser durch die Vermittlung von Grünpecks Schülern und Wolfgang Greffinger gelangte.

6 Szigeti, a. a. O., S. 421-422.

7 Aschbach, a. a. O., B. II, S. 80. — Moser, a. a. O., S. 24-26. E. Tittel, *Österreichische Kirchenmusik*, Wien 1961, S. 103 und 105.

8 K. Rimely, *Capitulum insignis Ecclesiae Collegiatae Posoniensis*, Posonii 1880, S. 262. — *Quellen zur Geschichte von Brassó*, Brassó I-V, 1886-1909. B. II. SS. 41, 45, 55, 64, 71, 81, 129, 143, 145, 178 und 698.

9 A. Harsányi, *A Domonkosrend Magyarországon a reformáció előtt* („Der Dominikanerorden in Ungarn vor der Reformation“), Debrecen 1938, S. 299.

10 Moser, a. a. O., S. 181.

Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen

von Ernst Apfel, Saarbrücken

Richard Hudson hat in seinem Aufsatz *The Folia Melodies* (AMI XLV, 1973, S. 98-119) dankenswerter Weise die Voraussetzungen dafür geschaffen, für die Folia endlich dasselbe nachzuweisen, wie ich es in meinem Aufsatz *Ostinato und Kompositionstechnik bei den englischen Virginalisten der elisabethanischen Zeit* (AfMw XIX/XX, 1962/63, S. 29-39) besonders Seite 33/34 mit den Beispielen 6a und b auf Seite 39 bereits für die Romanesca und den Passamezzo getan habe¹.

Richard Hudson teilt in einem Notenschema Seite 99 im dritten System von oben unter „Chord-row V“ den vollständigen, normalen Folia-Baß als Träger und Repräsentanten der Akkorde (deshalb die Bezeichnung „chord-row“), darunter Varianten davon und darüber im ersten System unter der Bezeichnung „Tune-series 4“ und im zweiten System unter der Bezeichnung „Tune-series 7“ die beiden häufigsten Melodietonfolgen der Folia mit². Sie entsprechen der Akkordreihe V.

Die den Baßtönen bzw. Akkorden entsprechenden Melodietöne, die in den verschiedenen Varianten der Folia zusammen mit jenen entfallen können, sind eingeklammert. Die beiden Melodietonfolgen sind abgesehen vom Anfangs- und Schlußton, die gleich sein können, eine Terz voneinander entfernt. Baßton- bzw. Akkord- und Melodietonfolge stellen ein Gerüst dar, von dem abgewichen werden oder sein kann.

Hudson betont dann, daß Schema V als Akkordreihe (ich würde lieber sagen: Baßtonreihe – warum, wird sich bald zeigen) dazu neigt, mit einer der beiden Melodietonfolgen 4 und 7 im Beispiel verknüpft zu werden (oder besser: zu sein), ja Formen, die Schema V verwenden, scheinen in der Geschichte jeweils eine der beiden Melodietonfolgen der anderen vorzuziehen, und diese Bevorzugung scheint von Periode zu Periode zu wechseln.

Ende des 15. und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts begegnet nach Hudson Melodietonfolge 4 öfter. Sie erscheint in einigen Stücken von Juan del Encina und anderen Komponisten im *Cancionero musical de Palacio*³ sowie in Frottolen von Bartolomeo Tromboncino und Giacomo Fogliano. Betrachtet man aber nun die von Hudson genannten Stücke im *Cancionero musical de Palacio*, so trifft seine Behauptung nur für das zweistimmige Nr. 12 zu, dessen Cantus (Tiple) fehlt. In allen anderen genannten, durchweg vierstimmigen Stücken sind die beiden von Hudson notierten Melodietonfolgen 4 und 7 zugleich in zwei Stimmen im Sinne eines zweistimmigen Gerüstsatzes vorhanden oder gegeben: in Nr. 81 in Cantus und Tiple,

¹ Siehe dazu inzwischen auch von mir *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*, Teil II mit *Grundlinien der Entwicklung bis zur Neuzeit*, München 1965 (noch zu beziehen vom Bärenreiter-Antiquariat Kassel), S. 27, 32, 37, besonders 38f., 44 und 47 mit Anm. 30, *Volkskunst und Hochkunst in der Musik des Mittelalters*, in: AfMw XXV, 1968, S. 81-95, besonders S. 89-91, und neuerdings *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik*, Teil II: *Polyphonie und Monodie, Voraussetzungen und Folgen des Wandels um 1600*, Selbstverlag Saarbrücken 1974 (Auslieferung durch Bärenreiter-Antiquariat Kassel), Teil III, *Die echte, wirkliche Monodie*, Kap. 1, *Die frühe Monodie*, a) *Die Arle* (Modelle zum Absingen von Dichtung), S. 150ff. – Zum oben zuerst genannten Aufsatz s. vor allem auch K.-J. Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, in: BzAfMw XIII, Wiesbaden 1974, S. 138. – Zum genannten Aufsatz von R. Hudson s. auch noch von demselben *The Folia Dance and the Folia Formula in the 17th Century Guitar Music*, in: MD XXV, 1971, S. 199-221, und *The Folia, Fedele, and Falsobordone*, in: MQ LVIII, 1972, S. 398-411.

² Die nähere Bezeichnung der Baß- und Melodietonfolgen mit Nummern hängen mit umfassenderen Aufstellungen in früheren Arbeiten von R. Hudson hinsichtlich Fragen der Tonalität (um es abgekürzt auszudrücken) und über Ostinato allgemein zusammen, die Hudson nennt.

³ *Cancionero musical de Palacio*, hrsg. von H. Anglès, Monumentos de la música española, Bd. V und X, Barcelona 1947-1951.

in Nr. 121, 126, 179, 271 und 361 in Cantus und Tenor, und die eine von Hudson genannte Melodietonfolge bezieht sich nicht auf das vollständige Akkordschema, sondern das Baßschema bezieht sich auf die beiden Melodietonfolgen der beiden Gerüststimmen.

Ohne den Akkord der III. Stufe bzw. den entsprechenden Baßgrundton verhält es sich ebenso bei Nr. 59 (Tiple und Cantus – das Beispiel ist nicht so deutlich bzw. eindeutig) und Nr. 197 (Tenor und Cantus – der Tenor weicht in T. 3 und 7 von der Melodietonfolge ab bzw. es sind drei Achtel eingeschaltet). Ohne den Anfangsakkord der I. Stufe bzw. nicht mit der Tonika, sondern mit der Dominante beginnend sind (wie man es auszudrücken pflegt) Nr. 79 (Tiple und Cantus – erweitert, und Tiple von der Melodietonfolge 7 etwas abweichend) und 310.

Als zwei Ausnahmen verwenden nach Hudson Nr. 9 und 92 die Melodietonfolge 7. In Wirklichkeit verwenden beide zugleich die Melodietonfolgen 4 und 7, in Nr. 9 das Terzengerüst von Tenor und Cantus lediglich vertauscht, wie ja die beiden Gerüststimmen prinzipiell ihre Lage vertauschen können, in Nr. 92 Tenor und Cantus das Terzengerüst sozusagen im doppelten Kontrapunkt der Oktav in ein Sextengerüst vertauscht.

Schwieriger ist bei der monodischen Fassung der Frottole *Aqua non e l'humor che versan gli occhi* von Bartolomeo Tromboncino⁴ der Nachweis, daß nicht nur in einer Stimme die Melodietonfolge 4, sondern in einer anderen Stimme zugleich auch die Melodietonfolge 7 nach Hudson vorliegt. Das vorliegende Terzengerüst der Sing- mit der obersten Begleitstimme ist stellenweise unter- oder durchbrochen (T. 3, 7, 10/11 und 14 – Schluß)⁵. In diesem Falle hilft auch die stimmige Fassung bei Alfred Einstein, *Das Elfte Buch der Frottole* (ZfMw X, 1927/28, S. 613 ff.), besonders S. 620/21 nicht weiter. Soweit zwischen Tenor und Cantus ein zweistimmiger Gerüstsatz durchgeführt ist, wechselt er zwischen Terz und Einklang sowie Sext und Oktav. Außerdem aber geht die Gerüstfunktion des Tenors stellenweise auf den Alt oder Baß bzw. das ganze zweistimmige Gerüst auf untere Stimmpaare über. Die Frottole steht an der Schwelle zur sogenannten Vor- oder Pseudomonodie.

Die nächste von Hudson genannte Frottole von Giacomo Fogliano, *Gli a pur*, aus *Frottole libro quarto*, Venedig 1520, ist mir nicht zugänglich. Von der anschließend genannten Frottole *La non vuol esser più mia* von Giacomo Fogliano ist bei Edith [Gerson-]Kiwit⁶ nur das Außenstimmengerüst wiedergegeben. Zwischen den beiden Oberstimmen ist weithin ein enges Terzengerüst und damit das gleichzeitige Vorhandensein der beiden Melodietonfolgen 4 und 7 bei Hudson denkbar.

Während der beiden mittleren Viertel des 16. Jahrhunderts verschiebt sich nach Hudson die Betonung zur Melodietonfolge 7, die in verschiedenen französischen und italienischen Gagliarden erscheint. (Im folgenden ziehe ich nur noch mir in Ausgaben vorliegende Stücke heran.)

Bei der *Gaillarde* Nr. 3 der von Pierre Attaingnant Paris 1530 [1531] herausgegebenen *Quatorze Gaillardes*⁷ liegt – soweit es die teilweise herrschende Freistimmigkeit erkennen läßt – zwischen oberster und zweitunterster Stimme ein weites Sext-Oktavgerüst vor. Die zweitunterste Stimme spiegelt wenigstens teilweise auch die Melodietonfolge 4 nach Hudson wieder.

Der Lautensatz des Hans Newsidler, *Ein Welisch tentzlein: chira cassa (La cara cosa)*, aus *Das ander Buch, Ein new künstlich Lautten Buch*, Nürnberg 1544, Nr. 23, fol. G 3⁸, verdeckt das zugrundeliegende Terzengerüst natürlich noch stärker, aber es ist noch ein gewisser Anklang daran vorhanden.

4 Siehe A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Bd. III, Princeton, New Jersey, 1949, Nr. 94, S. 318/19.

5 Vgl. dazu *Wandlungen des Gerüstsatzes vom 16. zum 17. Jahrhundert*, in: AfMw XXVI, 1969, S. 97 mit Anm. 24, und *Grundlagen* Teil II, S. 112.

6 *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert, Satzlehre und Genealogie der Kanzonetten*, Würzburg 1938, S. 21.

7 Neu hrsg. von D. Heartz, in: *Keyboard Dances from the Earlier Sixteenth Century*, in: CEKM 8, AIM 1965, S. 5/6. – Siehe auch W. Apel, *Attaingnant: Quatorze Gaillardes*, in: Mf XIV, 1961, S. 361-370.

8 Hrsg. von A. Kocirz, *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert*, DTÖ XVIII/2, Bd. 57, Wien 1922, Nachdruck Graz 1959, S. 54.

Ganz deutlich aber ist das Sextengerüst in dem von Johannes Wolf im *Handbuch der Notationskunde*, II. Teil⁹, S. 133 übertragenen *Cara cossa* für Zither von Sebastian Vreedman, *Carminum quae cythara pulsantur liber secundus*, Löwen 1569, Nr. 74, fol. 40', zwischen der obersten und teilweise mit dem Baß identischen zweituntersten Stimme. Die oberste Stimme hat Melodietonfolge 7, die zweitunterste Melodietonfolge 4 nach Hudson. Eher noch deutlicher ist dasselbe bei dem Stück *La gamba* aus der Handschrift London, Brit. Mus. Royal App. 59-62, Nr. 27, der Fall, wiedergegeben auch bei Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*¹⁰, Notenanhang Nr. 8, S. 26 f.

Bei Vihuela-Variationen ist die zweite Melodietonfolge selbstverständlich nicht gerade augenfällig, in den von Hudson S. 101, Anm. 13, genannten Pavanen von Alonso Mudarra in den *Tres libros de música en cifra*, Sevilla 1546¹¹, befindet sie sich noch durchaus in der meistens eine Sext unter der von der Oberstimme vorgetragene ersten Melodietonfolge liegenden zweituntersten Stimme. Die Folia-Grundlage ist hier ohnehin stark ausgeweitet.

Die Folia-Pavanen von Enriquez de Valderrábano in seiner *Silva de Sirenas*, Valladolid 1547¹², Nr. 165 und 166, fol. 94' und 95', und von Diego Pisador in seinem *Libro de música de Vihuela*, Salamanca 1552¹³, Nr. 3, fol. 4', weisen ebenfalls jeweils beide von Hudson als 4 und 7 bezeichneten Melodietonfolgen, nämlich als zweistimmiges Sextengerüst der beiden betreffenden Stimmen auf.

In den beiden *Diferencias sobre la pavana italiana* von Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid 1578¹⁴, fol. 186' und 190', befinden sich die beiden Melodietonfolgen in der Ober- und zweituntersten Stimme im Sextabstand, die zusammen das entsprechende zweistimmige Gerüst des Satzes bilden, sind aber im ersten Falle etwas weniger gut erkennbar.

In der von Hudson ebenfalls genannten *Pavana con su glosa* aus dem *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares 1557, gesammelt von Venegas de Henestrosa, fol. 67, in der genannten Neuausgabe S. 80/81, befinden sich die beiden Melodietonfolgen jedenfalls im ersten Teil ganz deutlich im Terzabstand in den beiden Oberstimmen, die somit ganz eindeutig ein zweistimmiges Gerüst im engen Terz-Einklang-Abstand bilden. Im Schlußteil herrscht Sextabstand der beiden Melodietonfolgen und damit der Gerüststimmen.

In der *aria* im Lautenbuch des Octavianus Fugger, 1562, Wien, Österreichische Nationalbibliothek Ms. 18821, hrsg. von Adolf Kocirz im bereits genannten Band DTÖ XVIII/2, Band 37, S. 111, befinden sich die beiden Melodietonfolgen wieder im Sextabstand in der obersten und zweituntersten Stimme, welche beiden Stimmen also wiederum ein weites Sext-Oktav-Gerüst bilden.

⁹ *Tonschriften der Neuzeit, Tabulaturen, Partitur, Generalbaß und Reformversuche*, mit zahlreichen Abbildungen und 3 Beilagen. Leipzig 1919, Nachdruck Hildesheim 1963.

¹⁰ *Analecta Musicologica*, Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. 10, Köln/Wien 1970. — Siehe daselbst auch S. 159ff. über die genannte Handschrift, mit Konkordanzentabelle S. 160 ff., und ein verwandtes Stück darin unter dem Titel *Gentil mia donna*, S. 164. — Zu *La gamba* s. auch D. Kämper, *La Gamba, Folia-Variationen für Instrumentalensemble um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien*, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966, hrsg. von C. Dahlhaus, R. Kluge, E. H. Meyer, W. Wiora, Kassel usw. (1970), wo S. 192 der ersten Zeile des oben genannten Satzes der fast identische Anfang der *Recercada quarta* von D. Ortiz im *Tratado de glosas* gegenübergestellt ist.

¹¹ Hrsg. von E. Pujol, *Monumentos de la música española VII*, Barcelona 1949, S. 22/23 und 29.

¹² Siehe die Neuausgabe von E. Pujol, *Monumentos de la música española XXIII*, Barcelona 1965, S. 65-68 und 69-71.

¹³ Siehe G. Morphy, *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle*, Leipzig 1902, Bd. II, S. 193. — Die Anfänge der beiden letzten Stücke auch bei P. Netti, *Zwei spanische Ostinatothemen*, in: *ZfMw I*, 1918/19, S. 696/97 (der Anfang des Stückes von A. Mudarra S. 695). — Der Anfang des Stückes von Pisador auch bei O. Gombosi, *Zur Frühgeschichte der Folia*, in: *AMI VIII*, 1936, S. 123.

¹⁴ Hrsg. von Cl. Jacobs, *The Collected Works of Antonio de Cabezón, I*, Brooklyn 1967, S. 40-43 und 50-54.

Die *Recercada quarta* des Diego Ortiz im *Tratado de glosas sobre clausulas*, Rom 1553, übertragen von Max Schneider, Kassel 2/[1936], S. 117-119, zeigt ebenfalls beide Melodietonfolgen im Sextabstand in der Oberstimme und zweituntersten Stimme der Begleitung, so daß sich auch hier eindeutig ein Sextengerüst der beiden genannten Stimmen ergibt¹⁵.

Von etwa 1580 bis zum Schluß des italienischen Tanzspiels um 1650 sowie in ein paar noch späteren Stücken scheint nach Hudson wieder die Melodietonfolge 4 bevorzugt worden zu sein. Von den von ihm für die Melodien *alta regina* und *spagnoletta* als spätere Fassung der *pavaniglia* genannten Stücken sind mir nur die für die beiden letzten Melodien, die er Anm. 19 wiedergibt, im *Fitzwilliam Virginal Book*, Band II¹⁶, und von Bernardo Storace zugänglich: *The old Spagnoletta* von Giles Farnaby, *The Fitzwilliam Virginal Book II*, S. 471 – hier ist tatsächlich nur die Melodietonfolge 4 deutlich erkennbar; John Bull, *Spanish Paven*, ebda. S. 131-134 (*pavaniglia*) – hier wird die Melodie jedenfalls im „Thema“ im späteren Sinn von der Stimme darunter häufig in parallelen Sexten begleitet.

Auch in der *Aria sopra la spagnoletta* aus der *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo* von Bernardo Storace, Venedig 1644¹⁷, S. 24-28, ist trotz häufiger Terzen-, Sexten- und Dezimenparallelen allerdings wechselnder Stimmpaare nur eine Hauptmelodie bzw. zugrundeliegende Grundmelodietonfolge erkennbar.

Die *Pavaniglia*-Melodie steht der Melodietonfolge 7 nach Hudson näher. Es gab allerdings zwei Fassungen davon, nämlich die *pavaniglia alla Romana* mit der traditionellen Melodie und eine *all'uso di Milano*. Die beiden Fassungen der Melodietonfolge bewegen sich, wie Hudson selbst bemerkt, ebenso wie die beiden Melodietonfolgen 4 und 7 der Folia bei Hudson häufig in Terzen bzw. sind teilweise identisch miteinander oder stehen anders ausgedrückt in einem Varianten- oder Umspielungsverhältnis zueinander¹⁸.

Seite 103 ff. behandelt Hudson dann Varianten sowohl des harmonischen Baßschemas als auch der Melodie der beiden Grundarten der früheren und späteren Folia: Diese beiden Grundarten zeigt er in Beispiel 8, S. 115. Bei der früheren Folia, Beispiel 8a, könnte die von Hudson gegebene Melodie durchweg in lauter Unterterzen begleitet werden oder sein. Nur T. 13/14 ergäben sich bei Verwendung der Stufe III in Baß und Harmonie Quintenparallelen zwischen den beiden Unterstimmen.

Bei der späteren Folia, Beispiel 8b, könnte die von Hudson angegebene Melodie durchweg in parallelen Oberterzen oder Untersexten begleitet werden oder sein (s. Hudson, MQ LVIII, 1972, S. 400, Beispiel 4), ohne daß sich irgendwelche Komplikationen ergäben. In den Takten 1, 9 und 16 (wohl nicht in T. 11) könnte anstelle der Terz der Einklang treten. Das bedeutet, daß

15 Bei der entsprechenden *Recercada ottava*, ebda. S. 130-133, ist nur der Baß und die Gambenstimme notiert; die Aussetzung des Basses durch Schneider geschah jedoch mit Recht nach dem Vorbild der *Ricercada quarta* bzw. über die Akkorde gab es gar keine Zweifel, daß nur Grundakkorde verwendet sind, so daß sich derselbe Befund wie dort ergibt.

16 *The Fitzwilliam Virginal Book*, hrsg. von J. A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire, Leipzig 1899, Nachdruck New York 1963.

17 Hrsg. von B. Hudson, CEKM 7, AIM 1965, S. 37-43.

18 R. Hudson erklärt S. 102, Anm. 19, die *Pavaniglia* (von der die *Spagnoletta* eine spätere Form ist) für identisch mit A. de Cabezóns *Pavana italiana*, J. Bull, *Spanish Paven* und der *Pavane d'Espagne* im *Niederlandtsche Gedenckklank von Adrianus Valertus*, Haarlem 1626, Faksimile-Ausgabe Amsterdam und Antwerpen 1947, S. 246. – W. Apel bringt in seiner *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 259, unter Fig. 266 und 267 die den Variationen über die *Pavana italiana* Nr. 2 von Cabezón, Werke I (s. o.), S. 50-54 (wie den Variationen über das Lied *La Dama le demanda*), sowie über die *Pavana italiana* Nr. 1, ebda. S. 40-43, und der *Spanish Paven* von J. Bull, *The Fitzwilliam Virginal Book* S. 131-134, zugrundeliegenden Melodien. – Apel vertritt übrigens S. 230 die Meinung, daß die wirkliche Keimzelle des *passamezzo antico* in einer einfachen melodischen Formel zu suchen ist; er stellt S. 257 fest, daß die Spanier mit *Las vacas*, *O guardame las vacas* oder *Romanesca O guardame las vacas* eine volkstümliche Melodie bezeichneten, „die der des *Passamezzo antico* ähnlich ist, nur daß sie gewöhnlich eine Terz höher liegt (vgl. Fig. 229)“, bringt dann Fig. 261 die beiden Melodien und kommt damit m. E. dem einzig richtigen Schluß sehr nahe, er hätte nur die beiden Melodien übereinanderzustellen brauchen.

die Melodien der früheren und späteren Folia jeweils miteinander kombiniert werden oder sein könnten, wobei natürlich die für die spätere Folia erwähnten möglichen Einklänge entfielen.

Ebenso könnte die von Hudson in Beispiel 2, S. 103, zum Grundbaß der *Folias semplice* aus Perugia, Bibl. Comunale, Ms. 586 (H 72), fol. 6' (um 1630), nach Francisco Salinas, *De musica libri septem*, Salamanca 1577¹⁹, S. 308, hinzugefügte Melodie durchweg in Unterterzen begleitet sein. Nur zu Anfang von T. 3 und 11 müßte es in der Melodie *b* heißen, so daß also die von Salinas a. a. O. gegebene Melodie nicht ganz zu dem angegebenen Grundbaß paßt. Unterterzparallelen der Melodie erlaubt auch die Fassung der früheren Folia in Beispiel 5b, S. 107, Giovanni Stefani, *Scherzi amorosi*, Venedig 1622, S. 24, *Partita di Donna amata, Aria della Folia*, obwohl die Melodie harmoniefremde Noten enthält (T. 1, 6, 7, 10, 13, 14 und 15), die allerdings keine grundsätzlichen Schwierigkeiten bereiten²⁰.

Bei der harmonischen Variante Beispiel 3, S. 104, kann die von Hudson rekonstruierte Melodie im Falle der Annahme von *a* in T. 2 und 9 sowie von *b* (bis zu einem gewissen Grade auch bei der Annahme von *c*) in T. 5 nicht mit parallelen Unterterzen begleitet werden, wie es sonst in dieser Fassung möglich ist. Ich vermute allerdings auch, daß die Melodie im oberen System wie folgt lauten müßte (im Sarabanden-Rhythmus): *d/d cis/d e/fff g/f/e/d/d cis/d/d e/fff g/f/fis/g* – Wiederholung und Ritornello.

Infrage kämen auch solche Sprünge wie in Beispiel 5a, S. 107, Giovanni Geronimo Kapsberger, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Venedig 1604, S. 28, Folia, „Thema“²¹. Abgesehen von Sextausbiegungen der Melodieoberstimme gegenüber dem Baß in T. 5, 10 und 13 sowie den Sexten und der einen Quint in T. 14/15 zwischen den beiden Oberstimmen, bilden dieselben Terzen. Auch in Beispiel 6a, S. 108, aus Madrid, Bibl. Nac. Ms. M. 811, *Libro de diferentes de gitara*, 1705, S. 105, „Thema“, sind die Hauptzusammenklangsintervalle der beiden Oberstimmen Terzen, wobei T. 3/4 und 11/12 Oktavparallelen zwischen den beiden Unterstimmen entstehen.

Bei der späteren Folia Beispiel 6b, S. 109, *Folias italianas*, aus demselben Ms., „Thema“, herrscht außer in T. 5 zwischen den Oberstimmen ebenfalls die Terz vor. Die folgenden bei Hudson genannten Stücke über die Folia untersuche ich nicht weiter.

Ich glaube, die vorliegenden Untersuchungen rechtfertigen folgenden Schluß: Bei der Folia handelt es sich weder um eine einzelne feststehende Melodie, noch nur um einen mehr oder weniger feststehenden Grundbaß, noch um ein mehr oder weniger festes harmonisches Schema, sondern um eine Grundmelodie, die nach der damaligen Kompositionstechnik für den mehrstimmigen Satz mit einer zweiten melodischen Gegenstimme im Terz- oder Sextabstand und gelegentlichen Anfängen und Schlüssen in den Einklang bzw. in die Oktav, und dann mit einer bassierenden Grundstimme versehen wurde.

Soweit die beiden Melodiestimmen ihren grundsätzlichen Terz- oder Sextabstand mit gelegentlichen Anfängen und Schlüssen in den Einklang bzw. die Oktav einhielten, hätten sie auch für sich bestehen können. Verwenden sie auch die Quart, so ist die bassierende Grundstimme für sie unentbehrlich. Alle drei Stimmen zusammen aber bilden ein dreistimmiges melodisch-harmonisches Gerüst, von dem im Zusammenhang mit dem Wandel um 1600 eine der beiden Oberstimmen entfallen und die verbliebene Oberstimme zusammen mit dem harmonischen Grundbaß das Außenstimmengerüst entsprechender Stücke und als solches die Grundlage für Variationen für alle möglichen Instrumente bilden kann.

Ebenso ist es bei den anderen bekannten Ostinato-Modellen. (Die Romanesca wurde oben erwähnt.) Bei allen schematischen Beispielen für die Folia, den Passamezzo antico und die Romanesca im Artikel *Folia* im Sachteil des Neuen Riemann Musik Lexikons²² Seite 294

19 Faksimile-Nachdruck hrsg. von M. Santiago Kastner, Documenta Musicologica Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XIII, Kassel und Basel 1958.

20 Bei diesem Stück ist zu bedenken, daß es sich um ein monodisches handelt. Die Nebennoten der Melodie brauchen bei ihrer akkordischen Begleitung nicht berücksichtigt zu werden. Bei der vorliegenden Darstellung geht es um die ursprüngliche Beschaffenheit der Folia.

21 „Thema“ hier nicht im modernen Sinne von Variationen-Thema, sondern nur behelfsmäßig für „opening statement“ bei Hudson gemeint.

22 Zwölfte völlig neu bearbeitete Auflage in drei Bänden, Sachteil, begonnen von W. Gurlitt, fortgeführt und hrsg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967.

sowie für den Passamezzo moderno im Artikel *Passamezzo*, S. 710, und für den Ruggiero im Artikel *Ruggiero*, S. 821, besonders S. 822, bilden die oberste und zweitunterste Stimme ein Sextengerüst. Dieses Sextengerüst kann, wie bereits erwähnt, auch umgekehrt ein Terzengerüst sein. Im *Pass'èmezzo della Paganina* von Giorgio Mainerio, *Il primo libro de Balli a quattro voci, Accomodati per cantar et sonar d'ogni sorte d'Istromenti*, Venedig 1578, bilden die oberste und zweitunterste Stimme ein perfektes zweistimmiges Gerüst in Sexten mit Schlüssen in die Oktav, am Anfang der *Sonata Sesta sopra l'Aria di Tordiglione* von Salomone Rossi, *Il terzo libro de varie Sonate, Sinfonie . . . per sonar due Viole da braccia, et un Chitarrone*, Venedig 2/1623 (1/1613), die beiden Violinen ein ebensolches in Terzen²³.

Der gemeinsame Kern der sowohl zum Romanesca-, als auch zum Passamezzo antico- und moderno-Baß mit kleinen Unterschieden passenden Melodien *Guardame las vacas*, *No me digáis*, *Bella citella* und ohne Text²⁴ ist eine von der Quint einer Molltonart stufenweise zuerst eine Quart und damit offen bleibend und dann eine Quint zum Grundton fallende Tonfolge (s. meine in Anm. 1 genannten Arbeiten).

Auf die Bedeutung der fallenden Quart (bzw. Quint – s. die zu nennenden Schriften) zunächst in der Oberstimme von Romanesca-Stücken, dann selbst als Chaconne bezeichneter ostinater Baß hat auch Wolfgang Osthoff in seinem Monteverdi-Buch²⁵ aufmerksam gemacht. Für die beiden Formen der Quarttonfolge, Halbton am Anfang oder am Schluß („Dur-“ oder „Mollform“) weist Osthoff S. 80 auf die Möglichkeit der Unterterzbegleitung der Form mit dem Halbton am Schluß („Mollform“) hin, was die Form mit dem Halbton am Anfang (die „Durform“) ergibt, wie sie tatsächlich in den entsprechenden Stücken von Alonso Mudarra und Enriquez de Narvaez vorliegt, ebenso darauf, daß die textlose Romanesca-Melodie bei Francisco Salinas S. 353 und 427 diese Terzen in sich enthält.

Beim tatsächlichen Vorliegen eines Terzengerüsts zweier Stimmen wird jene Möglichkeit zur Wirklichkeit, und die verborgene Terzstruktur der zuletzt erwähnten Melodie bei Salinas wird ausdrücklich. Eine andere Begleitungsform der fallenden Quarttonfolge mit Halbton am Schluß („Mollform“) ist nach Osthoff der Romanesca-Baß (Quartsprung aus der Unterterz in die Unterquint abwärts, steigender Sekundschritt aus der Unterquint in die Unterterz und wieder wie vorher)²⁶.

Osthoff zeigt dann noch, wie die fallende Quarttonfolge selbst zum Basso ostinato wurde, wobei sich dieselbe zunächst noch unter Entstehung von (verdeckten) Oktaven- und Quintenparallelen in den Oberstimmen spiegelt. Von diesen Ansätzen her müßte die ganze Geschichte der genannten Ostinatiformen noch einmal neu angegangen werden.

23 H. Spohr, *Studien zur italienischen Tanzkomposition um 1600*, Diss. Freiburg 1956, mschr., Anhang, Beispiel 29 und 33 (nur der Anfang).

24 Siehe G. Reichert, *Der Passamezzo*, in: Kongreß-Bericht der Gesellschaft für Musikforschung Lüneburg 1950, hrsg. von H. Albrecht, H. Osthoff, W. Wiora, Kassel und Basel o. J., S. 94-97, besonders S. 95, sowie die oben genannten Artikel im Sachteil des Neuen Riemann Musik Lexikons und im Artikel *Romanesca* von J. Ward in MGG 11, Sp. 778/79, besonders 778.

25 W. Osthoff, *Monteverdistudien I, Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, in: MVM 3, Tutzing 1960, S. 77ff. – Siehe von demselben auch *Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts*, in: Atti del Congresso internazionale de Musica mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari musicali, Palermo 1954, Palermo (1959), S. 275-288.

26 Zur Tetrachordstruktur von Melodie und Baß sowie zu Dezimenparallelen in der vokalen Folia in Spanien Anfang des 17. Jahrhunderts, dem Zusammenhang mit dem Romanesca-Baß und dem Übergang der vokalen in die instrumentale Folia mit den entsprechenden Veränderungen s. R. A. Pelinski, *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts, Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, in: MVM 20, Tutzing 1971, S. 118-127.

Echte und unterschobene Försteriana

von R. M. Longyear, Lexington/Kentucky

Es herrscht noch immer große Unklarheit über eine bedeutende Anzahl von Komponisten, nicht nur wegen der Gleichartigkeit der Namen, sondern auch weil ihre Träger zu verschiedenen Zeiten gelebt und gewirkt haben. Dies trifft z. B. für den Namen Förster, Foerster, Førster, Forster zu, der sich oft in abweichender Schreibweise als Familienname und ohne Angabe der Vornamen findet. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert war Emanuel Aloys Förster (1748-1823) der berühmteste aller dieser Förster; aus diesem Grunde schrieben ihm fälschlicherweise die Lexikographen, Bibliographen, und Katalogschreiber eine Reihe von Werken zu, die nicht von ihm stammen. Es wäre unnötig, eine Beschreibung all solcher irrtümlichen Zuschreibungen oder falscher Datierungen zu machen, wenn die veralteten Verzeichnisse heute nicht noch als gültig angesehen würden.¹

Die Verfasser der Verzeichnisse von Försters Werken stützen sich hauptsächlich auf Eitners *Quellenlexikon* und auf das thematische Verzeichnis seiner Kammermusik, das Fritz Högler zusammenstellte (*DTÖ*, lxvii, 1928). Der kurze Überblick über Försters gedruckte Klaviersonaten von Newman² bildet die umfassendste Untersuchung seiner Musik seit mehr als 60 Jahren. Nicht nur sind die meisten von Försters Werken nur handschriftlich erhalten, darüber hinaus sind auch Kopien seiner gedruckten Musik sehr selten: nur die zwei Quartette und drei Quintette in *DTÖ* lxvii, eine Ausgabe (nur in Stimmen) des Streichquartetts op. 21/1 (Doblinger, 1957), und ein Capriccio, Försters Beitrag zu den Variationen über Diabellis Thema (1823), liegen in modernen Ausgaben vor. Riemanns mehr als 50 Jahre zurückliegende Aussage: „leider sind [Försters] Werke sehr selten geworden und neugedruckt ist nichts,“³ trifft noch immer zu.

Eine vollständige Untersuchung von Försters Musik muß mit der Aussonderung der ihm irrtümlicherweise zugeschriebenen Werke beginnen. Zunächst wäre die Berichtigung der falschen Zeitangaben und die Erforschung der Fragmente seiner Musik sowie anderer Bruchstücke von Werken anderer Komponisten in Försters Handschrift in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) vorzunehmen. Eine solche Erforschung könnte in acht Kategorien eingeteilt werden:

1. *Werke für Blasinstrumente*. Vielleicht wurden Förster, auf Grund der Darstellung, daß er als Junge während des Siebenjährigen Krieges oder danach „Hoboist“ im Fouquetschen Regiment war,⁴ einige Werke für Oboe zugeschrieben. „Hoboist“ war jedoch während des 18. Jahrhunderts ein allgemeiner Ausdruck für „Militärmusiker“, daher war Förster nicht notwendigerweise Spieler oder Komponist für die Oboe. Jaenecke hat eine *Sonata à Cembalo obligato et Hautbois* auf 1743 datiert⁵ und seinen Komponisten „Förster“ als Christoph Förster (1693 bis 1745) identifiziert.⁶ Christoph Förster ist auch der wahrscheinlichere Komponist der zwei Oboenkonzerte, die in der Musiksammlung der wissenschaftlichen Allgemeinbibliothek des Be-

1 Z. B. ein Oboenkonzert (Bad Godesberg, 1968), herausgegeben unter dem Namen E. A. Försters; J. Webster, *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classic Period*, in: *Journal of the American Musicological Society*, XXVII (1974), S. 220.

2 W. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 2. Auflage, Chapel Hill 1972, S. 548-49.

3 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* (rev. A. Einstein), 2. Auflage, Leipzig 1922, II, Teil 3, S. 187.

4 K. Weigl, *Emanuel Aloys Förster*, in: *SIMG*, VI (1904-05), S. 274, gibt die Daten seines Militärdienstes von 1761 bis 1763; N. Saltscheff, *Emanuel Aloys Förster* (Inaugural-Diss., München, 1912), S. 7-8, als „um 1766“.

5 J. Jaenecke, *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Prettlach (1716-1781)*, in: *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, VIII (1973), S. 201.

6 Jaenecke, a. a. O., S. 248.

zirkes Schwerin erhalten sind, und Emanuel Aloys Förster zugeschrieben wurden.⁷ Die einzigen Solowerke für Blasinstrumente, die tatsächlich von Emanuel Aloys Förster stammen, sind jedoch die Duette, op. 5, für Flöte und Klavier, vollständige Duosonaten, die zwischen den Duosonaten von Mozart und Beethoven stehen.

2. *Sonaten für „Cembalo obligato et Violino.“* Eitner (*Quellenlexikon*, IV, S. 13) sagt, daß diese Sonaten, damals in Darmstadt, „vielleicht [Förster] *angehörend*“ sind; auch andere Autoren halten sie für Werke Försters, mit den Daten „vor 1764“ (Saltscheff) bis zu „1770-74“ (Högler, *DTÖ* lxxvii). Obwohl die Handschriften dieser Sonaten 1944 vernichtet wurden, enthält das Verzeichnis der „*verbrannten Musikalien*“ in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek weitere ausgedehnte thematische Anfänge als die wenigen in Höglers Verzeichnis zitierten Noten. Nach den Katalogskarten stammt die Handschrift dieser Sonaten von Christoph Graupner (1683-1760), wohl von 1740 bis 1750. Eine Abschrift der *Es*-dur Sonate befindet sich in der Bibliothek des königlichen Konservatoriums in Brüssel, mit dem Titelblatt „*Trio [sic] a Cembalo obligato e Violino di Sig^{re} Foernster [sic] possidet T. H. K.*“ Der Stil der Sonate läßt sich zwischen Barock und Frühklassik einordnen; er ähnelt am meisten den frühen Duosonaten von Karl Philipp Emanuel Bach (z. B. seiner Sonate für Cembalo concertato und Violine in *D*-dur, *Wotquenne* 71).

3. *Orchesterwerke.* Einige Handschriften, die sich ehemals in Darmstadt befanden, waren auch „Förster“ zugeschrieben, sind aber 1944 vernichtet worden. Es sind Symphonien und ein Violinkonzert. Beschreibungen davon sind im Verzeichnis der „*verbrannten Musikalien*“ erhalten: die Orchestersymphonien wurden von J. Sam. Endler abgeschrieben, die Symphonien Nr. 1, 3, 4 und 5 stammen aus dem Jahre 1750, Nr. 2, 6 und 7 von 1755. Sie sind daher nicht von Emanuel Aloys Förster. Auf derselben Karte mit der vierten und fünften Violinsonate (oben zitiert) ist der Anfang eines Violinkonzerts in *D*-dur, ebenfalls in Graupners Handschrift geschrieben, aber von Högler als ein Werk von Emanuel Aloys Förster erwähnt.

Die Partitur einer sechssätzigen „französischen“ Ouvertüre von „Förster“, „*mis en partition d'après des parties séparés de l'époque. A. Wotquenne, 1906*“ in der Bibliothek des königlichen Konservatoriums in Brüssel, ist wohl ein Werk von Christoph Förster.

4. *Streichquartette „La Nina“* (ÖNB, S. m. 1159). Högler sagt, diese Quartette seien in das Jahr 1762 zu datieren. Ohne die Stimme der ersten Violine sei es unmöglich, genau zu sagen, wer der Komponist ist, aber es gibt genügend Beweise, um aus den anderen Stimmen zu schließen, daß diese Werke nicht von Emanuel Aloys Förster sind. Die Handschrift ist nicht diejenige Försters, sondern zeigt italienische Schreibweise (z. B. *As* in der Tonartensignatur im tiefsten Zwischenraum zwischen den Notenlinien im Baßschlüssel, die Schreibweise der Achtelnoten und Achtelpausen) und das Notenpapier ist italienischer Herkunft. Die Quartette sind nicht Instrumentalzyklen wie die anderen *Divertimenti* oder Quartette Försters, sondern getrennte einzelne Sätze wie in den sogenannten „Orgelsonaten“ von Niccolò Zingarelli (1752 bis 1837).

5. *Streichquartett „11a“.* Högler trägt dieses Quartett in sein Verzeichnis von Försters 18 Streichquartetten aus dem Jahr 1801 ein. Obwohl Förster die anderen Quartette sorgfältig datiert, trägt dieses „*Quartett 11a*“ (ÖNB, S. m. 1107) kein Datum. Offensichtlich hatte Högler das Titelblatt falsch gelesen, denn auf dieses Blatt ist „*Quartetto II*“ geschrieben, mit den Buchstaben „*N. N.*“ in der Handschrift von Försters Schwiegersohn, Graf Conti. Dieses sehr stümperhafte Quartett ist vielleicht ein Werk von einem Studenten, der es Förster zur Kritik gegeben hatte; es ist keineswegs von Förster selbst.

6. *Duosonaten oder Trios?* Zu drei von Försters Sonaten für Violine und Klavier von 1808 gehören auch drei einzeln katalogisierte Violoncellstimmen: Sonata, *g*-moll (ÖNB, S. m. 1179) mit Violoncellstimme S. m. 1127; Sonata, *A*-dur (S. m. 1180) mit Violoncellstimme S. m. 1269; und Sonata, *C*-dur (S. m. 1181) mit Violoncellstimme S. m. 1258. Offensichtlich hat Förster die Violoncellstimmen später hinzugefügt.

⁷ O. Kade, *Die Musiksammlung des grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses*, Weimar 1893, I, S. 275-76. Herr Kloth, Direktor der Musiksammlung, hat mir freundlicherweise mitgeteilt, daß die Handschriften des Oboenkonzerts vermutlich von Christoph Förster sind, und daß ein Flötenkonzert, E. A. Förster von Kade zugeschrieben, von Peter Joh. Fick stammt.

7. *Falsch datierte Werke.* Försters frühestes Werk müssen die *g*-moll Klaviervariationen von 1769 sein; die früheren, von Högler gegebenen Daten sind unrichtig. Förster hat die meisten von seinen frühen und späteren Werken sorgfältig datiert; stilistisch und handschriftlich gehören die undatierten Werke in die Periode zwischen 1770 und 1780.

Högler hat ein Werk von Förster völlig falsch datiert: das *Rondo alla Polacca* in *F*-dur, als von 1780. Die Begleitung hat zwei Varianten: eine für volles Orchester einschließlich Trompeten und Pauken auf einzelnen Blättern und eine für Streichquintett. Dieses Rondo, Försters schwerstes Klavierstück, ist reich an brillanten Klavierfiguren und enthält ein weites Tonalitätsspektrum, mit einer Variante des Rondothemas in *Des*-dur und einer enharmonischen Modulation in *E*-dur. Das Datum 1780 ist mindestens 20 Jahre zu früh angesetzt. Die Schwierigkeit der Klavierfiguren wirft die Frage auf, ob Förster dieses Werk vielleicht für seinen jungen Freund Johann Nepomuk Hummel geschrieben hat.

8. *Werke anderer Komponisten in Försters Handschrift.* Försters Übertragungen des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach und von Mozarts Fantaisie und Sonate, *c*-moll, KV. 457, sind genau identifiziert. Bruchstücke anderer Werke sind Förster zugeschrieben, weil sie in seiner Handschrift vorliegen: die sechste Württembergische Sonate (*h*-moll) von Karl Philipp Emanuel Bach, ein Teil des ersten Satzes von Mozarts *Es*-dur-Klavierkonzert (KV. 271), und eine abweichende Instrumentalbesetzung (mit Violine, aber ohne Klavierstimme) von Hummels *d*-moll-Septett, op. 74, alle in ÖNB. Hier wird Försters umfassendes Interesse nicht nur am Spätbarock und an der Frühklassik, sondern auch an der frühen Romantik deutlich. Förster selbst habe ich beschrieben als „a significant if underestimated member of the Viennese Classic school of instrumental composition;“⁸ nach einer weiteren Untersuchung seines Nachlasses, besonders seiner ungedruckten späten Sonaten und Streichquartette, darf ich sagen, daß er auch ein Vorläufer der Romantik war.

Abraham Schädäus (Berichtigungen und Nachträge)

von Klaus Finkel, Hagen a. T. W.

Die Biographie des Magister Abraham Schädäus wird wohl nie ganz geklärt werden können, aufgrund der schlechten Quellenlage, sich teilweise widersprechender Aussagen in der älteren Literatur, sowie der Möglichkeit, daß es zwei Träger des gleichen Namens mit gleichem Geburtsort geben kann.¹

Folgende biographische Einzelheiten lassen sich – chronologisch geordnet – nachweisen: 1564 erscheint ein Abraham Schädäus aus Senftenberg gebürtig in den Matrikeln der Universität Leipzig, der dann 1573 Conrektor an der dortigen Thomas-Schule wird.² 1584 wird ein Student des gleichen Namens mit gleichem Geburtsort in den Matrikeln der Universität Frankfurt/Oder genannt.³ 1588 übernimmt ein Mag. Abraham Schädäus die Lehrstelle des Tertius an

8 R. M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 2. Auflage, Englewood Cliffs 1973, S. 67.

1 Vgl. dazu MGG 11, Art. *Schädäus*, Spalte 1526; R. Eitner, *Schädäus-Biographie*, in: *MfM* 9, S. 198; Joh. Aug. Müller, *Versuch einer vollständigen Geschichte der Chursächs. Fürsten- und Landesschule zu Meißen*, Bd. 2, Leipzig 1789, S. 220 ff. (Müller verwendet darin die heute nicht mehr zugängliche Schneeberger Chronik von Meltzer, deren Bd. 4 auf Schädäus zu sprechen kommt.) *Riemann Musik-Lexikon* 12. Auflage, Mainz 1962, Personenteil H-Z, Art. *Schädäus*, S. 585.

2 R. Eitner, a. a. O.; Müller a. a. O.

3 R. Eitner, a. a. O.; MGG 11, Spalte 1526.

der Fürstenschule zu Meißen, die er 1592 wegen Verbreitung calvinistischer Grundsätze aufgeben muß.⁴

Bisher sprechen die vorhandenen Quellen alle jeweils nur von einem einzigen Abraham Schädäus. Für die Zeit zwischen 1592 und 1603 werden jedoch mehrere Fakten genannt, die auf einen einzigen Mann nicht mehr zuzutreffen scheinen. Dies wird gestützt durch die beiden Matrikel ungleichen Datums an verschiedenen Universitäten und gibt zu einiger Verwirrung Anlaß. Mag. Abraham Schädäus verläßt 1592 Meißen und wird Kantor und Tertius in Bautzen, von wo er 1603 nach Speyer am Rhein als Rektor berufen wird.⁵ Nach anderen Quellen bleibt Mag. Schädäus 1592 in Meißen und zwar als Rektor der zur Fürstenschule in Konkurrenz stehenden Ratsschule. Von dort wird er 1598 zum Rektor in Schneeberg ernannt. Diese Stelle gibt er 1601 wieder auf und wird nun – ohne nähere Jahresangabe – mit Speyer, Torgau und Bautzen in Verbindung gebracht.⁶

Für die Zeit ab 1603 gibt es keine weiteren Kollisionen zwischen den beiden, anscheinend verschiedenen Schädäi. Es ist in allen Quellen nur ein einziger Magister Abraham Schädäus genannt, der bis 1613 in Speyer lebte, im gleichen Jahr sich um das Kantorat in Torgau bewarb – das ihm auch gewährt wurde – und von dort aus aber schon 1614 Konrektor in Bautzen wurde. 1615 übergab man ihm dort das Rektorat, das er 1617 resignierte. In diesem Jahr zog er sich aus der Öffentlichkeit zurück nach Finsterwalde, wo er 1626 starb.⁷

Bei der Beurteilung dieser Fakten soll nun zunächst dort begonnen werden, wo die Quellen für den gleichen Zeitraum offensichtlich verschiedene Aussagen machen, nämlich für die Zeit zwischen 1592 und 1603.⁸

Bereits Johann August Müller bezweifelt die später von Robert Eitner vertretene Ansicht, Schädäus habe nach seiner Entlassung von der Fürstenschule Meißen nun das Rektorat der dortigen Ratsschule übernommen. Er ist der Meinung, daß aufgrund der Spannungen zwischen katholischem Fürstenhaus und lutherischem Rat der Stadt man wohl diese mögliche Tätigkeit erwog, daß aber Schädäus letztlich als Tertius nach Bautzen ging.⁹ Dieser Meinung schließt sich nach genauer Prüfung auch Joh. Günther Kraner an.¹⁰ Daß die Übernahme des Rektorats der Meißener Ratsschule schließlich doch einem imaginären zweiten Schädäus zugesprochen wird, hängt – neben der Tatsache einer eingangs erwähnten späteren Matrikel an der Universität Frankfurt/Oder – in erster Linie an der undurchsichtigen Schneeberger Zeit von 1598 bis 1601, die in keinen Zusammenhang hineinzupassen scheint, und die man nun verhältnismäßig einfach dem Rektor der Meißener Ratsschule zuschreiben zu können glaubte.¹¹

Wohl könnte sich Schädäus von Bautzen 1598 durchaus nach Schneeberg gewendet haben, denn die dortigen Quellen schweigen über den Zeitpunkt seines Weggangs und auch über den Ort seines neuen Wirkungskreises. Joh. Günther Kraner wußte jedoch, da er über Johann August Müller die offensichtlich korrekte Schneeberger Chronik, aus der auch Robert Eitner seine Angaben bezieht, auswertete, daß die Schneeberger Zeit mit Sicherheit bereits 1601 zu Ende war. Seine Recherchen im Stadtarchiv Speyer ergaben nun aber das Jahr 1603 als Beginn der Tätigkeit des Mag. Schädäus in der freien Reichsstadt Speyer.¹² Aufgrund der fehlenden Zeit-

4 R. Eitner, a. a. O.; Müller a. a. O.; MGG 11.

5 MGG 11, Art. *Schädäus*, Spalte 1527; Müller, a. a. O., S. 222 (Müller gibt allerdings für Speyer kein Datum an).

6 R. Eitner, a. a. O., S. 198.

7 MGG 11, Spalte 1527; Müller, a. a. O., S. 222 f.; O. Taubert, *Die Pflege der Musik in Torgau vom Ausgang des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Tage*, Progr. Torgau 1868, S. 17.

8 Leider waren für diesen Zeitraum aus den Archiven der Städte Meißen, Bautzen und Schneeberg über den Rahmen der genannten Einzelheiten hinaus keinerlei klärende Zusätze zu erfahren, so daß hier das vorhandene Material allein nur einer kritischen Prüfung unterzogen werden kann.

9 Müller, a. a. O., S. 222.

10 MGG 11, Spalte 1527.

11 Vgl. dazu Müller, a. a. O.; MGG 11, Art. *Schädäus*.

12 Vgl. dazu Kraner in MGG 11; Archiv der Stadt Speyer, Bestand 1A, Fascikel 465 und 504 (im folgenden: ASSp 1 A und Fasc. nr.) bezeugen für das Jahr 1603 eine Rektor-Tätigkeit des Mag. Schädäus in Speyer. (Müller und Eitner erfahren erst mit Datum der Edition des 1. Bandes des *Promptuarium musicum* 1611 den neuen Wirkungsort Speyer und hüllen sich für die dazwischenliegende Zeitspanne in Schweigen.)

spanne von 2 Jahren, die gesichert schien, hielt es Joh. Günther Kraner für möglich, daß Schädäus von Bautzen aus direkt nach Speyer kam und für die Schneeberger Zeit offensichtlich ein zweiter Schädäus in Frage kommen mußte. Tatsache ist nun aber, daß weder das Jahr 1603 als Beginn, noch das Jahr 1611 als Ende der Speyrer Tätigkeit haltbar sind.¹³ Schädäus verließ 1613 die Stadt Speyer, in die er bereits 1601 gekommen war.¹⁴ In diesem Jahr wurde Schädäus durch Vermittlung seines zur gleichen Zeit aus dem Dienst der Speyrer Ratsschule ausgeschiedenen Lausitzer Landsmannes Christoph Lehmann auf dessen Amt als Konrektor berufen.¹⁵ Der berühmte Geschichtsschreiber Lehmann, der aus der Schädäus' Heimatort benachbarten Ortschaft Finsterwalde stammte und mit Schädäus 1565 an der Universität Leipzig immatrikuliert war,¹⁶ übernahm zu der Zeit die Leitung des großen Verwaltungsapparates der freien Reichsstadt Speyer.¹⁷ Bei diesen Voraussetzungen darf ohne weiteres geschlossen werden, daß Schädäus von seinem Landsmann und Studienfreund Lehmann empfohlen wurde. Die Verbindung von Schneeberg zu Speyer scheint hier offensichtlich zu sein.

Es kann also davon ausgegangen werden, daß Mag. Abraham Schädäus nach Speyer vom böhmischen Schneeberg her kam, wo er 2 1/2 Jahre seit 1598 gewirkt hatte. Da nun dieses für die Identität eines zweiten Schädäus recht schwerwiegende Faktum¹⁸ entkräftet zu sein scheint, muß man auch die davon stark genährte These, daß der gleiche zweite Schädäus zwischen 1592 und 1598 Rektor der Meißener Ratsschule war, fallen lassen. Die schon 1789 von Johann August Müller vertretene oben genannte Ansicht, der Rat der Stadt Meißen habe eine solche Tätigkeit wohl nur in Erwägung gezogen, wird damit sehr gestützt.

Die Vermutung, daß es überhaupt keine zwei Namensträger Abraham Schädäus mit zudem noch gleichem Geburtsort gegeben hat, scheint immer mehr in den Bereich des Möglichen zu rücken. Einzig die nicht zu leugnende Tatsache, daß ein Abraham Schädäus sowohl 1569 in Leipzig, als auch 1584 in Frankfurt/Oder immatrikuliert war, scheint dagegen zu sprechen. Betrachtet man hierzu alle Aussagen, die sich mit dem Namen Schädäus verbinden, dann fallen zwei Dinge auf. Zunächst scheinen für die Identität eines zweiten Schädäus nur die Immatrikulation 1584 und die nicht deutbare Tätigkeit in Schneeberg und daraus rückfolgernd in Meißen zwischen 1592 und 1601 zu sprechen. Alle übrigen Daten sind unzweifelhaft dem „anderen“ Schädäus zuzuordnen, der zweite Mann wird darüberhinaus sonst nie mehr erwähnt. Weiterhin fällt auf, daß der Name Schädäus bis zum Jahre 1588 ohne Magistergrad genannt, danach aber nur noch von einem Magister Schädäus gesprochen wird. Da jedoch von den wenigen Gründen für einen zweiten Schädäus nur die Immatrikulation 1584 haltbar ist, könnte nun durchaus die Vermutung geäußert werden, daß auch mit diesem Faktum der gleiche Schädäus gemeint ist, der sich in Frankfurt ein zweites Mal immatrikulieren ließ, einzig um den in

13 Die Quellenfascikel ASSp 1A 465 und 504 nennen ganz kurz Mag. Schädäus für diese Zeit lediglich als Rektor der Ratsschule, was auch unbedingt stimmt. Irrtümlich schloß nun die Forschung daraus zurück auf die Dauer seiner Tätigkeit in Speyer (vgl. Riemann Lexikon, Pers. Teil II, Art. *Schädäus*, S. 585 und MGG 11, Art. *Schädäus*, Spalte 1527). Während der Verfasser des Riemann-Artikels beide Daten wörtlich übernahm, konnte G. Kraner in MGG 11 bereits feststellen, daß Schädäus über das Jahr 1611 hinaus noch in Speyer weilte.

14 *Promptuarium musicum* III, Vorrede; ASSp 1 BI (Ratsprotokollbände) 1613 Februar 15. (Da die Bände des Bestandes 1 BI unterschiedlich gekennzeichnet sind – sie sind teilweise foliiert, teilweise paginiert, teilweise beides in einem Band, teilweise überhaupt nicht beziffert –, wird das Datum des Quelleneintrages als Quellenangabe verwendet.) Georg Jäger, *Die Vorsteher und Lehrer der früheren Ratsschule und des damaligen Gymnasiums der freien Reichsstadt Speyer*, Teil I, Speyer 1834, Teil II, Speyer 1839; T I, S. 4. Jäger konnte 1834 noch Aktenfascikel, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts aussortiert wurden und nun heute fehlen, auswerten. An seiner Angabe kann kein Zweifel bestehen, da alle übrigen von ihm genannten Daten jeder Prüfung standhalten. Spätere lokalhistorische Sekundärliteratur bezieht sich auf Jäger.

15 *Ibid.*, S. 4.

16 Joh. Michael König, *Reformationsgeschichte der Stadt Speyer*, Speyer 1834, S. 191.

17 *Ibid.*; vgl. Jäger, a. a. O.

18 Vgl. oben Anm. 11.

Leipzig nicht erworbenen akademischen Grad nachzuholen. Natürlich kann dies letztlich nicht nachgewiesen werden, doch scheint eine solche These, gestützt von obiger Begründung, eher im Bereich des Möglichen zu liegen, als die Tatsache eines zweiten imaginären Namensträgers.¹⁹

Folgendes läßt sich nun also zur Schädäus-Biographie sagen:

Abraham Schädäus taucht 1564 in den Matrikeln der Universität Leipzig als Student der Theologie auf. Er könnte demnach also um 1548 etwa geboren sein. 1573 scheint Schädäus Lehrer an der berühmten Leipziger Thomasschule geworden sein, vermutlich sogar Konrektor. Nach 1584 erwirbt er an der Universität Frankfurt/Oder den Magistergrad. Seit 4. März 1588 war er Kantor an der Fürstenschule in Meißen. Dort wurde er am 26. Juni 1592 wegen Verbreitung calvinistischer Grundsätze seines Amtes entsetzt, bekam jedoch noch im gleichen Jahr die Kantorenstelle am Gymnasium Bautzen angeboten. Am 8. November 1598 nahm er das Rektorenamt in Schneeberg an, das er 2 1/2 Jahre inne hatte. 1601 wird Schädäus auf Empfehlung seines im selben Jahr aus dem Dienst der Speyrer Ratschule ausscheidenden Landsmannes Christoph Lehmann auf dessen Amt als Konrektor in Speyer berufen. 1602 wird er dort Rektor, nachdem sein Vorgänger das Amt resignierte.²⁰ Sicher ist es Schädäus in starkem Maß zu verdanken, daß nach 10 Jahren die Schule in ein Gymnasium umgewandelt werden konnte, denn er scheint sich dort sehr engagiert zu haben. Die Ratsprotokolle erwähnen häufig, daß der „*rector scolas jüngst widder ein Comoediam gehalten*“ – für die Speyrer Ratschule war dies ein Novum – und man „*ihme etwas zur ergözung seiner mühe zu verehren . . . verordnet*“. Zwischen 10 und 20 fl. gibt ihm der Rat „*zur compenß*“.²¹ Auch macht er sich um die Erhaltung der Schule manche Gedanken zusammen mit seinem Freund Christoph Lehmann, dem Vertreter des Rats, „*damit die frequentz der Lateinischen Schulen nicht so gar abgehe vnd also menglich reich vnd arm die irige desto lieber zur schulen halten mogen welches bißhero das schulgelt bei vielen verhindert*.“ Man findet die Lösung, indem man ihm „*anstat des schulgelts ein gewisses deputat zu seiner besoldung*“ – und zwar 100 fl. – „*accordiret, so er mit gutem danckh angenommen*“.²² Schädäus scheint überhaupt mit dem Rat guten Konnex gehabt zu haben, Bürgermeister und eine Bürgermeistersfrau sind die Paten seiner drei in Speyer geborenen Kinder.²³

Am 20. Februar 1611 dedizierte er dem Rat ein „*opusculum musicale*“, worunter er den 1. Band des *Promptuarium musicum* versteht.²⁴ Im April des gleichen Jahres starb seine Frau.²⁵ Dieser Schicksalsschlag bringt ihn vermutlich völlig aus dem Gleichgewicht und er, der vorher so aktiv im Schuldienst stand, für den der Rat nur lobende Worte findet, wird regelrecht apathisch und vernachlässigt völlig seine Amtspflichten.

Der Rat versuchte im Herbst des gleichen Jahres zunächst, „*ihme offtmals privatim wolmeinende undersag*“ zu geben, damit er „*ain orntliches ein sehens*“ haben sollte, aber „*hatte es doch nichts Verfeng*“. Als dann „*das schulexamen furgenommen und gehalten, darinnen sie (= die Visitatoren) befunden, daß sowohl bei dem Rectore als auch dessen discipulis ein mercklicher großer unfleiß, fahrlaß und vngeschichlicheit befunden und fast mehr als hievor jemals erzielt, also daß sich keine verbesserung Zu demselben zu getrösten*“, da war es auch mit der Geduld des Rats vorbei und man beschließt, daß „*ihme sein bestallung aufgekündet und in*

19 Auch der Verfasser des Art. *Schädäus* im Riemann-Lexikon (Pers. Teil II, S. 585) glaubt offensichtlich nicht an zwei Namensträger Schädäus und scheint – allerdings in vager Form („*. . . war 1564-1588 Student . . .*“) – der These des Doppelstudiums zuzuneigen. Die zweifelhafte Anmerkung, daß Schädäus während seiner Speyrer Lehrtätigkeit dann doch bereits in fortgeschrittenem Alter gewesen sein muß, braucht hier keineswegs überbewertet zu werden, nennen ihn doch auch die Speyrer Quellen einen „*alten, abgängigen Mann*“ (vgl. dazu ASSp 1A 504).

20 Jäger, a. a. O., T I, S. 4.

21 ASSp 1B I, 1605 Sept. 4, 1607 Okt. 3, 1609 Sept 30.

22 ASSp 1B I 1609 Apr. 29.

23 ASSp Taufbuch St. Georgen, 1603 Okt. 12, 1606 Apr. 18, 1610 Okt. 15, frdl. Mitteilung von Archivamtman Groh, Speyer.

24 ASSp 1B I 1611 Febr. 20.

25 *Prompt. mus.* II, 119r.

der schulen ein anderer anstellung fürgenommen werden soll".²⁶ Das laufende Schuljahr bleibt Schädäus noch im Amt und „resignirt schul rectorat“ erst am 23. Juni 1612,²⁷ bleibt jedoch noch bis zum Frühjahr 1613 als Privatmann in Speyer.

An seiner Schule ging es allerdings in der Musik, seiner Paradedisziplin, anscheinend drunter und drüber. Mehrere Lehrer versuchten sich zwischen Juni 1612 und Februar 1613 mit dem Schulchor, bald war es offensichtlich, daß sie alle „nacher gewis zeit all nid ad Exercitium Musicum Kommen“ und man stellt fest, „es Sey nun mehr wid Zeitt, daß man sich auch mitt der music Zur gebür praeparire“.²⁸ Einer der Lehrer beschwert sich, daß die Schüler „Ihne nicht gebürlich bey der music respectiren“. Anscheinend brachten die Schüler zum Ausdruck, daß die Musik bei Schädäus beliebter und fundierter war. Der Streit brach offen aus, als Schädäus' Nachfolger einen Schüler „weg dessen discantrens vf dem gang ufgehalt n vnd . . . Ihne perversissimum omnium gescholtn“.²⁹ Schädäus wurde nun vom Rat eingeschaltet und um ein Gutachten gebeten. Er brachte darin zum Ausdruck, daß der Schüler von der Musik und vor allem auch von der Stimmbildung mehr verstünde als der Lehrer und schlug vor, Caspar Vincentinus einzusetzen, obwohl es diesem gar nicht recht war, wie seine Klage, daß „Einordnung und Directorium der music mir auch noch auff den haß wachsen will“ zeigt. Der Streit war jedoch mit dieser Maßnahme beendet, denn die Schüler akzeptierten den engen Mitarbeiter des Schädäus.³⁰ Kurz vor seiner Abreise „nach der Oberlausitz“ im Februar 1613 verhandelte er mit dem Rat „wegen des apparatus comici wie auch etlichen musicalischen bücher“,³¹ bewarb sich um das Kantorat in Torgau, ging aber schon 1614 als Konrektor nach Bautzen zurück, wo er dann 1615 Rektor wurde. Aus Altersgründen schied er 1617 aus dem Schuldienst aus und zog sich von der Öffentlichkeit zurück nach Finsterwalde, wo er dann 1626 starb.³²

Abraham Schädäus fand in Speyer in dem zwischen 1602 und 1604 als Organist dorthin gekommenen Caspar Vincentinus einen adäquaten Partner. Vincentinus hatte trotz seiner Jugend – er war wenig älter als die Primaner des Rektors – eine ausgezeichnete Ausbildung.³³ Das Zusammentreffen dieser beiden Musiker, des Sammlers Schädäus und des Komponisten Vincentinus, war eine glückliche Fügung. Schädäus, der „pro muneris mei Scholastici usu jam per annos vigintiquator . . . e vartis Celebriorum Meliorum operibus diversa musica“ ausgewählt hatte,³⁴ wurde sicherlich von dem jungen Vincentinus zur Veröffentlichung der Sammlung, die „in tribus locis“ entstanden ist,³⁵ angeregt, wenn nicht gar gedrängt. Man kann durchaus mit einiger Sicherheit vermuten, daß die ganze Sammlung zu Beginn der Speyrer Zeit des Schädäus noch relativ ungeordnet war, denn die in so vielen zurückliegenden Jahren zusammengetragenen Motetten wurden alle erst in Speyer durch Vincentinus mit Generalbaß versehen und dabei wohl auch geordnet. Vincentinus hat dann auch überall dort, wo zu einem bestimmten Themenkreis noch etwas fehlte, einige Motetten zur Sammlung beige-steuert. Mit ähnlicher Sicherheit kann angenommen werden, daß die Werke, wie sie später im Druck erschienen sind, zuvor in den Jahren 1601 bis 1611 von Schädäus und Vincentinus mit dem Schulchor und den Stadtmusikanten ausprobiert wurden. Die schulmusikalischen Verhältnisse waren in Speyer, durch Schädäus weitergeführt, von Anfang an für ihn dafür geradezu als ideal anzusehen. Im Südwesten und Süden gab es wenige Lateinschulen, an denen eine breitere Pflege figuraler Musik um 1600 durch eine Schulordnung gewährleistet wird. Speyer, das die musica figuralis und deren lehrbuch-

26 ASSp 1B I 1611 Okt. 19 (2 Eintragungen zum gleichen Thema mit gleichem Datum).

27 ASSp 1B I 1612 Juni 23.

28 ASSp 1A 499.

29 ASSp 1A 499.

30 ASSp 1A 469/4.

31 ASSp 1 B I 1613 Febr. 15; *Prompt. mus.* III, Vorrede.

32 MGG 11, Spalte 1527; vgl. weiter: Müller, a. a. O., S. 220 ff.; Taubert, a. a. O., S. 17.

33 Zu Vincentinus vgl. MGG 13, Art. *Vincentinus*, Spalte 1658; vgl. dazu auch Wolfg. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 814.

34 *Prompt. mus.* I, Vorrede. Einzig aus dieser Mitteilung auch auf nur 24 Dienstjahre schließen zu wollen, wie G. Kraner es tat, ist wohl etwas voreilig.

35 *Prompt. mus.* I, Vorrede.

mäßige theoretische Fundierung in der Schulordnung 1594 verbindlich vorschreibt, was auf eine relativ intensive Pflege schließen läßt, besitzt also schon einen gewissen Seltenheitswert.³⁶ Sollte der erfahrene Schulmann Schädäus sich dies nicht zunutze gemacht haben und sein Lebenswerk – angeregt durch die günstigen Schulverhältnisse, auf die er mit eigener Arbeit fußen konnte – hier nicht beendet und ausprobiert haben? Überhaupt scheint das *Promptuarium musicum* insgesamt aufgrund guter Schulverhältnisse, die Schädäus angetroffen hatte, entstanden zu sein. Wenn er drei Dienststellen erwähnt, wo er gesammelt hat, dann dürften die ersten Motetten in Bautzen zusammengetragen worden sein zwischen 1592 und 1598. Genau für diese Zeit ist an der dortigen Schule intensiver Unterricht und breite Pflege des Figuralgesangs nachweisbar, was genau wie in Speyer nicht überall üblich war.³⁷ Daß Schädäus in Speyer mit seinen Schülern tatsächlich in weitestgehender Weise musikalisch gearbeitet hat, scheint auch das ohnmächtige Bemühen seiner Nachfolger, es ihm gleich zu tun, und die frivole Art der Schüler, die diese nicht respektierten,³⁸ zu zeigen.

Insgesamt gesehen darf man mit einiger Gewißheit annehmen, daß das *Promptuarium musicum* letztlich erst in Speyer durch die dortigen günstigen Schulmusikverhältnisse, seinen vermutlich qualifizierten Schulchor und schließlich auch durch den nicht zu unterschätzenden Einfluß des Stadtorganisten Caspar Vincentinus Wirklichkeit wurde.

Der zu allen Motetten von Caspar Vincentinus hinzugefügte Generalbaß hängt vermutlich in erster Linie mit dem von Schädäus konzipierten schulmusikalischen Gebrauch zusammen. Zwar geht durch den Generalbaß bei vielen Motetten eine gewisse Durchsichtigkeit und manche kleine kompositorische Feinheit verloren, doch nehmen Schädäus und Vincentinus dies aus methodisch-didaktischen Gesichtspunkten in Kauf, um den Schülern bei der immerhin doch recht schwierigen Aufführung dieser Werke Halt und Stütze zu geben. Nicht zuletzt deshalb hatte das *Promptuarium musicum* an so vielen deutschen Lateinschulen im 17. Jahrhundert solchen Erfolg.³⁹

Dieses Riesenwerk mit seinen 436 lateinischen Motetten bestimmte die Speyrer Schul- und Kirchenmusik während des ganzen 17. Jahrhunderts. Den 4. Band, der ja später von Worms aus von Vincentinus nach dessen Weggang aus Speyer selbständig veröffentlicht wurde, hatte mit Sicherheit der Rat zur Vervollständigung der Sammlung ebenfalls angeschafft.⁴⁰ In einem Schriftsatz eines späteren Speyrer Kantors zur Vorbereitung einer neuen Schulordnung (1654) wird vorgeschlagen, daß der Kantor, damit „*alle Dissonantia Vndt hallucinationes möchten verhütet werden, er deßwegen keiner anderen explication bedürfft, daß also die guten authorer vom Schadaeo gewes rectore dahir gesamblet er muß Viel Vndt ieder Zeitt gutt gebrauchen*“.⁴¹ Das bedeutet, daß Schädäus und Vincentinus durch ihr Werk in Speyer weiterlebten bis zur gewaltsamen Unterbrechung jeder Kultur dort im Jahre 1689 durch die vollständige Zerstörung der Stadt in den Réunionskriegen. Sicherlich hatten die Lehrer in der Zwischenzeit sich nun auch mit der italienischen Stilrichtung der Musik und der sich daraus ergebenden Problemstellung der Stimmbildung besser vertraut gemacht und man brauchte keinen Schüler mehr „*weg dessen discantirens . . . perverstissimum omnium*“ zu schelten.⁴² Im 18. Jahrhundert galten für Schul- und Kirchenmusik andere Maßstäbe, so „*daß also die guten authorer vom Schadaeo*“ nicht mehr erwähnt und vermutlich auch nicht mehr oder nur noch ganz vereinzelt gesungen wurden.

36 Vgl. dazu K. W. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgeh. MA bis um 1600* (Kölner Beiträge z. Musikforschung, Bd. 54), Regensburg 1969, S. 456.

37 Vgl. dazu Niemöller, a. a. O., S. 38.

38 ASSp 1A 499, vgl. oben.

39 Vgl. hierzu MGG 11, Spalte 1528 f. (Schädäus) und MGG 13, Spalte 1659 f. (Vincentinus).

40 ASSp 1B XXII Bd. V, frdl. Mitteilung von Archivamtman Mann Groh, Speyer.

41 ASSp 1A 499.

42 ASSp 1A 499.

Affekt und Moral Zu Glucks „Iphigenie auf Tauris“

von Albrecht und Karin Stoll, Frankfurt a. M.

Carl Dahlhaus veröffentlichte in der *Musikforschung* 27, 1974, Seite 289-300 eine Analyse zur Oper *Iphigenie auf Tauris* von Christoph Willibald Gluck. Er bezieht darin Werk und Wirkungsgeschichte aufeinander und bescheinigt der *Iphigenie* klassische Originalität.

Dahlhaus' Voraussetzungen können nicht unwidersprochen bleiben. Wir erinnern an Wendungen, die im Leser Unbehagen auslösen, wie z. B. ein Zeitgeist, einerseits abgelehnt (289), andererseits als Möglichkeit evoziert (298).¹ Nach und nach entfaltet Dahlhaus einen klassizistischen Begriffsapparat, der der Gluckschen *Iphigenie* nicht ohne Zwang angepaßt werden kann, und als Kritik könnte man vorwegnehmen: „Glucks *Iphigenie auf Tauris* ist nicht von Goethe“. In zwei Punkten allerdings wollen wir unsere Einwände genauer formulieren. Sie betreffen den von Dahlhaus gewählten Titel *Ethos und Pathos* . . . , sowie das daraus abgeleitete Humanitätsideal, das er nach seiner Analyse auf die Struktur angewendet sehen will.

Die Begriffe „*Ethos*“ und „*Pathos*“ sind klassizistischen Ursprungs und haben, wie Dahlhaus selbst erklärt, ihre Vorgeschichte in der Affektenlehre. Es ist deswegen ratsam, mit dem auch noch zu Glucks Zeiten wirksamen Begriff des Affekts zu operieren. Die Formalisierung durch Schiller zu dem Begriffspaar *Ethos* und *Pathos* soll im Anschluß daran gezeigt werden.

Die Musikgeschichte hat den Komplex Affekt – Affektenlehre lange Zeit einseitig als eine Art Dramaturgie für das Musiktheater des 18. Jahrhunderts betrachtet. Sie hat damit einen Aspekt des klassizistischen Vorurteils gegenüber der barocken Oper übernommen, das besagt, die Affektenlehre sei schematisch und unnatürlich. Bewertet man aber nur die dramaturgische Seite der Affektenlehre, so beraubt man sie gleichzeitig ihres gesellschaftlichen Kontextes.

Das pejorative Urteil Christian Friedrich Hunolds (294) ist für eine Analyse von Affekt und Affektenlehre keineswegs entscheidend. Es begreift die Oper insgesamt als ein Spiel von Verwirrungen und Intrigen. Es besagt aber noch nichts über die moralische Qualität der Affekte, und gerade in der Moralphilosophie hat der Affektbegriff seinen Ursprung. Wir kennen die Synonyme „Leidenschaften“, „*Passiones*“, „*Passions*“, die bedeutungsmäßig mit „*affectus*“ verwandt sind.² Seit Descartes' physiologischen Untersuchungen wurde bezweifelt, daß Affekte als unabhängige Kräfte von außen auf das Verhalten des Menschen einwirkten;³ sie wurden nur noch als Mittel innerhalb der Wirkungsästhetik in Theater oder Musik zugelassen.⁴ Solange das Theater eine moralisierende Anstalt war, blieb in dieser Wirkungsästhetik die moralische Bestimmung des Affekts unbestritten. Wenn man dies berücksichtigt, kann man die Affektproblematik grundsätzlich von zwei Seiten her untersuchen: von einer technischen, auf welche Weise allgemeine Vorstellungen (wie Blitz und Donner als Ausdruck des Zorns) nachgeahmt werden sollen und von einer moralischen oder ästhetischen Seite her, die kontrolliert, ob es sich ziemt, oder ob es den Publikumsgeschmack trifft, wenn ein Affekt auf diese oder jene Weise dargestellt wird.

1 „ . . . ein Klassizismus der ästhetischen Gesinnung kann durchaus Voraussetzung einer Klassizität des Stils sein.“ (ebda.)

Das mutet zuerst wie ein Kunstgriff an, ist aber unserer Meinung nach die Umkehrung der in der Einleitung angesprochenen These.

2 Vgl. E. Auerbach, *Passio als Leidenschaft*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, München-Bern 1967, S. 161-175.

3 R. Descartes, *Les Passions de l'Âme*, Paris 1649. – Die Entstehung ‚moralischer‘ Affekte, wie Haß und Liebe, ist teilweise physiologisch bedingt.

4 Das Problem der Bewertung der Affekte ist für das frühe 17. Jahrhundert in meiner im Druck befindlichen Dissertation abgehandelt. A. Stoll, *Figur und Affekt. Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieus*.

Diese beiden Aspekte kann man in der Musiktheorie bei Johann Mattheson z. B. finden.⁵ Die Darstellung des Affekts ist dort an die Technik der Nachahmung gebunden. Der Affekt wird allerdings gedämpft, indem nur bestimmte Formen der Nachahmung zugelassen werden. „Tanzen und Springen“ auch durch das Notenbild auszudrücken wäre für Mattheson bereits eine Tautologie. In diesem Zitat gibt Mattheson eine Wertung der Freude, die seiner pietistischen Gesinnung entspricht und die keineswegs von seiner Ästhetik der Affektdarstellung zu trennen ist. Affekt ist also mit der Darstellung und mit der Moral verbunden.

Versuchen wir nun dieses Schema auf die *Iphigenie auf Tauris* anzuwenden und nehmen wir die zeitgenössische Kritik zu Hilfe, wo diese beiden Aspekte – musikalisch-technischer Fortschritt und gesellschaftlicher Stand, die Moral einer Affektdarstellung – Maßstab der Beurteilung sind.

Im *Journal de Paris* vom 19. Mai 1779 werden die wichtigsten Punkte der Gluckschen Oper benannt:

„L'intérêt roule uniquement sur l'état malheureux où se trouvent Oreste & Pylade, sur l'amitié connue de ces deux Héros, sur le contraste du caractère noble & tendre d'Iphigénie avec le cruel ministère dont elle est chargée, & enfin sur la manière dont est ménagée la reconnaissance du frère & de la sœur.“⁶

Guillard, Glucks Librettist, hat die schwierige Handlung auf die Elemente reduziert, die der Oper eine tragische Wirkung verleihen: auf die Freundschaft von Orest und Pylades und auf den Gegensatz des Charakters der Iphigenie zu dem Amt der Priesterin, das sie ausübt.⁷ Freundschaft und Familienbande sind die beherrschenden Momente der Szene⁸ und bestimmten auch die 'Humanität' der Iphigenie.

In Bezug auf die musikalische Darstellung der Affekte nennt die Kritik zwei entscheidende Stellen: die Ouvertüre als Nachahmung des Sturmes – Zeichen für den Zorn der Götter – und die Kerkerzene am Anfang des II. Aktes mit dem Auftritt der Eumeniden.⁹ Diese beiden

5 „Meloph. Wie bey der nechsten Aria die Grösse des Werks der Erlösung in Betracht kömmt / so werde ich ja recht und wohl daran thun / solche durch grosse intervalla auszudrücken / und zwar ohne Accompagnement?“

[Resp.] „Der Affect ist hier eine / mit Hochachtung verbundene / Freude / über die unbegreifliche Wohltat Gottes / und den schönen Sieg Christi. Nun kann ich zwar wohl das Vorhaben / mit den weiten und grossen intervallis, nicht tadeln; allein / die Haupt=Sache wird doch nicht darauf / sondern vielmehr auf ein majestätisches Accompagnement ankommen / dabey die Sing=Stimme ihre Modulation wohl etwas freudig einrichten / auch hin und wieder einige Melismos anbringen kann. Doch darff dieses nicht mit vielen krummen Sprüngen geschehen: wie gemeine Componisten ihre Freude sonst auszudrücken pflegen / und den Bauren nichts nachgeben wollen / die da / ohne Tanzen und Springen / nicht glauben / daß sie lustig sind. Die Freude / insonderheit über Geistliche Güter / ist / nach meinem Begriff / nichts unruhiges; sondern vielmehr eine friedliche / stille Empfindung / und Ruhe der gar zu hefftigen Begierden . . .“ (*Critica Musica*, II, 46. Reprint Amsterdam 1964.)

Für Mattheson ist Freude eine „friedliche, stille Empfindung“, ein inneres Erleben eines Affektes im Gegensatz zur äußeren, sichtbaren Freude.

6 Zitiert nach: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. Gluck.* (Par Durollet, Laurent, Marmontel, Boyer, Suard, Arnaud Le Blond, Condorcet et autres, Naples-Paris 1781.) S. 427.

7 „Nous observons . . . que jusqu'ici les Poètes qui avoient voulu transporter sur le théâtre de l'Opéra un sujet de Tragédie, s'étoient toujours cru obligés d'en affoiblir l'effet tragique par des épisodes d'amour & de galanterie, & par des fêtes agréables propres à varier le Spectacle en l'embellissant. Guillard . . . nous a donné le premier Opéra sans amour qui existe sur aucun théâtre.“ (*Mercure de France*, Mai 1779, S. 297.)

8 „Elle déplore la destruction de toute sa famille, qu'un songe lui avoit déjà annoncée. L'humanité l'intéresse au sort des deux captifs; elle prend le parti de sauver l'un des deux; & un penchant secret fait tomber son choix sur Oreste.“ (ebd., S. 295.)

9 „Un des grands mérites de M. Gluck est d'aller toujours au delà des idées communes & de varier, de fortifier & d'accroître l'expression par des moyens, qui, jusqu'à lui, étoient demeurés cachés dans les secrets de l'Art. Enfin l'orage perd de sa force: il s'étoit accru par degrés; il tombe insensiblement . . .“ (*Mercure de France*, 15. 6. 1779. Zitiert nach: *Mémoires pour servir . . .*, op. cit., S. 433.)

Szenen sind für die französische Oper des 18. Jahrhunderts wichtig. Sie sind in dem Sinne konventionell, als sie Ersatz für die in der Tragédie lyrique übliche Unterweltszene sind. Das Tableau des Inferno ist szenische Vorbedingung für das stereotyp folgende Tableau des Elysiums, in dem höfisches Divertissement vorgeführt werden konnte.¹⁰ Gluck hat die Hölle auf die Oberwelt transportiert und benutzt diese Szene zur Darstellung von Orests Charakter.

Fragen wir uns nun nach der Ästhetik und dem gesellschaftlichen Standort dieser Affektdarstellung, so fällt trotz der unwahrscheinlichen technischen Neuerungen des Gluckschen Orchesterapparates und der ungeheuren Wirkung dieser Szenen auf die Zeitgenossen eine Distance, die Dämpfung der Leidenschaften und die Zurücknahme im Tableau auf.¹¹ Sorgt die Musik bereits für die Besänftigung, so bewirkt die Szene, trotz des Bilderbuchs von Leidenschaften, daß der Zuschauer zwar daran Anteil nimmt, aber wegen der mythischen („*sur-naturel*“) Handlung niemals davon betroffen wird, sondern am abscheulichen Geschehen Vergnügen empfindet.¹²

Diese Ästhetik der Tragédie lyrique steht ganz im Gegensatz zu Schillers Opernkonzeption, aber auch zu einer Verbürgerlichung des Opernstoffes und der Dramaturgie, wie sie Rousseau in seiner bemerkenswerten Schrift (*Lettre sur la musique française*) ein Vierteljahrhundert früher gefordert hatte, die in die Zeit des Buffonistenstreits fällt und in der Rousseau ähnlich wie Grimm in der *Lettre sur Omphale* gegen das Tableau als steifes Affektschema angeht. Beide forderten in Anlehnung an die italienische Oper eine realistischere, psychologisch begründete Affektdarstellung.

In der noblen Dämpfung der Affekte manifestiert sich bei Gluck die herkömmliche französische Ästhetik, die sich in dem Portrait schlüssig zusammenfassen läßt:

„*Il préféra les Muses aux Sirenes*“.¹³

Die Pariser Fassung der *Iphigénie auf Tauris* entsprach dem konservativen französischen Operngeschmack. Welche Gründe bewogen Schiller aber, Glucks Spätwerk als Verwirklichung seines musikalischen Ideals zu feiern?

Dahlhaus' These ist, Schiller habe in der musikalischen Charakterdarstellung der *Iphigénie* die Erfüllung seiner im 22. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* aufgestellten Idee einer klassischen Musik gefunden (291).

Zur Kerkerszene: „*Lorsqu' Oreste exténué par un excès de fureur, tombe dans un état d'épuisement, qu'il prend pour calme: l'Homme de génie n'a lui fait préférer alors que des sons inarticulés, & l'Orchestre devenant l'Acteur principal, rend merveilleusement ce tumulte inséparable de l'ame du malheureux Oreste.*“ (ebda., S. 456.)

10 „*Je sors des Enfers; j'y ai entendu les cris de la rage & du désespoir. J'y ai vu un Spectacle terrible de Démons ou de Furies déchaînées, s'exciter par des pas & des gestes effrayants à tourmenter une innocente victime, ou à inspirer de la crainte à un Héros qui a eu assez de courage pour pénétrer dans ce séjour d'horreur. Quelle paix! quelle fraîcheur, pour ainsi dire, l'âme n'éprouve-t-elle pas, quand une symphonie douce & charmante la transporte dans les Champs Elisées, séjour des âmes heureuses.*“ ([Anon.]: *Réflexions sur le Merveilleux de nos Opéra Français*, London 1774, S. 11 f.)

Bereits in den ersten französischen Opern hatte die Unterwelt und das Elysium repräsentativen höfischen Charakter. In Lullys *Alceste* gibt die Unterweltszene Anlaß für ein Staatsbebräbnis, das Elysium für ein höfisches Fest.

11 „*L'espèce de danse des Euménides, qui au second Acte viennent tourmenter Oreste dans son sommeil, produisent aussi un accroissement de terreur & de pathétique qu'on auroit peut-être de la peine à soutenir sans la musique; car c'est une propriété remarquable de cet Art enchanteur, d'adoucir & de rendre même délicate la peinture des situations les plus déchirantes & les plus terribles. . .*“ (*Mercure de France*, Mai 1779, S. 297.)

12 „*Il est donc vrai de dire que c'est le sentiment qui doit dominer dans un Opéra. C'est l'expression des différentes passions. Elle sera d'autant plus forte, cette expression, que les Personnages s'élèveront au-dessus de l'humanité. De-là, naîtra le plus vif intérêt que nous prendrons à leur sort. Plus leurs malheurs seront grands, & au-dessus de ce que l'humanité peut en supporter, plus nous ressentirons de plaisir à les en voir délivrés, par un pouvoir aussi sur-naturel, que celui qui les aura tourmentés.*“ (*Réflexions . . .*, op. cit., S. 9 f.)

13 Im Frontispiz der *Mémoires pour servir . . .*, op. cit., wo Gluck in einem Medaillon porträtiert ist, um dessen Rahmen ein Lorbeerkrantz gelegt ist.

Im 22. Brief wird die ästhetische Wirkung der Künste abgehandelt, wobei Schiller betont, das Ideal „*ästhetischer Reinigkeit*“ sei in der Realität niemals zu erreichen. Die Vortrefflichkeit eines Kunstwerks bestehe in der größtmöglichen Annäherung an dieses Ideal. Der Künstler müsse dabei die spezifischen Schranken der drei Kunstgattungen überwinden:

„Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben.“

Die dabei erhobene Forderung: „*Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frei und unverletzt bleiben*“ offenbart, daß die Reflexion über die „*ästhetische Reinigkeit*“ mit der über die Affektproblematik verknüpft ist. Ganz deutlich zeigt sich dies in der Bemerkung über die Tragödien, die um so vollkommener seien, „*je mehr sie auch im höchsten Sturme des Affekts die Gemütsfreiheit schonen.*“

An anderer Stelle hat Schiller den Affekt als Mittel definiert, den Zweck der Kunst zu erreichen:

„Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht . . . Pathos ist also die erste und unnachlässliche Forderung an den tragischen Künstler, und es ist ihm erlaubt, die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es, ohne Nachteil für seinen letzten Zweck, ohne Unterdrückung der moralischen Freiheit, geschehen kann.“¹⁴

Die „*beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst*“, nämlich „*erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweitens: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden*“¹⁵ lassen sich durchaus als Pathos und Ethos beschreiben, sind jedoch nur ein Teilgebiet innerhalb der Ästhetik-Konstruktion Schillers.

Pathos und Ethos gehen auf im Begriff des „*Pathetischerhabenen*“, in dem sich Leiden und innere Freiheit des Geistes treffen, um durch die Darstellung der bloßen „*Möglichkeit des Sittlichen*“¹⁶ ästhetisches Vergnügen zu schaffen. Wirkungsästhetisch wird dies begründet durch die These, daß im Menschen die gleichzeitig wirkenden Kräfte des sinnlichen und des Formtriebes sich nur im ästhetischen Zustand, d. h. im „*Genuß echter Schönheit*“¹⁷ die Waage hielten, daß nur dann Freiheit und wahre Menschheit zu finden seien.

Aus der Verbindung des ethischen mit dem ästhetischen Moment erwächst eine strenge *Instrumentalisierung* der Affekte: „*Der Affekt, als Affekt, ist etwas Gleichgültiges . . .*“¹⁸ er wird zum dramaturgischen Mittel degradiert, dessen Verwendbarkeit zugleich noch reduziert wird: die Harmonisierung von sinnlichem Trieb und Formtrieb ist innerhalb der Affektdarstellung nur zu erreichen, wenn sowohl die „*schmelzenden*“ Affekte, als auch „*alle höchsten Grade*“¹⁹ jedes Affektes von der Darstellung ausgeschlossen sind. Diese Forderung enthält nicht nur eine Ablehnung der barocken Dramaturgie, die durch kombinatorische Darstellung der größten Leidenschaften beim Zuschauer eine Katharsis bewirken will,²⁰ sondern auch einen Bruch mit der Illusionsästhetik der Aufklärung, die im Einsatz psychologisch aufeinander abgestimmter „*schmelzender*“ Affekte den Zuschauer so rühren will, daß er zeitweise den Unterschied zwischen Realität und Fiktion vergißt; in diesem Grenzbereich ist auch der Ansatzpunkt für die erstrebte moralische Wirkung gelegen.

14 *Über das Pathetische* (1793), dtv-GA, Bd. 18, S. 76 f.

15 Ebda., S. 76.

16 Ebda., S. 93.

17 22. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen.

18 *Über das Pathetische*, op. cit., S. 79.

19 *Über das Pathetische*, op. cit., S. 79.

20 Zur Affektproblematik im Barock vgl. bes. E. Rotermond, *Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert*, in: Die nicht mehr schönen Künste, hrsg. v. H. R. Jauß (Poetik und Hermeneutik III), München 1968, S. 239-269.

Schiller sucht nun nicht die Aufhebung des Pathos durch das Ethos. Ihm, der unter dem affektiven Zustand die Äußerung des sinnlichen Triebes im Verhältnis zum unveränderlichen Selbst, der „Person“ versteht, geht es nicht um den Gegensatz von Pathos und Ethos, von Affekt und Charakter, sondern um die *T r a n s z e n d i e r u n g* beider in einem ästhetischen Ideal. Charakterdarstellung ist auf dieses Ideal hin konzipiert:

„Was wir Charakter nennen, können wir überhaupt weder in der wirklichen Welt noch in irgend-einem Kunstwerk unmittelbar wahrnehmen, sondern nur aus demjenigen folgern, was in den Merkmalen einzelner Zustände enthalten ist . . .

Der Begriff des Charakters setzt ein m o r a l i s c h e s L e b e n voraus, ein Mannichfaltiges im Gebrauche der Freyheit, und in diesem Mannichfaltigen eine Einheit, eine Regel in dieser Willkühr.“²¹

So schreibt Körner, der in seiner Abhandlung direkt an Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* anknüpft und von dort einige Partien sinngemäß ganz übernimmt. In diesen Zusammenhang ist auch Schillers Bemerkung anlässlich der Redaktion von Körners erster Niederschrift des Aufsatzes zu stellen:

„Ich vermisse daher bei der hier angestellten Deduktion des Idealischen in der Musik den Hauptsatz: daß die bloße Leidenschaft darum nicht idealisiert werden könne, weil sie keinen notwendigen Charakter hat, sondern wie alles Materielle in jedem Individuum einen andern Charakter annimmt.“²²

Charakterdarstellung wird zum Vehikel, auf dem man das Ideal der Freiheit zu erreichen hofft, d. h., kehrt man die Prämisse um: sie ist nicht Ausdruck eines individuellen Charakters im Verhältnis zu seinen Affekten, sondern *S y m b o l* der allgemeinen Möglichkeit von Freiheit.

Mit Hilfe des neu eingeführten Symbolbegriffes ist es möglich, das jahrhundertlang jede Ästhetik bestimmende Postulat der Naturnachahmung auf formalem Wege zu überwinden. Natur erscheint nicht mehr als absolute, sondern als aufs Subjekt bezogene.²³ Sie verweist aufs Kunstwerk zurück. Schiller hat den Platz der Musik innerhalb dieser idealistischen Konzeption von Kunst skizziert:

„Es gibt zweierlei Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen.

Zwar sind Empfindungen, i h r e m I n h a l t e n a c h, keiner Darstellung fähig; aber i h r e r F o r m n a c h sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die M u s i k . . .

Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht bloß angenehmer Kunst) darin, die innern Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun jene innern Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit vor sich gehen; so geht diese Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußern Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich; wie, vermitteltst jenes symbolischen Akts, die gemeinen Naturphänomene des Schalles . . . von der ästhetischen Würde der Menschennatur partizipieren können.“²⁴

Nun scheint der Bruch mit dem Nachahmungsprinzip, in dem Kunst sich aus der Natur ableitet und nicht die Natur Symbollieferant der Kunst ist, für Schiller nicht problemlos gewesen zu sein.²⁵ Die Vermutung liegt nahe, er habe deshalb Hoffnungen auf eine Gattung gesetzt, mit der er selber recht wenig in Berührung kam: die Oper. Man müßte, so schreibt er an Goethe,

21 Chr. Gottfr. Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, in: *Die Horen* (1795) 5., S. 97-121 (Faks.-Dr. Darmstadt 1959, Bd. I).

22 Schiller, NA, Bd. 22, S. 293.

23 Vgl. dagegen in Glucks *Iphigenie* die Sturmszene: sie ist Ausdruck absoluten göttlichen Wirkens in der Natur und nicht Widerspiegelung individueller Empfindungen Iphigeniens.

24 *Über Matthisons Gedichte* (1794). *Sämtliche Werke* (Hanser-Ausgabe) V, S. 998 f.

25 „Man hat Grund zur Annahme, daß der Klassizismus in dieser seiner konsequenten Form für Schiller mehr eine Versuchung als ein Programm war.“ P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, Frankfurt 1974 (stw 72), S. 52.

„... durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dies, dünkt mir, möchte unter andern am besten durch Einführung symbolischer Begriffe geschehen...“

*Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, mußte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.*²⁶

Es mag eine Ironie des Zeitgeistes sein, daß Schiller hinter dem Idealen ausgerechnet das Wunderbare auf die Bühne sich stellen läßt, das seit Bodmer und Breitinger auf die Nachahmung des in der Natur Möglichen beschränkt worden war.²⁷ Es hat hier allerdings die neue Funktion, als 'symbolischer Behelf' den Stoff durch die Form zu bewältigen.

Festzuhalten ist, daß Schiller die Oper als Vorstufe des idealen Trauerspiels betrachtet, in dem der Musik die Aufgabe zufällt, gegenüber der Handlung die Möglichkeit von Freiheit auszudrücken.

In diesem Rahmen lassen sich seine Äußerungen zu Glucks *Iphigenie auf Tauris* als gattungsspezifische konkretisieren. Es geht ihm weniger um Charakterdarstellung in absoluter Musik – worauf sowohl die Äußerungen in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung* als auch Körners Aufsatz ausgerichtet sind – als vielmehr um die Transzendierung von Handlung und Text durch die Musik. Oper ist ihm nicht so sehr musikalische als literarische Gattung.

Schillers Rezeption steht keineswegs im Einklang mit der musikgeschichtlichen Situation von Glucks Opern. Diese erfüllten eben die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in der französischen und deutschen Ästhetik allgemein anerkannten Forderungen nach wahrer und individueller Charakterdarstellung, die untrennbar mit dem Postulat der Naturnachahmung verbunden ist. Schiller versteht unter Charakterdarstellung jedoch Symbol des Ideals, wobei die realistischen Bestrebungen der Aufklärung zur Deutung von individueller und gesellschaftlicher Lage resigniert umgebogen werden und ins Kunstwerk selbst zurückverweisen.

Schillers Urteil über Gluck ist daher für die Rezeptionsgeschichte der *Iphigenie auf Tauris* sehr aufschlußreich – vor allem für die des 19. Jahrhunderts –, kann wohl auch als Paradigma klassizistischer Ästhetik dienen, hat aber mit den ästhetischen Prämissen von Glucks Opern nichts zu schaffen. Die Begriffe Ethos und Pathos, Affekt und Moral mögen geblieben sein, aber ihre Inhalte haben sich verändert.

So ist es unrichtig, in Glucks *Iphigenie* Humanität als tragende Idee zu konstatieren. Sie existiert vielleicht als technische Verwirklichung von Charakterdarstellung, aber keineswegs als Ideal, wie Schiller es verstand: weder von der Handlung her, noch aus dem Gegensatz von Ethos und Pathos, den Dahlhaus konstruiert, ist die Möglichkeit des Sittlichen, als die Schiller Humanität definiert, gegeben.

Hier liegt eine Verwechslung mit Goethes Drama vor, wo Iphigenie von vornherein die Verkörperung der Humanität ist. Sie hat alle Menschenopfer bisher verhindert, ihrer reinen Menschlichkeit gelingt es, Thoas von dem erneut gefaßten Opfererlaß abzubringen und Orest den Frieden zu geben. Außer an Orestes vollzieht sich eine wichtige Katharsis an Thoas, der sich vom 'edlen Wilden' zum durch Humanität Zivilisierten wandelt.

In dem von Gluck vertonten Libretto ist Iphigenie – wenn auch widerstrebend – grundsätzlich bereit, in Erfüllung ihres Priesteramtes die Fremden zu töten. Ihr Entschluß, Orestes zu verschonen, gründet einzig auf der Erkenntnis, daß er ihr Bruder und König ist. Den Fluch über

26 29. 12. 1797. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. v. H. G. Gräf u. A. Leitzmann, 3 Bde., Leipzig 1912, Bd. 1, Nr. 394.

27 Dies einmal in Abgrenzung gegen die Barockpoetik, zum andern gegen den die poetischen Möglichkeiten beschränkenden Nachahmungspurismus Gottscheds und seiner Schule.

Orestes löst nicht Iphigenie, sondern Diana, die durch Orestes Reue gerührt wird.²⁸ Diana auch ist es, die hinfort Menschenopfer verbietet. Thoas und die Skythen werden von Pylades und den rachigeren Griechen hingemetzelt.²⁹

Was Schiller an dieser Ausprägung der Humanität „zu Thränen gerührt“ hat,³⁰ war die formale Utopie einer idealen Tragödie, in der das ‚Pathos‘ der Affektdarstellung relativiert würde durch das ‚Ethos‘, das in der Musik zum Ausdruck käme. Glucks Operntheater hat im Grunde keinerlei Berührungspunkte mit dieser klassizistischen Ästhetik. Es ist gerade sein Ziel, durch die Darstellung heftiger Affekte die Zuschauer mitzureißen. Gluck hat dies einmal, auf die Libretti Calzabigis sich beziehend, deutlich geäußert:

„Ces ouvrages [Orphée, Alceste, Pâris] sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions, de créer une musique énergique et touchante.“³¹

Eine innere Freiheit ist für die Zuschauer nicht vorgesehen. Seelische Unversehrtheit, und d. h. also ästhetische Distanz, wird erreicht durch die besänftigende Wirkung der Musik.³²

Nochmal zum „Titus“ (Erwiderung)

von Helga Lühning, Erlangen

In Heft 1/1975 der Musikforschung hat Joseph Heinz Eibl zu meiner Studie (3/1974) Stellung genommen. Es ist einigermaßen ungewöhnlich, daß ein Aufsatz eine Replik von 6 Seiten Umfang erhält. Da Eibl jedoch zum Thema nur (selbstverständlich auch mir) bereits Bekanntes und vage Vermutungen beibringt, bestünde trotzdem keine Notwendigkeit, den Fragenkomplex erneut zu erörtern. Zur Orientierung des Lesers möchte ich mich aber zu einigen Punkten noch einmal äußern.

1. Mir ging es in erster Linie um eine Auseinandersetzung mit der Darstellung von Tomislav Volek, die seit ihrem Erscheinen (im MJB. 1959) die Erörterungen über Mozarts letzte Opera seria geprägt und zu einer Vielzahl mehr oder weniger stichhaltiger Behauptungen angeregt hat. Ein Beispiel: „Daß Guardasoni im Juli 1791 den ‚Titus‘ ins Spiel brachte, bestätigt geradezu die Richtigkeit der Vermutung, daß im April 1789 der ‚Titus‘ in Betracht gezogen worden war“ (Eibl, S. 80). Um eine Vermutung (Voleks These) zu stützen, wird ein klarer Sachverhalt (die Verhandlungen Guardasonis mit den Böhmisches Ständen) umgedeutet. Nicht Guardasoni, sondern die Böhmisches Stände bestimmten das Sujet der Krönungsoper. – Vor allem wurden die Annahmen Voleks mehr und mehr in den Rang von gesicherten Erkenntnissen erhoben. Es war daher meine Absicht, zunächst Fakten und Hypothesen streng auseinanderzuhalten. – Außerdem ist Voleks klar vorgetragene Hypothese unversehens zu einer Rechtfertigung für die

28 „Je prends soin de ta destinée Oreste,
tes remords effacent tes forfaits . . .“

29 „De ce peuple odieux,
exterminons jusques au moindre reste,
servons la vengeance celeste,
et puriflons ces lieux,
au nom de Pylade et d'Oreste.“

30 An Goethe, 24. 12. 1800. *Schillers Briefe*, hrsg. v. Fritz Jonas, Kfritische Gesamtausgabe, 7 Bde., Stuttgart-Leipzig-Berlin-Wien 1892 ff., Nr. 1650.

31 *Mercure de France*, 1773. Zitiert nach A. A. Abert, in: Gluck: Sämtliche Werke, I, 1, S. VII. Vgl. auch Anm. 12!

32 Vgl. oben, S. 307.

ästhetischen Qualitäten der Oper geworden (siehe z. B. Kerner, NZfM 1973). Die Schätzung des Werkes sollte jedoch unabhängig sein von den wechselnden Mutmaßungen über seine Entstehung. Im übrigen sei nochmals betont: Es gibt bisher nicht ein Argument, welches die These zu stützen vermöchte, daß Mozart vor Juli 1791 mehr als eine Arie für den *Titus* vollendete.

2. Als eines der wenigen Fakten der Entstehungsgeschichte muß gelten, daß Mazzolà von Mai bis Juli 1791 am Wiener Hof als Librettist angestellt war. Eibl will dies zwar nicht wahrhaben. Die Tatsache ist indessen seit langem bekannt (vgl. meine Anm. 38), jedoch seltsamerweise in diesem Zusammenhang bisher nicht berücksichtigt worden. Sie ist durch Akten des Österreichischen Staatsarchivs belegt:

Den Besoldungslisten ist zu entnehmen, daß Mazzolà in den Monaten Mai bis Juli für seine Tätigkeit 100 fl. erhielt. (Die Signatur habe ich mitgeteilt.) Weshalb Eibl einer so eindeutigen Quelle mißtraut, ist mir unerfindlich. – Eibls Erklärung für Mazzolàs Wiener Tätigkeit (er habe das Libretto zu Dutilleus 1791 uraufgeführter Oper *Il trionfo d'amore* verfaßt; S. 78) beruht hingegen auf einem Irrtum. Dutilleu benutzte offenbar ein älteres Stück Mazzolàs, das drei Jahre früher für den Dresdener Hof entstanden und mit der Musik von Joseph Schuster am 14. Februar 1789 unter dem Titel *Ruebenzahl ossia Il vero amore* zuerst gespielt worden war. Im selben Jahr nahm Guardasoni es in sein Repertoire auf und brachte es in Prag als *Il trionfo dell'amore sulla magia* und in Warschau 1790 als *Il Degorgone* heraus. Selbst wenn Mazzolà dieses Libretto für Dutilleus Vertonung bearbeitet haben sollte, wäre er dafür mit Sicherheit nicht 3 Monate lang vom Wiener Hof bezahlt worden.

Die Resolution, aufgrund derer Mazzolà im Juli 1791 aus kaiserlichen Diensten entlassen wurde, sei als unanfechtbares Dokument nochmals zitiert: „*Der Poet Mazzolà ist zu Ende dieses Monats zu entlassen, indem der neu kontraktierte Poet Bertati zu dieser Zeit allhier ankommen wird*“. Daß diese Resolution in den Akten nur durch den „Entwurf“ dokumentiert sein kann und nicht durch das danach abgefaßte Schriftstück, weil dieses eben „*an den Grafen Ugarte expedirt*“ worden war, dürfte auch für einen im Umgang mit derartigen Quellen weniger Bewanderten klar sein.

Mazzolàs Anstellung in Wien steht demnach fest. Es ist deshalb unerheblich, ob ihm der Titel *Poeta cesareo* verliehen wurde (was ich übrigens nirgends behauptet habe; auch Da Ponte führte ihn nicht, sondern nur Metastasio). Ein „*Doppel-Dienstverhältnis*“ habe ich ebenfalls nicht „*unterstellt*“ (s. Eibl, S. 80). Selbstverständlich hatte Mazzolà seine sichere Anstellung am Dresdener Hof nicht aufgegeben. (Auch Mozart bezeichnet ihn als „*Poeta di sua A:S:l'Elettore di Saßonia*.“) Die plausibelste Erklärung ist: er wurde für diese Zeit beurlaubt. – Gleichgültig ist auch, ob Mazzolà offiziell als Nachfolger Da Pontes angesehen wurde. Doch dürfte Casanova, der mit Mazzolà befreundet war, über dessen Engagement informiert gewesen sein. Woher weiß Eibl, daß Casanova einem damals „*im Umlauf befindlichen Gerücht*“ aufgesessen ist (S. 79)? Daß sich Eibl über die Zuverlässigkeit von Da Pontes Memoiren, die er in diesem Zusammenhang als Beleg anführt, nicht im klaren zu sein scheint, ist allerdings befremdlich.

Bezüglich des „*betreffenden Protokolls*“ („*Was den Theaterdichter betrifft, so ist die Berufung des in Dresden angestellten Mazzoli unütz! und überflüssig, weil in diesen wenigen Monaten, wo ohnehin nur ältere Stücke gespielt werden man sich ganz leicht ohne Dichter wird behelfen können*“) war ich auf eine Mitteilung von Herrn Kerner angewiesen (s. Anm. 39), da ich die Antwort auf eine Anfrage beim Österreichischen Staatsarchiv erst erhielt, als mein Manuskript schon im Druck war. Die Behauptung, ich hätte die Diskrepanz zwischen diesem Protokoll und Mazzolàs Anstellung in meiner Argumentation nicht berücksichtigt (Eibl, S. 77), ist unzutreffend (s. meine Anm. 39 und 40). Doch bin ich jetzt in der Lage, den Sachverhalt schlüssiger zu erklären. Die Nachforschungen von Herrn Hofrat Dr. Neck, für die ich ihm herzlich danke, haben ergeben, daß Mazzolà am 13. Mai 1791 nicht von Leopold II. in Italien in Audienz empfangen wurde, sondern von Erzherzog Franz (Kabinettsprotokoll n. 81), der während der Reise des Kaisers mit dessen Stellvertretung in Wien betraut war. Das zitierte, lt. Randvermerk vom 25. Mai datierte kaiserliche Protokoll steht mit dieser Audienz in keinerlei Zusammenhang. Die Diskrepanz wird dadurch aufgehoben: Der Kaiser war über Mazzolàs bereits erfolgte Berufung nicht unterrichtet. Offenbar hatte er für die Dauer seiner Reise dem Grafen Ugarte in Theaterdingen weitgehende Vollmachten übertragen. Dies geht aus einem Handschreiben des

Kaisers vom 15. Juli 1791 aus Laibach hervor, in dem er dem Grafen ankündigt, daß er „nach seiner Rückkehr nach Wien Änderungen im Theater vornehmen“ werde; „Ugarte . . . hätte sich nun der Aufnahme neuer Leute zu enthalten und keine neuen Kontrakte zu schließen.“ (lt. Schreiben von Dr. Neck.)

Ich verzichte darauf, auf die zahlreichen Unstimmigkeiten einzugehen, die aus der mir unterstellten Behauptung resultieren, Mazzolà sei erst Mitte Mai berufen worden (Eibl, S. 78-79). Mazzolà war im Mai ja bereits in Wien. Der Zeitpunkt der Berufung dürfte, wie ich ausgeführt habe (S. 308 und Anm. 40), zwischen dem Termin der Abreise des Kaisers aus Wien und dem der Berufung Bertatis liegen. – Auch die Reisetationen Leopolds in Italien (Eibl, S. 77 f.) sind in diesem Zusammenhang uninteressant. Wesentlich ist nur, daß er sich in der fraglichen Zeit nicht in Wien aufhielt.

Aus wohlerwogenen Gründen habe ich mich eines Kommentars zu dem von Eibl angeführten Passus aus dem Aufsatz von Kerner enthalten. Ich bin aber bereit, dies nachzuholen: „1791 wollte Caterino Mazzolà kaiserlicher Hofpoet in Wien werden.“ (eine durch nichts gestützte Behauptung) „Deshalb“ (nicht deshalb, sondern weil er von Ugarte engagiert worden war) „reiste er von Dresden nach Italien,“ (nicht nach Italien, sondern nach Wien) „wo sich seine Majestät bereits seit Mitte März aufhielt. Am 6. Mai war in Prag ‘Hr. Matzola, Poet, von Dresden, im blauen Stern’. Wenn auch die nachfolgende Audienz am 13. Mai 1791 in Triest“ (nicht in Triest, sondern in Wien) „negativ verlief“ (darüber gibt es keine Unterlagen) „und der Librettist beim Kaiser nicht zum Zug kam,“ (er hat den Kaiser gar nicht aufgesucht) „darf doch angenommen werden, daß Mazzolà spätestens in diesem Monat auf der Durchreise in Wien“ (seinem Reiseziel) „mit Mozart zusammentraf“ (eine auch von mir, allerdings aus anderen Gründen geäußerte Vermutung; s. S. 309). – Eibl scheint den Äußerungen Kerner den Rang von Tatsachen beizumessen, etwa, wenn er wiederholt betont, Mazzolà habe sich „um eine Anstellung als Hofdichter b e m ü h t“ (S. 77, 78 u. 80).

3. Die Feststellung, daß Mazzolà im Juli 1791, als Guardasoni mit dem Auftrag zur Krönungsoper in Wien eintraf, am Wiener Hof als Librettist angestellt war, trifft einen der beiden schwachen Punkte von Voleks Hypothese. Es ist nämlich nicht erklärbar, weshalb man 1789 einen weder in Wien ansässigen noch besonders bekannten Librettisten zur Textbearbeitung herangezogen haben sollte. – Die zweite Schwäche der Hypothese ist die Annahme, Guardasoni habe 1789, auch ohne daß ein äußerer Anlaß bestand, die Vertonung des *Titus* in Auftrag geben können (s. S. 305 f.). Die von Eibl geäußerte Vermutung, daß man 1789 den Tod des Kaisers Joseph II. hätte voraussehen können, mag auf Grund der heute bekannten Daten der Krankheitsgeschichte plausibel scheinen. Die Annahme jedoch, Mozart habe im Blick auf diese Situation mit Guardasoni bereits eine Krönungsoper für den Nachfolger planen können, kann nur inadäquat genannt werden. Mit einer derart merkantilen Gesinnung, die eher moderner Denkweise entspräche, wird man wohl nicht rechnen dürfen. Im übrigen wurde damals die Öffentlichkeit über den Gesundheitszustand des Kaisers kaum so genau informiert. Außerdem vergingen nach dem Tod Josephs II. bis zur Prager Krönung seines Nachfolgers mehr als 1 1/2 Jahre, ein Zeitraum, der zur Planung und Ausführung der Oper vollkommen ausgereicht hätte. Vor allem aber muß man sich vergegenwärtigen: Mozarts Brief vom 10.4.1789 mit der bekannten Mitteilung „ich ging also zu Guardasoni – welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 ~~fl~~ und 50 ~~fl~~ Reisegeld zu geben“ ist der e i n z i g e Hinweis darauf, daß nach dem *Don Giovanni* zwischen Mozart und Guardasoni noch einmal ein Opernplan besprochen wurde. Selbst wenn Guardasoni bereits die Krönung ins Auge gefaßt haben und selbst wenn die Briefstelle sich tatsächlich auf eine n e u e Oper beziehen sollte, so konnte doch keinesfalls der Krönungstermin („künftigen Herbst“) damals schon vorausgesehen werden.

4. Die Identifizierung des Rondos, das Josepha Duschek im April 1791 vortrug, mit der Arie „Non più di fiori“ aus dem *Titus* ist der Ausgangspunkt der Hypothese von Volek, der *Titus* sei bereits 1789 geplant worden. Ich habe zwei andere Möglichkeiten zur Diskussion gestellt, um zu zeigen, daß Voleks Kombination nicht die einzig denkbare ist. Die Tatsache, daß Madame Duschek die Arie 1794 gesungen hat, kann ich nicht als Argument dafür, daß sie dieselbe Arie auch schon 1791 gesungen hat, und folglich auch nicht als Argument gegen meinen ersten Vorschlag anerkennen. Ich habe der Volekschen Identifizierung indessen durchaus nicht „widersprochen“ (Eibl, S. 81), sondern sie in meinem zweiten Vorschlag zugrunde gelegt (S. 312

bis 314). Er besagt, „*Non più di fiori*“ könnte 1789 für eine damals geplante Oper entstanden und dann 1791 in den *Titus* quasi als Einlagearie übernommen worden sein. Dem hält Eibl lediglich entgegen, daß Mozart dann den Dichter X des Arientextes bei der Eintragung des *Titus* in sein Werkverzeichnis „*verschwiegen*“ hätte. Allerdings verschwieg Mozart auch Metastasio, von dem weit mehr als eine Arie der Oper stammt. Auch Da Ponte hat er bei den Eintragungen seiner Buffa-Opern bekanntlich „*verschwiegen*“. Er nennt überhaupt keine „*Dichter*“, sondern nur Mazzolà in seiner Funktion als dramaturgischen Bearbeiter des Textes. – Durch die Möglichkeit anderer Erklärungen für das Rondo der Duschek verliert die Hypothese Voleks an Gewicht.

Die wiederholte Behauptung Eibls, ich hätte in meinem Beitrag meiner Argumentation entgegenstehende Fakten und wichtige Dokumente übergangen bzw. falsch interpretiert, ist unzutreffend. Außerdem hat Eibl gegen meine Darstellung kein überzeugendes Argument beibringen können. Sofern nicht neue Dokumente oder Gesichtspunkte in die Diskussion eingeführt werden, sehe ich keine Veranlassung, von meinem Standpunkt abzugehen.

*

Erst während der Drucklegung des Manuskripts wurde mir eine Untersuchung von Alan Tyson über „*La clemenza di Tito*“ and its chronology (The Musical Times, März 1975, S. 221 ff.) bekannt, die die Datierungsfragen mit Hilfe von Wasserzeichen und Rastralmessungen der Lösung einen Schritt näherbringt. Tyson stellt fest, daß für die verworfene erste Fassung der strittigen Vitellia-Arie (NMA II, 5, 20, S. 331) das gleiche Papier benutzt wurde wie für den Larghetto-Teil der endgültigen Niederschrift und daß darüber hinaus noch zehn weitere Nummern der Oper auf diesem Papier (*Type III*) stehen. Daraus schließt er wohl mit Recht: „*if any part of this aria was written at a different time from the rest of 'Tito', it was not the Larghetto*“ (S. 225). – Daß das Allegro der Arie, dessen Papier unter den erhaltenen Teilen des *Titus*-Autographs singulär ist, möglicherweise der Rest eines älteren (des Duschek-) Rondos und vor der ersten Fassung des Larghetto entstanden sein könnte, scheint mir allerdings aus musikalischen Gründen wenig wahrscheinlich. Naheliegender ist unter diesen Umständen jedenfalls, daß auch das Allegro (mit dem Rückgriff auf die erste Strophe des Larghetto und dem Übergang zum Chor Nr. 24) erst im Sommer 1791 komponiert wurde. Als Erklärung für das Akademie-Programm der Duschek bliebe dann mein (erster) Vorschlag (s. S. 311 ff.): die Sängerin trug nicht die Vitellia-Arie, sondern ein anderes Rondo von Mozart vor, beispielsweise die Arie „*Al desio di chi t'adora*“ (KV 577).

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

Nachtrag Sommersemester 1975

Köln. Prof. Dr. D. KÄMPER: Haupt-S: A: Charles E. Ives (2).
Neuss. *Pädagogische Hochschule*. Akad.-Rat Dr. H. J. IRMEN: S: Analyse von Unterrichtsmodellen für den Musikunterricht in der Primarstufe (2) – Ü: Musiktheorie IV (1) – CM (2).

Wintersemester 1975/76

Aachen. *Technische Hochschule*. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Einführung in die Neue Musik (2) – S: Harmonielehre (2).

Aachen. *Pädagogische Hochschule*. Prof. Dr. K. HEINEN: Einführung in die Technik der Werkanalyse – CM – Ü: Musiktheorie nach programmierter Unterweisung – Gehörbildung und musikalische Analyse nach programmierter Unterweisung.

Prof. R. HAGELSTANGE: Musikgeschichte im Überblick (Grundstudium) (2) – Musik der Klassik und Romantik (Epochenübersicht) (2) – Ü: Hochschulchor (2) – S: Musikpsychologische Erkenntnisse und ihre Bedeutung für den Unterricht in Musik (2).

Dr. W. PAPE: Ü: Einführung in die Musiksoziologie (2) – Ü: Musikalische Elementarlehre (2) – Ü: Experimentelles Musizieren (2) – Ü: Kammermusik (2) – Ü: Examenskolloquium (2).

Frau Dr. U. ECKART-BÄCKER: Ü: Die Klangfarbe als bestimmende Komponente in Musikwerken des 20. Jh. (u. a. Debussy, Schönberg, Varèse, Ives, Xenakis, Penderecki) (2) – Ü: Fachdidaktisches Praktikum: Europäische Folklore und außereuropäische Musik im Unterricht der Grundschule (2).

Dr. H.-J. WERNER: Ü: Harmonielehre (6) – Ü: Musikalische Volkskunde (2).

Prof. Dr. S. VOGELSÄNGER: S: Einführung in das Studium der Musik (Studienziele, fachwissenschaftliche und fachdidaktische Literatur, Technik des wissenschaftlichen Arbeitens) (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Die zweite Wiener-Schule (mit Kolloquium) (3) – Grund-S: Paläographie der Musik I: Neumenkunde (durch Dr. M. HAAS) (2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Übungen zur seriellen und postseriellen Musik (2) – Ethnomusikologie: Die Musik der Orang Asli auf Malakka (3).

Prof. Dr. W. ARLT: Guillaume Dufay und die Musik seiner Zeit (2) – Historische Satzlehre IV: das 17. und 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S I: Übungen zur Musik des 14. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Instrumentenkunde: Die Bedeutung der Musikinstrumente in der griechischen und römischen Antike (mit Übungen) (2) – Grund-S: Übungen zur Instrumentalmusik des Barockzeitalters (2).

Bayreuth. *Fachbereich Erziehungswissenschaften*. Nicht gemeldet.

Berlin. *Freie Universität*. Tutor KAPP: Einführung in die Literatur über Musik (2) – Musiktheorie (2).

Prof. Dr. T. KNEIF: Satie und Ravel (2) – S: Linguistische Methoden in der Analyse von Musik (2) – Ü: Musikalische Journalistik: Übungen im Rezensieren (2).

Frau Dr. A. LIEBE: Pros: Musikästhetik um 1800 (2).

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

Dr. A. NOWAK – Prof. Dr. R. STEPHAN: Pros: Schütz: Musikalische Exequien – Brahms : Ein deutsches Requiem (2).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1) – Neue Musik. Interpretation ausgewählter Werke (1915-1935) (1) – Haupt-S: Die musikalischen Avantgardebewegungen bis 1930 (2) – Oberseminar u. Doktorandencolloquium: Schönbergs „Jacobsleiter“ (2).

Stud. Hilfskraft SMITH i. A. von Prof. Dr. R. STEPHAN: Ü: Harmonielehre (2) – Kontrapunkt (2) – Formenlehre (Analyse) (2).

Prof. Dr. A. FORCHERT: S: Zur Geschichte des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert (2).

Dr. W. SCHLEMM: S: Orchester und Partitur (2).

Dr. F. ZAMINER: S: Musica enchiriadis (2).

Abtl. Musikethnologie. Prof. Dr. K. REINHARD: Béla Bartók und Leoš Janáček in ihren Beziehungen zur Volksmusik (2) – Haupt-S: Vergleichende Betrachtungen asiatischer Kunstmusikgattungen (2) – Doktoranden-Colloquium (2).

Prof. Dr. K. REINHARD – Tutor H.-P. SEIDEL M. A.: Ü: Musik südwesteuropäischer Zigeuner.

Wiss. Assistent N.N.: Pros: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Tutor H.-P. SEIDEL M. A.: Transkription I (2) – Instrumentenkunde II (2).

Lehrbeauftr. Frau Dr. H. NIXDORFF: Zum Quellenwert in Sammlungen aufbewahrter Volksmusikinstrumente (2).

Lehrbeauftr. Dr. H. H. Touma: Der iranische Dastgah (2).

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Musiktheoretische Grundbegriffe (2) – S: Igor Strawinsky (2) – Pros: Texte zur Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts (2) – Doktorandencolloquium (2).

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE-HABER: Beurlaubt.

Lehrbeauftr. Dr. Th.-M. LANGNER: S: Mozarts Kammermusik (2).

Ass. P. NITSCHKE: Ü: Instrumentenkunde (2) – Pros: Die Klangfarbe in Tonpsychologie, Musiktheorie und Komposition (2).

Tutor H. KOLLAND: L. v. Beethovens „Fidelio“ (2).

Tutor R. WEHINGER: Naturwissenschaftliche Grundlagen der Musik (2).

Tutor M. ZIMMERMANN: Partiturstudium und Hörpraktikum (2) – Formen und Techniken der Fuge bei Bach (2).

Berlin. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Musikgeschichte von 1850 bis 1950 (2) – S: Theorie und Praxis der Musikwissenschaft II (2) – Pros: Tonsatz I und II (2) – Haupt-S: Empirische Sozialforschung in der Musikpädagogik (gem. mit Prof. Dr. W. Burde) (2).

Prof. Dr. W. BURDE: Haupt-S: Empirische Sozialforschung in der Musikpädagogik (gem. mit Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER) (2) – S: Minimal music – Meditative Musik (2) – Pros: Einführung in die musikalische Analyse (2) – Pros: Theoretischer Block I (Harmonielehre, Analyse, Gehörbildung) (3).

Berlin. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. E. BUDE: Ü: Methoden der musikalischen Analyse (2) – Haupt-S: Das romantische Lied: Interpretatorische und aufführungspraktische Probleme (2) – Musikgeschichtliches Repetitorium (f. Examenskandidaten) (2).

Ass. Cl. KÜHN: Musikgeschichte im Überblick I (2) – Neue geistliche Musik (f. Studierende der Abtlg. Kirchenmusik) (2).

Prof. Dr. H. KÜHN: Johann Sebastian Bach und sein Zeitalter (2) – Ü: Formenlehre: Grundbegriffe (2) – Gustav Mahler – Komposition, Interpretation, Rezeption (f. Studierende des Musiklehrerseminars) (2) – Neue ästhetische Theorien I: Mauricio Kagel (gem. mit Dr. H. J. KAISER) (4).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Haupt-S: Musikpsychologie (2).

N. N.: Pros: Einführung in die Musiksoziologie (2).

N.N.: S: Instrumentenkunde (2).

N.N.: Pros: Einführung in die Geschichte der musikalischen Gattungen (2).

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Mozarts Theater: *Le nozze di Figaro*. *Don Giovanni*. *Così fan tutte* (2) – S: Zur Satztechnik der „Niederländer“ (2) – Pros: Der Begriff „Concerto“ und die frühe Concerto-Musik (2) – Kolloquium: n. V. – Instrumentalkollegium durchgef. v. P. WALSER.

Prof. S. VERESS: Neue Musik in England (1) – S: Außereuropäische Musik (2) – Ü: Methodik der musikalischen Strukturanalyse (1) – Musikalische Werkanalyse III (1) – Musikalische Satzlehre: Kontrapunkt III (1) – Musikalische Werkanalyse I, durchgef. v. Ober-Ass. Dr. V. RAVIZZA (1) – Musikalische Satzlehre: Kontrapunkt I, durchgef. v. Ober-Ass. Dr. V. RAVIZZA (1).

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

Bielefeld. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. K. E. EICKE: Haupt-S: Musikpädagogik im Bezugfeld der Kommunikationswissenschaften (3) – Pros: Einführung in das Studium der Musikpädagogik (2).

Prof. Dr. K. H. EHRENFORTH: S: Analyse und didaktische Interpretation ausgewählter Musikbeispiele (2).

Akad. Oberrat Dr. W. HÜMMEKE: Musik der Renaissance (1) – S: Musikerziehung in der DDR (2).

Wiss. Ass. Dr. K. E. BEHNE: Musikpsychologie (2).

Wiss. Ass. Dr. E. NOLTE: Planung, Durchführung und Analyse von Musikunterricht in der Sekundarstufe I (2).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Claudio Monteverdi (2) – Haupt-S: Die Symphonien Gustav Mahlers (2) – Haupt-S: Die Musikkritik im 19. Jahrhundert (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Dozent Dr. K. RÖNNAU: Bachs Matthäuspassion (1) – Pros: Notationskunde I: Modal- u. frühe Mensuralnotation (2) – Quellenkundliches Praktikum (gem. mit Dr. G. ALLROGGEN) (14-täglich 2).

Dr. Chr. AHRENS: Die Entwicklung der Orchesterinstrumente (2).

Dr. G. ALLROGGEN: Einführung in die Fachbibliographie (2) – Quellenkundliches Praktikum (gem. mit Dr. K. RÖNNAU) (14-täglich 2).

Dr. H. FREDERICHs: Ü: Musikalische Satzlehre (10).

Musisches Zentrum. Dr. H. FREDERICHs: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3) – Hausmusikabend (2).

Abt. I. Dr. H. FREDERICHs: S: Die Hauptvertreter der ev. Kirchenmusik seit der Reformation und ihre musikgeschichtliche und stilistische Einordnung (1) – Praktikum: Erarbeitung wichtiger Orgelwerke der vergangenen vier Jahrhunderte (n. V.).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die europäische Musik von 1700 bis 1850 (Musikgeschichte III) (2) (G) – S: Übungen zur Katalogisierung älterer Musik (2) (H) – S: Einführung in die musikalische Paläographie (1) (H) – Doktorandenkolloquium (2) (H).

Prof. Dr. S. KROSS: Madrigal und Chanson des 16. Jahrhunderts (3) (H) – Bruckners Symphonien (Für Hörer aller Fakultäten) (2) – S: Vergleichende Lektüre zur Musiklehre des 18. Jahrhunderts (2) (H).

Akad. Musikdir. Prof. Dr. E. PLATEN: S: Grundlagen der Formenlehre der Musik (2) (G) – S: Kolloquium zur Formenlehre der Musik (H) n. V. – CM (Für Hörer aller Fakultäten): Chor (3), Orchester (3) – Camerata musicale (Musizierkreis) (2) – Kammermusik in Gruppen verschiedener Besetzung (3) n. V.

Prof. Dr. M. VOGEL: Die Lehre von den Tonbeziehungen (2) (H) – Haupt-S (gemeinsam mit den Professoren Drs. S. KROSS, G. MASSENKEIL, E. PLATEN): Fragen zur Instrumentenkunde (2) (H) – S: Die Entstehung des abendländischen Tonsystems (1) (H) – Seminar über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2) (H).

Prof. Dr. E. SEIDEL: S: Satzlehre I: Kontrapunkt (2) (G).

Dr. H. WEBER: S: Probleme der Hermeneutik in der Musikwissenschaft (2) (G).

Bonn. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. H. ANTHOLZ: Einführung in die Musikpädagogik, Zeitgeschichtliche und systematische Durchblicke (mit Ü) (2) – Musikdidaktik und -methodik der Sekundarstufe I (mit Ü) (2) – Mittel-S: Fritz Jöde. Zur Problem- und Wirkungsgeschichte der musikalischen Reformpädagogik (2) – Kolloquium für Promovenden und Diplomanden (2) – Ü: Unterrichtsbeobachtungen und -analysen (2) – Ü: Improvisation am Klavier II (1) – Ü: Improvisation – Elementares Musikverständnis am Klavierspiel I (1) (durch RUNZE).

Prof. Dr. NOLL: Einführung in das Werkhören mittels Gruppenimprovisation – Entwurf und Diskussion einer Modellsequenz für den Musikunterricht in der Primarstufe (mit Ü) (2) – Satzlehre und Analyse II (1) – Ü: Übungen zur Satzlehre und Analyse II (1) – Ü: Improvisation II: Liedbegleitung am Klavier II (1) – Ü: Umgang mit der eigenen Stimme (2) (durch EXNER) – Folklorekreis (1) – Combo (1).

Lehrbeauftragt. Dr. DASCHNER: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts II (2) – Zeitstile im Werk Igor Strawinskys (2).

Lehrbeauftragt. Dr. KLUGMANN: Satzlehre und Analyse I (1) – Satzlehre und Analyse III (mit Ü) (1) – Ü: Übungen zur Satzlehre und Analyse I (2).

Akad. Oberrat Dr. KLÖCKNER: Ü: Erstellung von Unterrichtsmaterialien (in Verbindung mit einem Schulversuch) (2) – Ü: Medienkunde: Einführung in die Arbeit mit dem Tonbandgerät (1) – Kinderinstrumente – Instrumente für Kinder? Untersuchung von Kinderinstrumenten aus Kaufhäusern (1) – Ü: Chorleitung II (1) – Ü: Improvisation I: Einführung in die Improvisation (2) – CM (2).

Akad. Rat Dr. SCHUMANN: Ü: Aspekte einer kritischen Musikcurriculumforschung (1) – Ü: Elementare Musiktheorie (2) – Gehörbildung I (Elementarübung) (2) – Ü: Chorleitung I (2) – Hochschulchor (2).

Wiss.Ass. Dr. NAUMANN: Pros: Einführung in fachwissenschaftliche Problemstellungen und Arbeitstechniken anhand der Zeitschrift „Musik und Bildung“ Jahrgang 1974 (2) – Ü: Übungen zur Satzlehre und Analyse II (1) – Gehörbildung II (für Fortgeschrittene) (1).

Braunschweig. Technische Universität. Nicht gemeldet.

Bremen. Pädagogische Hochschule. Nicht gemeldet.

Clausthal. Technische Universität. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Ausgewählte Stilprobleme der musikalischen Romantik (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Musikalische Meisterwerke der Romantik (2).

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

Detmold. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. A. FORCHERT: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Mozarts Klavierkonzerte (2) – Ü: Musiktheorie des 16. Jahrhunderts (2).

N. N.: S: Bachs h-moll-Messe (2) – Romantische Streichquartette (Schubert, Mendelssohn, Schumann) (2).

Prof. Dr. W. CZESLA: Akustik II (2) – Colloquium: zur Vorlesung (1).

Pfarrer Dr. G. KAPPNER: Liturgik und Kirchenkunde (14-tägl. 3).

Prof. G. KLEBE: Instrumenten- und Instrumentationskunde (2).

Prof. Dr. D. MANICKE: Analysen von ausgewählten Werken des 20. Jahrhunderts (2).

Dortmund. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. W. GUNDLACH: S: Musikpädagogik seit 1900 (2) – S: Musikunterricht in der Grundschule: Lehrplananalyse – Unterrichtsvorbereitung – Unterrichtsmodelle (2) – S: Musikfachräume als Problem der Fachdidaktik und der Bauplanung (gem. mit Dr. K.-H. KOCH) (2).

Prof. H. KROMP: S: Anton Bruckner – Richard Wagner (gem. mit Dr. VEDDER) (2) – Hochschulorchester (gem. mit Dr. VEDDER) (2).

Prof. H. BUCHHOLZ: Einführung in die Musikdidaktik der Sekundarstufe I (2) – S: Aufbruch der Neuen Musik (1900-1920) (2) – Ü: Gruppenimprovisation und Klangexperimente (2) – Gehörbildung und Höranalyse (I) (2) – Hochschulchor (2).

Akad. Oberrat Dr. G. VEDDER: Ü: Stilkritische Untersuchungen, Werkinterpretationen und Analysen zu den philharmonischen Konzerten der Stadt Dortmund mit Besuch der Generalproben (1) – Allgemeine Musiklehre (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. ABEGG: Einführung in die Musikästhetik: Musik und Verstehen II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. GECK: Zur Soziologie der Musik in den Massenmedien: „Ernste“ Musik, Unterhaltungsmusik, Rockmusik und Musik in der Werbung (2) – S: Musikgeschichtliches Grundwissen: Was fällt darunter, was gehört in den Musikunterricht? (2).

Wiss. Ass. Dr. P. DARIUS: Ü: Literaturkunde: Instrumental-begleitete Vokalmusik (2) – Schulpraktisches Musizieren (2).

Stud.-Rat K.-H. ZARIUS: Versuche zur Analyse des Phänomens Rock-Musik (2) – Ü: Praktische Instrumentenkunde II (Blasinstrumente) (2).

Lektor U. SACHT: Ü: Einführung in die Arbeit mit Tonbandgeräten, Übungen und Experimente in kleinen Gruppen (2) – Elementare Techniken der elektronischen Musik, Kompositionsversuche mit Synthesizer und Tonbandgeräten in kleinen Gruppen (2).

Lehrbeauftragt. O. JUNKER: Ü: Einführung in die Harmonielehre I, II, III (3).

Düsseldorf. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Klassische und romantische Musik (2).

Düsseldorf. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. G. BARFUSS: Probleme der Theater- und Musikkritik (2) – Kolloquium im Anschluß an die Vorlesung (2).

Frau Dr. G. BUSCH: Die nationalen Schulen des 19. Jahrhunderts (1) – Die musikalische Klassik in ihren Beziehungen zur Romantik (1) – Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (2).

Dr. H. EGGELING: Einführung in die musikalische Akustik (1) – Akustische Grunddaten von Aerophonen und Chordophonen in vergleichender Betrachtung (1) – Wechselbeziehungen primärer und sekundärer Schwingungssysteme bei Musikinstrumenten (1).

Prof. K. HODES: Die Lehre von den authentischen und plagalen Kirchentönen. Probleme des Choralrhythmus (1) – Abriß der Choralgeschichte (1).

Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Typologie der Neuen Musik (2) – Einführung in die kantianische Kritik der Urteilskraft und ihren Einfluß auf die Geschmackstheorien der Musikkritik um 1800 (2).

Prof. O. KLEINHAMMES: Abriß der Instrumentenkunde (1) – Orchesterinstrumente zwischen Barock und Gegenwart (1).

K. OBERNIER: Gregorianisches Kolloquium (2).

Dr. J. SCHWERMER: Die ständischen und höfischen Grundlagen der Barockmusik (1) – Allgemeine Musikgeschichte als Sozialgeschichte (2).

Prof. Dr. W. SMIGELSKI: Der Einfluß der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts auf die Gegenwart (2) – Musikpsychologie I (2) – Die Instrumentalmusik zwischen Renaissance und Klassik (2) – Geschichte der Oper (2) – Geschichte der Musikerziehung (1) – Cembalo-Bau (Praktikum ganztägig).

Duisburg. Gesamthochschule. Dr. H. BREMER: Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Prof. F. E. KLAFFKE: S: Béla Bartók. Streichquartette (2).

Stud. Prof. G. LANGENSIEPEN: S: Einführung in das Studium der Musikpädagogik (2) – S: Die Musikpädagogik der Sekundarstufe im Spannungsfeld von Tradition und Aktualitätsdenken (2) – S: Lernziele und Inhalte eines voraussetzungsfreien Musikunterrichts (2) – Die Musik Lateinamerikas (2).

G. NEUSE: Ü: Analyse (2) – Ü: Vokaler Kontrapunkt (2) – Ü: Instrumentation (2).

Dr. M. REITER: S: Igor Strawinsky (2) – S: Einführung in die Musiksoziologie (2).

Dr. G. SCHULTE: S: Demonstrationen und Versuche zur Hörfähigkeit des Menschen (2) – Ü: Musiklabor. Musikalisch-technische Experimente für die Schule (2).

Akad. Oberrätin Frau Dr. I. STORB: S: Musik und Politik (2) – Jazzlabor (4) – S: Musik-ästhetische und gesellschaftliche Funktionen (2).

Dipl. Ing. J. VIERA: Jazzlabor (4).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Joseph Haydn (2) – Haupt-S: Klaviermusik 1740-1790 (2) – Pros: Stilkritische Bestimmungsübungen (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Romantik in der Musik (2) – Mittel-S: Das deutsche Tenorlied 1400-1550 (2) – Ü: Interpretation von Texten zur Sozialgeschichte der Musik (2).

Priv.-Doz. Dr. F. KRUMMACHER: Arnold Schönbergs Streichquartette (mit Ü.) (2).

Lektor Dr. K.-J. SACHS: Ü: Kompositionslehre zur Zeit der Klassik (gem. mit Frau Dr. H. LÜHNING) (2) – Praktika: Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt II (2) – Partitur- und Generalbaßspiel (1) – Gehörbildung (1) – Notationskunde: Tabulaturen (2).

Frau Dr. H. LÜHNING: Ü: Kompositionslehre zur Zeit der Klassik (gem. mit Lektor Dr. K.-J. SACHS) (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Abendländische Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis zum Ende des 14. Jahrhunderts (3) – Forschungs-S: Zum Repertoire der Cappella Sistina (gem. mit Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY) (2) – Forschungs-S: Rezeptionsgeschichte *Così fan tutte* (gem. mit Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY) (2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: S: Romantische Klaviermusik (Chopin – Schumann) (2) – Ober-S: Die deutsche Musik um 1500 (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Forschungs-S: Zum Repertoire der Cappella Sistina (gem. mit Prof. Dr. L. FINSCHER) (2) – Forschungs-S: Rezeptionsgeschichte *Così fan tutte* (gem. mit Prof. Dr. L. FINSCHER) (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Pros: Übungen im Musikhören (2) – S: Übungen zur musikalischen Ausdrucksästhetik (2) – Forschungs-S: Zur Rezeptionsgeschichte musikalischer Werke (2) – Doktorandenseminar (2).

Akad. Oberrat P. CAHN: Ü: Zur musikalischen Quellenkunde: Boethius, *De institutione musica* (2) – Harmonielehre II: Romantische Harmonik (2) – Instrumentaler Kontrapunkt (2) – CM instr. (Akad. Orchester) (2) – CM voc. (2).

Dramaturg K. SCHULTZ: S: Probleme der Operndramaturgie (2).

Frankfurt a. M. Institut für Musikerziehung. Frau Prof. Dr. S. ABEL-STRUTH: Musiklernen an Musik der Gegenwart (2) – S: Musik-Rezeption (mit Materialien zur Ausbildung des musikalischen Hörvermögens) (2) – S: Neue Modelle des Musiklernens in der Grundstufe (2) – Kandidaten-Kolloquium (2).

Prof. Dr. M. BUDMOR: Ü: Chor. Stimmbildung u. Singen (2) – Ü: Workshop Klangimprovisation (2) – Ü: Analyseübungen an mittelalterlicher Musik (1) – Ü: Formenlehre. Polyphone Techniken (1).

Prof. K. FELGNER: Pros: Das Lied und die Möglichkeiten der Liedübermittlung in der Grund- und Hauptschule (2) – Ü: Camerata vocale. Aufführungspraxis von a cappella-Chorwerken – Pros: Reihung – Entwicklung – Variation – Einführung in die musikalische Formenlehre (2) – S: Musikalische Werkkenntnis und Werkanalyse. Beiträge unter musikpädagogischem Aspekt (2).

OStR i. H. F. POHLNER: Ü: Musikpraktische Kurse – Musiklehre – Musiktheorie.

Dr. R. SCHMITT-THOMAS: AG: Schulfernsehen (2) – S: Leo Kestenberg 1882-1962 (Zur Geschichte der Schulmusik in der Weimarer Republik) (2) – S: Komponistenbilder (2).

Frankfurt a. M. Staatliche Hochschule. Nicht gemeldet.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter (2) – Anton Bruckner (2) – S: Übungskurs zur Mittelalter-Vorlesung (2) – Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. J. LOHMANN): Griechische Notenschrift und Tonleiter (Auseinandersetzung mit Ernest Ansermet) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Die Musik im 15. Jahrhundert (2) – S: Beethovens III. Symphoniedersetzung mit Ernest Ansermet) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Priv.-Doz. Dr. W. BREIG: S: Übungen zu 'R. Wagners „Ring des Nibelungen“ (2) – Arbeitsgemeinschaft (gem. mit Frau Prof. E. PICHT-AXENFELD): Analyse und Praxis.

Lehrbeauftragter Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Kritik der Allgemeinen Musiklehre (2).

- Lehrbeauftragt. Dr. P. ANDRASCHKE: S: Der Aspekt des Raumes in der Musik nach 1950 (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Notationsseminar: Ars nova (2).
 Lehrbeauftragt. H.-P. HALLER: S: Raumklang und räumliches Hören (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. F. RECKOW: S: Einführung in die Musikästhetik anhand ausgewählter Grundbegriffe (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. E. REIMER: S: Methoden und Probleme der musikalischen Analyse (Untersuchungsgegenstand: Schumanns „Kinderszenen“) (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Grundbegriffe der musikalischen Analyse (2) – Kurs: Harmonielehre I (1).
 Lehrbeauftragt. Dr. W. RUF: S: Untersuchungen am städtischen Musikleben (2) – Kurs: Musikhistorische Forschung im 19. Jahrhundert II (1).
- Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: Les origines de la musique de clavier (2) – Die Clavierinstrumente in der Renaissance (1) – Pros: Étude critique de textes musicaux anciens (1) – S: Der Tanz im 17. Jahrhundert (1) – Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert (1).
 Priv.-Doz. Dr. J. STENZL: Introduction à la musicologie (1) – Répétition de l'histoire musicale II: De St. Martial à Dufay (1) – Musikpädagogisches Kolloquium (mit praktischen Übungen). D. Schnebel: Schulmusik; G. Meyer-Denkman: Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter (1) – Notation mesurée (durch Dr. E. DARBELLAY) (1).
- Gießen.** Prof. Dr. E. JOST/Dr. P. FALTIN: Musikwissenschaftliches Kolloquium (14tägl. 2).
 Prof. Dr. E. JOST: Pros: Grundlagen der systematischen Musikwissenschaft (2) – S: Statistische Verfahren in der Musikforschung (2) – S: Sozialgeschichte des Konzertwesens (2).
 Prof. Dr. P. BRÖMSE: Grundlinien der europäischen Musikgeschichte (4).
 Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Fragen musikalischer Rezeption (2) – S: Musik in der Werbung (2).
 Dr. P. FALTIN: S: Experimentelle Untersuchung zur Vermittlung von Intentionen durch Musik (2) – S: Kapitel aus der Ästhetik des deutschen Idealismus; Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher, Schopenhauer (2).
 N. N.: Pros: Gestaltungsprinzipien der Pop-Musik II (2) – Pros: Musikgeschichte I (2).
 OStR. i. H. RITTER: S: Die evangelische Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart (2).
- Göttingen. Historische Musikwissenschaft.** Prof. Dr. W. BOETTICHER: Das Instrumentalkonzert von Mozart bis Brahms (4) – Hindemith, Strawinsky, Bartók (Probleme des musikalischen Expressionismus) (2).
 Frau Priv.-Doz. Dr. U. GÜNTHER: Ars nova und ars subtilior (2) – Ü: Die frühromantische Oper (2).
 Dr. R. FANSELAU: Ü: Camille Saint-Saëns, Instrumentalwerk und Schriften (2).
 Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie. Prof. Dr. H. HUSMANN: Systematische Musikinstrumentenkunde (3) – Haupt-S: Transkriptionsprobleme byzantinisch-orientalischer Kirchenmusik (3).
 Dr. H.-P. HESSE: Pros: Einführung in die Musikethnologie (2) – Elektroakustisches Praktikum (2).
 Musiktheorie und Musikpflege. Akad. Musikdir. H. FUCHS: Harmonielehre II (1) – Kontrapunkt I (1) – Kontrapunkt III (1) – Übungen zur Chor- und Orchesterleitung (1) – Göttinger Universitäts-Chor (2) – Akademische Orchestervereinigung (2).
- Graz.** Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Musikgeschichte Österreichs I (2) – Musikhistorisches Pros (2) – Musikhistorisches Konversatorium (2) – Übungen an Tonbeispielen (1) – Privatissimum für Dissertanten (2).
 Prof. Dr. W. WÜNSCH: Musikethnologie III (2) – Musikethnologisches Seminar (2).
 Frau Dr. I. SCHUBERT: Einführung in die Musikwissenschaft I (2).
 Dr. J.-H. LEDERER: Notationskunde III.
 Lehrbeauftragt. A. HOCHSTRASSER: CM instr. (2) – CM voc. (2).

Hagen. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. G. STEIN: Musiklehre I (1) – Musik der Einstimmigkeit und frühen Mehrstimmigkeit (2) – Opern in der Schule (2) – Hörübung und Musikdiktat für Fortgeschrittene (1) – Hochschulchor (2) – Paul Hindemith: Ludus tonalis. Einführung und Interpretation (n. V.).

Prof. Dr. H. WILHELM: Musik der Renaissance und des Frühbarocks (2) – Freie Liedbegleitung deutscher und ausländischer Folklore am Klavier (1) – Harmonielehre (Teil III) (1) – Harmonielehre (Teil I, 1. u. 2. Sem.) (1) – Hochschulorchester (2).

Priv.-Doz. Dr. G. SCHULTE: Dirigieren I (1) – Grundfragen der angewandten Gehörpsychologie und didaktische Konsequenzen II (2) – Experimente mit Musik und Bewegung (gem. mit Prof. Dr. STÖCKER) (2).

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. C. FLOROS: Musik und Literatur (2) – Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft (2) – Doktorandenseminar (n. V.).

Prof. Dr. H. J. MARX: Musik der Renaissance (1) – Haupt-S: Parodie und Entlehnung in der Musikgeschichte (2) – Ü: Lektüre von M. Praetorius' Traktat „De Organographie“ (2) – Doktorandenseminar (n. V.).

Dr. P. PETERSEN: Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Interdisziplinäres Haupt-S (gem. mit Dr. J. KROGOLL) (2) – Ü: Werkanalyse II (2).

Dr. W. DÖMLING: Ü: Editionsprobleme (3) – Ü: Die Symphonien Anton Bruckners (3) – Ü: Die Schriften Arnold Schönbergs (2).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Kolloquium: Musikwissenschaft und Schallplatte (2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Geschichte der Hamburger Oper II (2).

Priv.-Doz. Dr. H. SCHMIDT: Pros: Meßkomposition im 18. und 19. Jahrhundert (3).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Kommunikative Musikpsychologie (Systematik und Psychologie der musikalischen Kommunikation II) (2) – S: Musikalische Akustik – Tonpsychologie – Musikpsychologie – Musiksoziologie: Zur Entwicklung musikwissenschaftlicher Konzepte (2) – Übungen zur Vorlesung (2).

Dr. H.-P. HESSE: Pros: Musikinstrumentenkunde (2).

Prof. Dr. E. MARONN: Praktikum: Messungen im physikalischen Bereich von Musik und Sprache (4).

Frau Dr. E. HICKMANN: Musikethnologische Ü: Japanische Musik unter besonderer Berücksichtigung der Musik des traditionellen japanischen Theaters (NO, Kabuki, Bunraku) (2).

Akademische Musikpflege. Prof. J. JÜRGENS: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Hannover. Technische Universität. Prof. Dr. H. SIEVERS: Gesellschaftskritische Anmerkungen zum musikdramatischen Schaffen des 19. und 20. Jahrhunderts (1) – Die internationalen Strömungen in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (1) – CM instr. (2) – Universitätschor (durch L. RUTT) (2).

Hannover. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. R. JAKOBY: Musikalische Entwicklung des 20. Jahrhunderts (2) – Musikgeschichte im Überblick (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. H. SIEVERS: Die Musik des Rokoko und der Klassik (2) – Übung zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Musik um 1900 (2).

KATZENBERGER: Analyse und Interpretation – Entwicklung der Instrumentalmusik im 18./19. Jahrhundert – Strömungen des 20. Jahrhunderts – Möglichkeiten musikalischer Analyse im Unterricht.

N. N.: Musikpsychologie (2) – Musikpädagogik (2) – Elementare Musikpädagogik (2).

ROVATKAY: Artikulation und Deklamation bei Bach und im Barock (2).

BECKER: Musikdidaktik und Curriculum. Einführung in die Problematik heutiger Musikpädagogik (2) – Aspekte einer Didaktik der sog. Populärmusik (2) – Ausgewählte Modelle zur Praxis des Musikunterrichts (2) – Musikpädagogische Theoriebildung (2) – Hörspiel und Collage im Musikunterricht. Information – Analysen – Gestaltungsversuche (2).

PFAFF: Elektronische Musik (und/bzw. 'musique concrète') im Unterricht der Sekundarstufen I und II (2) – Musikerziehung, Werkbetrachtung, Formenlehre, Analyse (2) – Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Allgemeine Musikgeschichte von 1580 bis 1750 (2) – Musikalische Topik (2) – Pros: Übungen zur Variation (2) – Kolloquium für Examenkandidaten (2).

Priv.-Doz. Dr. W. SEIDEL: Die Musik der Niederländer (2) – Pros: Die Motette des 15. Jahrhunderts (2).

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

Lehrbeauftragt. G. MORCHE: Generalbaß (2).

Heidelberg. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. H. RECTANUS: Oper und Musikdrama im 19. Jahrh.: Übungen zu Werken von Beethoven, Weber und Wagner (2) – Curriculum Musik: Einführung in die Didaktik des Musikunterrichts (1) – Planung, Durchführung und Analyse von Unterrichtssequenzen unter Verwendung von hochschulinternen Fernsehaufzeichnungen (2).

Dr. A. WERNER-JENSEN: Das Kunstlied von Beethoven bis Hugo Wolf (2) – Jazz in der Sekundarstufe I (2).

Dr. H. FLECHSIG: Musikästhetik (2) – Hören und Notieren; Funktion und Formen der Notation im Musikunterricht (2).

H. SADLER: Allgemeine Musiklehre (1) – Tonsatz (Harmonie- und Satzlehre, Kontrapunktische Übungen) (12).

Prof. H. SCHÄFER: Text- und Höranalysen ausgewählter Kompositionen (2).

B. MATERN: Neue Möglichkeiten der Hörerziehung im Musikunterricht der Grundstufe (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Pros: Grocheo „De Musica“ (2) – Mittel-S: Ikonographie der Musik (2) – Ober-S: Original und Bearbeitung (2) – Dissertantenkonversatorium (2).

Prof. Dr. W. SENN: Dissertantenkonversatorium (2).

Prof. Dr. J. PFLEIDERER: Physik des musikalischen Hörens II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. D. SCHÜLLER: Einführung in Aufnahme und Archivierungstechnik wissenschaftlicher Klangdokumente (2).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Satzlehre (Harmonielehre) (2) – Musikgeschichte III (für Studierende der Musikerziehung) (2) – Musikgeschichte VII (für Studierende der Musikerziehung) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Musikpädagogisches Seminar I (2) – Musikhören und Werkinterpretation (2) – Musikalische Werkkunde III (Gregorianik, Organum, Motette) (2).

Lehrbeauftragt. Prof. W. KURZ: Kulturkunde für Musikerzieher mit bes. Berücksichtigung der Ideen Aristoteles' I (2).

Lehrbeauftragt. M. MAYR: Tonsatz VII (f. Stud. d. Musikerziehung) (2) – CM instr. (2).

Lehrbeauftragt. K. NEUHAUSER: Madrigalchor (2).

Lehrbeauftragt. Prof. R. NESSLER: Satzlehre I (Kontrapunkt) (2) – Instrumentation II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. FÄSSLER: Musikpaläographie III (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. BREIG: Die mehrstimmige Vertonung des Ordinarium Missae (2) – Die Musikdramen Richard Wagners (2) – S: Übungen zu Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ – Musikwissenschaftliches Colloquium (2).

Kiel. Prof. Dr. K. GUDEWILL: Grundprobleme der Liedgeschichte (2) – S: Das cantus-firmus-Prinzip in der Musikgeschichte (2) – Doktorandenkolloquium (2) – Capella. Vokal-instrumentaler Musizierkreis für ältere Musik (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: Schönberg: Moses und Aron (2) – S: Karl Amadeus Hartmann (3) – Kontrapunkt (Kompaktseminar) – Satzlehre I (1) – Satzlehre II (1) – CM instr. (großes Orchester) (3).

Dr. A. EDLER: Die Oper im 17. und 18. Jahrhundert (2) (HIMG Lübeck) – Grundlegende Texte zur Opernästhetik (2) (HIMG Lübeck) – Die Kontroverse Wagner-Meyerbeer (Kompaktseminar) (HIMG Lübeck) – Studentenkantorei (2) – Orgelspiel (2).

Dr. U. HAENSEL: Geschichte der Notation (2).

Dr. W. KONOLD: Hanns Eisler – Musik und Politik (2).

Dr. H. W. SCHWAB: Komponieren im 20. Jahrhundert: George Gershwin (2) – Geschichte des Jazz I (2) (HIMG Lübeck) – Interpretation ausgewählter Quellen zur Jazzgeschichte (2) (HIMG Lübeck).

Dr. W. STEINBECK: Elektronische Datenverarbeitung und Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. W. STEINBECK: Kolloquium: Methoden der Liedforschung auf Basis Elektronischer Datenverarbeitung (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL, Wiss.Dir.Dr. W. PFANNKUCH, Dr. A. EDLER, Dr. U. HAENSEL, Dr. W. KONOLD, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. W. STEINBECK: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14tägl. 2).

Kiel. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. G. SANNEMÜLLER: J. S. Bach (2) – S: Übung zur Werkinterpretation (1) – S: Formenkunde in der Musik (2) – S: Didaktik I (Primarstufe) (2) – Ü: Hochschulchor (2).

Prof. Dr. K.-H. REINFANDT: S: Popmusik und Musikunterricht (2) – S: Lehr- und Lernmittel im Musikunterricht (2) – Ü: Methodik und Praxis der Singe- und Chorleitung (2) – CM instr. (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. STEINBECK: Ü: Satzlehre (4).

Koblenz. Erziehungswissenschaftliche Hochschule. Nicht gemeldet.

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik und Musikanschauung des griechischen und römischen Altertums (3) – Haupt-S A: Musikalische Affektenlehre im Barockzeitalter (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. Dr. K. G. FELLERER: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2) – Pros D: Werkanalyse (2).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Geschichte des Solokonzerts im 18. Jahrhundert (2) – Pros A: Die Klaviersonate nach Beethoven (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musikinstrumente Indiens (2) – Haupt-S B: Die Literatur zur indischen Musik (2) – Übung zur Musikterminologie Indiens (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die traditionelle Musik Ostasiens II: Japan (2) – Pros B: Volksliedsammlung und -edition im 19. Jahrh. (2) – Ü: Die Akkulturation in der Musik (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Meßmethoden und Auswertungsverfahren (u. a. Statistik) in der systematischen Musikwissenschaft (2) – Pros C: Klanganalyse (2) – Gerätepraktikum für die Durchführung musikalisch-akustischer Arbeiten (2).

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

Dr. U. SIRKER: Akustische Übung: Einführung in die Praxis musikpsychologischer Testmethoden (2).

Dr. D. ALTENBURG: Paläographische Übung: Mensuralnotation (1).

Dr. H. KUPPER: Einführung in die Programmiersprache Fortran (2).

Lektor Prof. F. RADERMACHER: Harmonielehre I (einfache diatonische Harmonik bis zu Septakkorden) (1) – Kontrapunkt II (Instrumentaler Satz, 3-stimmiger Satz) (1) – Formenlehre (Rondo, Sonate, Sinfonie) (1) – Werkanalyse (Themen nach Vereinbarung) (1).

Lektor H. E. BACH: Harmonielehre II (Erweiterte Harmonik, Generalbaß-Satz) (1) – Harmonielehre III (Chromatik, Choralatz, Grundbegriffe der Modulation) (1) – Kontrapunkt I (Der zweistimmige Vokalsatz im Palestrina-Stil) (1) – Gehörbildung I (1).

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

Köln. Pädagogische Hochschule. Prof. G. SPEER: Didaktik des Musikunterrichts in der allgemeinbildenden Schule (1) – Curricula für Musik; Einführung und Kritik (2) – Der geistige Hintergrund musikpädagogischer Reformen im 19. und 20. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. W. GIESELER: Beat- und Popmusik – Zeugnis jugendlicher Teilkultur (2) – Interpretation und Wertung (2).

Prof. Dr. KREMP: Impressionismus – oder Musik und Malerei (1) – Didaktische Sichtung des musikalischen Impressionismus (2).

Dr. R. KLINKHAMMER: Struktur und Zeichen – Unterrichtsmodelle für die Primarstufe (2) – Partiturlesen. Theorie und Praxis (2).

Dr. R. WEYER: Musikinstrumente als Klangwerkzeuge und Mittel musikalischer Farbgebung. Materialien für eine Instrumentenkunde (2) – Repertoire-Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven (1).

Dr. V. KARBUSICKÝ: Soziologie und Strukturanalyse des politischen Liedes (2) – Einführung in die musikästhetischen Systeme der Gegenwart (3) – Kritische Lektüre der Texte zur Musiksoziologie (2).

Dr. Kl. KÖRNER: Grundlegung der Technik musikalischer Analyse (1) – Musikalische Erwachsenenpädagogik: Wege zur Kommunikation II (2).

R. HALACZINSKY / B. DIMOV / D. TERZAKIS: Theorie (Harmonielehre, Kontrapunkt, Gehörbildung, Satztechniken neuer Musik).

Landau. *Erziehungswissenschaftliche Hochschule*. Frau Prof. Dr. R. GÜNTHER: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts II (1) – S: Johann Sebastian Bach (2) – S: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (2) – Harmonische Analyse (2) – Ü: Colloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. H.-J. WILBERT: Mediendidaktik und Medienkunde für den Musikunterricht der Sekundarstufe I (1) – Ü: Übung zur Vorlesung (2) – Europäische Folklore (2) – Kammermusik (2).

Akad.Dir. H. BEUTLER: Harmonielehre II (2) – Musikalische Formenlehre (2) – Das Kunstlied im 19. Jahrhundert (2) – Chorleitung (2) – CM voc. (2) – Orgelunterricht (n. V.).

Lörrach. *Pädagogische Hochschule*. Prof. P. G. WATKINSON: Probleme des Musikunterrichts (2) – Satzlehre II (2) – Das Kinderlied in Vorschul- und Primärerziehung (1). – Kreativität im Musikunterricht; psychologische Voraussetzungen, Entwurf von Unterrichtseinheiten (2).

Dr. K. SCHWEIZER: Einführung in die Musik nach 1900 (2) – Instrumentenkunde, Instrumentation, Aufführungspraxis (2) – Lehrbücher der Primarstufe (2) – Musikgeschichte im Überblick (2).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Musik und Musikanschauung im 17. Jahrhundert (publice) (2) – Haupt-S: Die Musiktheorie Heinrich Schenkers (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (für Doktoranden und Staatsexamenskandidaten) (2).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Die Musik der Romantik (publice) (2) – Pros: Die Musikpsychologie. Ihre Teilgebiete, Forschungsergebnisse, Aufgaben und Arbeitsweisen (2) – Haupt-S: Untersuchungen zu Orchesterwerken Joseph Haydns (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Tanz- und Ballettmusik vom Mittelalter bis zur Gegenwart (publice) (1) – Haupt-S: Die symphonischen Dichtungen von Franz Liszt (2) – Ober-S: Musikästhetische Schriften der Neudeutschen Schule (mit stilkundlichen Übungen) (für Staatsexamenskandidaten und Doktoranden) (2) – Ü: Praktikum zur Vorlesung (in Verbindung mit den Städtischen Bühnen Mainz) (1) – Ü: Praktikum zur musikalischen Landeskunde: Musik an Schönborn-Residenzen (privatissime) (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Harmonielehre I (1) – Kontrapunkt III (1) – Partiturlinien I (1) – Gregorianischer Choral (1).

N. N.: CM (Orchester) (2) – CM (Chor) (2).

Akad.Rat Dr. K. OEHL: Einführung in die Musikbibliographie und in die musikwissenschaftliche Arbeitsweise (2).

Domkapellmeister H. HAIN: Einführung des neuen „Gotteslob“ in der Gemeinde (mit Übungen) (1) – Einführung in den Gregor. Choral unter Berücksichtigung des Stiftungsgottesdienstes (mit Übungen) (1).

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: Pros: Ästhetische Einführung und wissenschaftliche Praxis. Probleme des Studienbeginns (2) – Pros: Methoden der musikalischen Analyse (2) – S: Musik um 1900. Exempel Mahler (2).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Beurlaubt.

Prof. Dr. M. WEYER: Ü: Harmonielehre I (1) – Kontrapunkt II (1) – Formenlehre (1) – Musizierpraxis: CM instr. (2) – Kammerorchester (1) – Bläserkreis (2) – CM voc. (2).

Doz. Dr. S. DÖHRING: Monteverdi und seine Zeit (2) – S: Hegels Musikästhetik (2).

Doz. Dr. P. FALTIN: S: Semiotische Ansätze zur Erklärung musikalischer Sinngehalte (Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik) (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN/Prof. Dr. M. WEYER: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN/Doz. Dr. S. DÖHRING: Forschungsseminar: Geschichte und Ästhetik der offenen Form III: 20. Jahrhundert (2).

N. N.: Tutorium zur Musikwissenschaft.

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Notenschrift und Musik im Mittelalter (1) – Haupt-S: Mozarts Idomeneo (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2).

Prof. Dr. Th. GÖLLNER, Doz. Dr. R. BOCKHOLDT, Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Ober-S (14tägl. 2).

Doz. Dr. R. BOCKHOLDT: Bachs Goldberg-Variationen und Beethovens Diabelli-Variationen (2) – Haupt-S: Zusammenklang, Stimme und Rhythmus in der Mehrstimmigkeit vom 13. bis 16. Jahrhundert (2).

Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Musik für Bläser (2) – Ü: Zur Geschichte der Streichinstrumente und ihrer musikalischen Funktion (2).

Akad.Oberrat Dr. R. SCHLÖTTERER: Einführungskurs für Anfangssemester (gem. mit M. H. SCHMID) (2) – Ü: Zur Frage des Auseinanderfallens von „ernster“ und „leichter“ Musik im 19. Jahrhundert (2) – Musikalisches Praktikum: Palestrinasatz I (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. R. NOWOTNY: Musikalisches Praktikum: a) Motette des 13. Jahrhunderts, Aufführungsversuche (2) – b) Generalbaßgruppe mit Tasten- und Zupfinstrumenten, Aufführungsversuche zur Musik des 17. Jahrhunderts (2) – c) Solistengruppe für ausgebildete Sänger (2) – d) Bläserensemble (2) – e) Institutschor (2) – f) Institutsorchester (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Musik an der Münchner Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lasso (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. TRAIMER: Musikalisches Praktikum: a) Einführung in den musikalischen Satz: 4st. Choral (2) – b) Generalbaß I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. L. WAELTNER: Ü: Zu den Symphonien von Gustav Mahler (2).

Lehrbeauftragt. M. DANCKWARDT: Ü: J. S. Bachs Kantaten und ihre Stellung in der Tradition des reformatorischen Gottesdienstes (gem. mit Dr. H. BECKER) (2).

Lehrbeauftragt. K. RUHLAND: Musikalisches Praktikum: Liturgische Einstimmigkeit. Aufführungsversuche (2).

München. Staatliche Hochschule. Nicht gemeldet.

Münster. Frau Wiss.Rat und Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Die mehrstimmige katholische Kirchenmusik vom 14.-20. Jahrhundert im Überblick (2) – Komponist in „seiner“ Zeit? (2) – Ü: zur Vorlesung (2) – S: Möglichkeiten der automatisierten Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft (2) – Forschungsseminar zur Neuen Musik (2).

Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Wandlungen des Instrumentalkonzerts vom Barock bis zur Romantik (2) – S: Die Opern Mozarts (2) – Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (Doktorandenkolloquium) (2).

Wiss.Rat und Prof. Dr. R. REUTER: Instrumentale Kammermusik nach 1750 (2) – Ü: Bestimmungsübungen für Anfänger (1) – S: Instrumentenkunde: Idiophone und Aerophone (2) –

Ü: Bestimmungsübungen für Fortgeschrittene (1) – S: Anleitung zu wissenschaftl. Arbeiten (n. V.).

Frau Akad.Oberrat Dr. U. GÖTZE: Ü: Allgemeine Musikgeschichte im Überblick I (2) – Ü: Einführung in die strukturwissenschaftl. Methode (2) – Strukturwissenschaftliche Analyse von Tonsätzen (Sinfonie Haydn, Mozart) (2) – Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (2).

Dr. D. RIEHM: Ü: Harmonielehre für Anfänger (2) – Kontrapunkt I (1) – CM instr. (3) – Kammerorchester (2) – Kammermusik (2) – Das Musikkolleg (2).

Neuss. *Pädagogische Hochschule*. Prof. W. CHASSÉE: Brahms – Bruckner, ein Stilvergleich anhand der Sinfonien (1) – Ü: Empirische Verfahren der musikalischen Rezeptionsforschung (1) – Ü: Musikalische Analyse für Fortgeschrittene (1) – S: Didaktische Analyse. Übung an ausgewählten Werken (2).

Akad.Rat Dr. H. J. IRMEN: S: Der musikalische Jugendstil. Stilistische Merkmale der Musik des Fin de Siècle (2) – Ü: Analyse von Unterrichtsmodellen für die Sekundarstufe I (2) – CM (2).

Prof. Dr. E. KLUSEN: Methodik des Musikunterrichts in der Sekundarstufe I (1) – Das europäische Volkslied (1) – Brennpunkte stilgeschichtlicher Entwicklung (Musikgeschichte I: von der Antike bis zum Ausgang des Mittelalters (1) – Ü: Aktuelle Fragen der Musikdidaktik. Besprechung neuerer Literatur (1) – Ü: Strukturen der Mehrstimmigkeit: vom Bordun zur Aleatorik (1) – Haupt-S: Musik und Gesellschaft. Soziale Aspekte der Produktion, Realisation und Rezeption von Musik (2).

Akad.Oberrat W. SCHEPPING: Der Einfluß des Jazz auf die europäische Musik (1) – Ü: Das neue geistliche Kinderlied in Schule und Gottesdienst (1) – Ü: Elementare Musiklehre und Notationskunde (1) – Musiktheorie I (2) – Ü: Volkslied-, Blues- und Spiritualbegleitung am Klavier auf improvisatorischer Basis (1) – Hochschulchor (2) – Ü: Höranalysen von Pop-Musik (1).

Osnabrück. Prof. W. HEISE: Ü: Konstruktion und Evaluation musikunterrichtlicher Sequenzen (gem. mit Dr. R. WEBER) (2) – Harmonielehre/Gehörbildung für Anfänger (1) – Realisation grafischer Partituren mit elektronischen Mitteln (4) – S: Lieddidaktik in Lehrplänen und Schulbüchern (2).

Prof. W. SÖTHJE: Tanz und Tanzmusik (Ursprünge; Rhythmus und Bewegung; Gebrauchsmusik und Stilisierung; Wandel der Formen; Folklore; Ballett und darstellender Tanz) (2) – Ü: Schallplatten-Colloquium zum Seminar Tanz und Tanzmusik (2) – CM instr. (2) – Kammerchor (2).

Akad.Rat Dr. R. WEBER: S: Einführung in die Lehramtsstudiengänge Musik (2) – S: Einführung in Verfahren der Analyse von Musikwerken I (2) – Ü: Ensemblemusizieren: „Konzert für Kinder“ (2).

N. N.: S: Anfangsunterricht in Musik im Bereich der Primarstufe (2) – S: Musikpsychologie: Rezeptionsforschung (2).

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (1) – Haupt-S: Editionstechnik (2) – Doktorandenkolloquium (14tägl. 2) – Universitätsorchester (2) – Historisches Ensemble (instrumental u. vokal) (14tägl. 1).

Prof. Dr. H. BECK/Oberstudiendir. R. E. SCHINDLER: Ü: Stilvergleich aus musikwissenschaftlicher und didaktischer Sicht (2).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Musik in Afrika (1) – Pros. Übungen zur musikalischen Völkerkunde (2).

Prof. H. HANDERER: Zur anthropologischen, soziologischen und psychologischen Grundlegung des Musikunterrichts (1).

Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU: Ü: Notationskunde: Mensuralnotation des 15./16. Jahrhunderts (1).

Dr. H. MÜLLER-BUSCHER: Pros: Zur Geschichte des Oratoriums (2).

Oberstudiendir. R. E. SCHINDLER: Praktikum: Chorleitung (1) – Kammerchor (2) – Kammerorchester (2).

Lehrbeauftragt. E. KRAUS: Ü: Harmonielehre II (1) – Kontrapunkt I (1) .

Reutlingen. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. F. HIRTNER: Die Oper in kulturgeschichtlicher, musiktheoretischer und didaktischer Sicht (2) – Das kleine Klavierstück als Schlüssel zur Musikgeschichte (1) – Partiturrevision II (2) – Repetitorium der klassischen Harmonielehre (1) – Fachdidaktik und -methodik für Reallehreranwärter (2).

Prof. Dr. H. MEYER: Einführung in die Musikgeschichte II (Renaissance und Frühbarock) (2) – Lernpsychologische Aspekte des Musikunterrichts in der Sekundarstufe (2) – Möglichkeiten und Probleme des Musikmachens im Musikunterricht der Sekundarstufe (2) – Schulbuchrevision (2).

Prof. Dr. E. STIEFEL: Programmmusik. Analyse und didaktische Konsequenzen (2) – Unterrichtsplanung Musik in der Primarstufe (2) – Kontrapunktische Analyse (2) – Fächerübergreifende Aspekte des Musikunterrichts (Kompaktveranstaltung).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Geschichte des Ostinato in der komponierten Mehrstimmigkeit (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Zur Symphonie der Vorklassik (gem. mit B. MORBACH) (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – S: Geschichte des Klavierkonzerts (2) – Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. Chr. H. MAHLING: Wolfgang Amadeus Mozart (2) – Pros II: Geschichte der Musik von 1200-1600 (2) – S: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheio (2).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Beurlaubt.

Prof. Dr. H. RÖSING: Pros I: Abendländische Musik bis zum Beginn der notierten Mehrstimmigkeit (2) – S: Musikwissenschaft und Rundfunk II: Praktische Übungen zur Programmgestaltung und verbalen Vermittlung von Musik (2).

Prof. Dr. E. APFEL, Prof. Dr. W. BRAUN, Prof. Dr. Chr. H. MAHLING, Prof. Dr. H. RÖSING: Seminar für Doktoranden (2).

B. WALLERIUS: Einführung in die Musiklehre (1).

H. WINKING: Hörpraktikum (2).

Prof. H. LONNENDONKER: Kontrapunkt.

A. LUTZ und E. SCHERER: Unterweisung für Streicher (9).

H. KAHLENBACH: Unterweisung für Bläser (4).

N. N.: Orchester der Universität (3) – Chor der Universität (3) – Kammerchor (3).

Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL: Chr. W. Gluck in Wien (Opéra comique, Ballet Pantomime, ital. Reformoper) (2) – S: Musik und Politik in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (2) (gem. mit Prof. Dr. H. WAGNER) – Doktorandenkolloquium (nur auf bes. Einladung) (2) – CM voc. (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft I (3).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Überlieferung und Notation der einstimmigen geistlichen und weltlichen Musik des Mittelalters (2).

Ass. Dr. DAHMS: Pros: Das barocke Opernlibretto (2).

Prof. Dr. W. GERSTENBERG: S: Cantus-firmus-Formen vom Mittelalter bis J. S. Bach (14tägl. 2).

N. HARNONCOURT: S: Instrumentenkunde und Aufführungspraxis der Musik von 1600 bis 1750 (4).

KLEIN: S: Musikkritik (1).

Prof. K. OVERHOFF: S: Beethovens „Neunte“ (2).

Schwäbisch Gmünd. Pädagogische Hochschule. Dr. J. HUNKEMÖLLER: Einführung in die Musikgeschichte I (zweisemestriger Zyklus) (2) – Ü: Klaviersonaten von Mozart, Beethoven und Schubert (2).

Dr. J. HUNKEMÖLLER/M. FRIZ/Prof. R. SCHILLING: Ü: Klangerkundungen, Musikinstrumente, Akustik (2).

H. BECK: Ü: Orgelkunde (2).

Siegen. Gesamthochschule. Prof. Dr. J. HEINRICH: S: Ausgewählte Texte zur Lernziel Diskussion in der Musikpädagogik (2) – Ü: Einführung in das Studium der Musik und ihrer Didaktik (2) – Ü: Gehörbildung II (1) – Ü: Technische Grundlagen und unterrichtliche Verwendung elektroakustischer Medien (1).

Dr. H. J. BUSCH: Die frühe Romantik (2) – S: Engagierte Musik (2) – Ü: Tonsatz II (1) – Chor (2) – Orgelspiel (5).

Dr. H. Chr. SCHMIDT: S: Musikverstehen und musikalische Urteilsbildung als didaktisches Problem der Sekundarstufe II (2) – S: Zur Sozialisationswirkung von Musik im Fernsehen II (2) – Ü: Tonsatz I (1) – Ü: Ensemble-Leitung I (2). Fachdidaktisches Praktikum: Probleme der Urteilsbildung als Problem des Musikunterrichts auf der Sekundarstufe II (4).

Stuttgart. Prof. Dr. A. FEIL: Das Instrumentalkonzert (2) – S: Musikwissenschaft (1).

Prof. Dr. R. GERLACH: Text und Vertonung 1900–1960 (1) – Seminar zur Vorlesung (2).

Stuttgart. Staatliche Hochschule. Prof. Dr. R. GERLACH: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert (2) – Das deutsche Kunstlied der Romantik (2) – Vorführung von Sinfonie-, Kammer- und Solo-Literatur des 19. Jahrhunderts mit historischen Erläuterungen und Kurzanalysen (1) – Theorie und Praxis der Musikanalyse. Strukturanalyse – Inhaltsanalyse und ihre Grundlagen. Methodische Anwendung auf Musik des 19. und 20. Jahrhunderts (im Hinblick auf Pädagogik und Musikausübung) (1) (gem. mit Prof. Dr. E. KARKOSCHKA und Dr. H. DEPPERT) – Arbeitsgemeinschaft: Übungen in der Editionspraxis älterer Musik nach handschriftlichen Quellen (2) – Kolloquium: Betreuung von in Entstehung befindlichen Examensarbeiten. Methodische Anleitung und Diskussion der Problematik (2).

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Musikgeschichte I (2) – S: Quellenkunde und Paläographie des Gregorianischen Choral (2) – Musikhochschule Stuttgart: Musikgeschichte I. (900-1400) (2) – S: Quellenkunde und Paläographie der Musik des Mittelalters (1).

Prof. Dr. A. FEIL: Das Instrumentalkonzert (2) – S: Liedvertonung vom 15.-19. Jahrhundert (germanistisch und musikwissenschaftlich, gem. mit Dozent Dr. P. SAPPLER) (3) – S: Ausgewählte Texte zur Musikästhetik (2) – Kammermusikkreis (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Einführung in den Gregorianischen Choral (2) – S: Die Tonarten des 16. Jahrhunderts (2) – Ü: Harmonielehre I (2) – Ü: Kontrapunkt I (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: S: Bachs sechsstimmige Fuge (2) – S: Hugo Wolfs Chöre nach Eichendorff (2) – S: Serielle Musik (Boulez) (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. GERLACH (Musikhochschule Stuttgart): Die Symphonie im 19. Jahrhundert (2) – S: Das deutsche Kunst-Lied der Romantik (2).

Univ.Musikdir. A. SUMSKI: Ü: Gehörbildung III (2) – Ü: Musikalische Formenlehre (1) – Kammerchor der Universität (3) – Symphonisches Orchester der Universität (5).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Das Trecento-Madrigal (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum (6) – Archiv-Praktikum (3).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: P. I. Tschaikowskij (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Ethnomusikologie (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenkolloquium (2) – Einführung in die Musikethnologie für Ethnologen (2).

Univ.Do. Dr. G. GRUBER: Brahms und Bruckner als Sinfoniker (2) – Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse I (2) – Analyse-Konversatorium (1).

Univ.Do. Dr. W. PASS: Alban Berg I (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar III (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. H. KNAUS: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar I (2) – Übungen zur Musikgeschichte I (2).

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

- Lektor K. LERPERGER: Übungen zum Tonsatz I (2) – Übungen zum Tonsatz IV (2).
 Lehrbeauftragter Dr. N. TSCHULIK: Übungen zur Geschichte, Theorie und Praxis der Musik-
 kritik I (2).
 Lehrbeauftragter Prof. R. SEITZ: Übungen zum Tonsatz III (2) – Übungen zum Tonsatz I (2).
 Lehrbeauftragter Dr. J. ANGERER: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriften-
 kunde (2).
 Lehrbeauftragter Dr. W. A. DEUTSCH: Übungen zur musikalischen Schallforschung (2).
- Worms. Erziehungswissenschaftliche Hochschule.** Prof. T. IHLE: Musik der Klassik (2) –
 Curriculum Musik in der Hauptschule (fachdidaktische Übung) (2) – CM voc. (für Studierende
 aller Fachrichtungen) (2).
 Päd.Ass. MAZUROWICZ: Gehörbildung I, Gruppe 1 (1) – Gehörbildung I, Gruppe 2 (1).
 Prof. Dr. A. MEIER: Das Schaffen Richard Wagners (1) – Tonsatz II (2) – Kammermusik-
 kreis (2) – Ü: Die Klaviermusik im Zeitalter der Romantik (2).
 Doz. Dr. E. THAMM: Einführung in die Musikpädagogik (1) – Ü: Lehr- und Lernplanung
 im Musikunterricht (2) – S: Musiktherapie im Forschungsbereich der Systematischen Musik-
 wissenschaft (2).
- Würzburg.** Prof. Dr. W. OSTHOFF: Heinrich Schütz (2) – Ü: Die geistliche Musik Monte-
 verdis (2) – Haupt-S: Das Opernensemble im 18. Jahrhundert (in Verb. mit Einstudierungsver-
 suchen) (2).
 Univ.-Doz. Dr. M. JUST: Die Rolle Englands in der Musikgeschichte (2) – Ü: Probleme der
 Musiksoziologie (2).
 Akad.Oberrat Dr. L. MEIEROTT: Historische Satzlehre I (Palestrina-Kontrapunkt 1) (2) –
 Historische Satzlehre II (Bach-Kontrapunkt) (2) – Partiturspiel: Musik des 18. Jahrhunderts
 (2) – Musikethnologie: Die Musik Zentralafrikas (2) – Akademisches Orchester (2) – Kurs in
 den Semesterferien: Mittelalter II/b (1).
 Frau Dr. J. RUILE-DRONKE: Ü: Die weltliche Musik Orlando di Lassos (2) – Kurs in den
 Semesterferien: Mittelalter II/a (1).
 Dr. G. DODERER: Die Orgelmusik des 16. Jahrhunderts in Italien (2).
- Wuppertal. Gesamthochschule.** Prof. D. HINNEY: Einführung in die Volksliedkunde (1) –
 S: Musik und Sprache (2) – Übungen zur Instrumentalmusik von Béla Bartók (1) – Formen
 und Techniken der Mehrstimmigkeit (1) – Dirigieren I (1) – CM (2).
 Akad.Oberrat J. HANSBERGER: Ü: Hör- und Analyseübungen zu Orchesterwerken des 19.
 Jahrhunderts (2) – S: Zur unterrichtlichen Funktion der musikalischen Notation (2) – Ü:
 Neue Materialien für schulische Musiziergruppen (2) – Hochschulchor (2).
 Dr. S. SCHNEIDER: Ü: Materialien zur Musikbetrachtung in der Sekundarstufe (2) – Ü:
 „Alte Musik“ (1) – Gehörbildung I (2).
- Zürich.** Prof. Dr. K. v. FISCHER: Musik im Zeitalter Josquins (1) – S: Übungen zur Musik
 des 15. und frühen 16. Jahrh. (gem. mit PD. Dr. M. STAEHELIN) (2) – S: Instrumentalmusik
 1650-1750 (gem. mit Dr. M. LÜTOLF) (2) – S: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheio
 (gem. mit Prof. Dr. R. MEYER, PD. Dr. M. STAEHELIN und Dr. M. LÜTOLF) (1).
 Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikpsychologie (1).
 Dr. A. MAYEDA: Tradition und Internationalismus in der japanischen Musik der Gegen-
 wart (1).
 Prof. Dr. F. TAGLIAVINI: Pros: Aufführungspraxis des 18. Jahrh. (2).
 Dr. W. LAADE: Pros: Einführung in die Musikethnologie (2).
 Dr. M. LÜTOLF: Pros: Mittelalterliche Notation (2).
 Dr. R. MEYLAN: Pros: Mensuralnotation (2).
 H. U. LEHMANN: Pros: Neue Musik (2) – Ü: Harmonielehre 1 (2) – Harmonielehre 3 (1).
 Dr. B. BILLETER: Ü: Partiturstudium 1 (1).
- Zürich. Eidgenössische Technische Hochschule.** Dr. H.-R. DÜRRENMATT: Musik des 20.
 Jahrhunderts im Überblick (1) – G. F. Händels Oratorien (1).

DISSERTATIONEN

GISELA BEER: *Orgelbau Ibach Barmen 1974-1904. Diss. phil. Köln 1975.*

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem Wirken einer der bedeutendsten rheinischen Orgelbauerfamilien des 19. Jahrhunderts. Die Firma Ibach, heute noch als renommierte Klavierbaufirma bekannt, wurde 1794 als Klavier- und Orgelbaufirma gegründet. 1869 trennte sich der Klavierbau vom Orgelbau, welcher letzterer 1904 liquidiert wurde.

Die Ibach verwirklichten im Orgelbau das Klangideal ihrer Zeit mit besten Mitteln: Schleiflade, mechanische Traktur, klassisch besetzte Mixturen, klassische Mensuren. Darüberhinaus waren sie auf dem Gebiet der Bälge, Kanäle und Ventile erfinderisch tätig. Sie verwendeten bei großen Orgeln den sogenannten Barkerhebel.

Für das 19. Jahrhundert typische Fehlentwicklungen wie Röhrenpneumatik, Hochdruckstimmen, Oktavkoppeln etc. suchen wir bei Ibach vergebens.

Die Arbeit ist als Band 107 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“ im Arno Volk Verlag, Köln 1975 erschienen.

SIBYLLE DAHMS: *Das Musiktheater des Salzburger Hochbarocks (1668-1709). Teil I: Das Benediktinerdrama. Diss. phil. Salzburg 1974.*

Der zeitliche Abschnitt, der in der Arbeit untersucht wird, umfaßt die Regierungszeiten der beiden Erzbischöfe Max Gandolph von Kuenburg (1668-1687) und Johann Ernst von Thun (1687-1709). Das Salzburger Benediktinerdrama dieses Zeitraums wird auf Grund der vorhandenen Quellen – Periochen, Textbücher, Archivalien – einer eingehenden Analyse unterzogen. Hierbei ergaben sich vor allem neue Erkenntnisse bezüglich des Spielplanes, der mit Hilfe neu erschlossener archivalischer Quellen um rund zwei Drittel erweitert werden konnte (Artur Kutscher gibt für den hier untersuchten Zeitraum 59 Aufführungen an, in der vorliegenden Arbeit konnten jedoch 163 Aufführungstermine nachgewiesen werden). Eine systematische und teilweise tabellarisch aufgeschlüsselte Analyse der Periochen und Dramentexte ergab neue Erkenntnisse bezüglich der chronologischen Entwicklung des Salzburger Benediktinerdramas, insbesondere bezüglich der Wahl der Dramenstoffe und Dramenquellen und vor allem in Hinblick auf die Funktion der Musik innerhalb der dramaturgischen Gesamtstruktur. Die Arbeit enthält überdies Kurzbiographien der Komponisten des hochbarocken Salzburger Benediktinerdramas: Heinrich Franz v. Biber, Matthias S. Biechteler, Wolfgang Alexander Fellner, Andreas Hofer und Georg Muffat. Die Textdichter des Salzburger Benediktinerdramas werden in biographischen Notizen skizziert. Abschließend gibt die Arbeit auch einen Überblick über die Anzahl und die Studienrichtung der Mitwirkenden sowie ein Verzeichnis der mitwirkenden „Musici“.

GÜNTHER WAGNER: *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Diss. phil. T. U. Berlin. 1973.*

Im Zentrum der Arbeit stehen ausführliche Analysen der Klavierballaden: Chopin op. 23, Liszt *Des-dur* und *h-moll* und Brahms op. 10, 1. Für Chopins *g-moll* Ballade wird – im Gegensatz zu der Position Hugo Leichtentritts – die Bedeutung des Formalen in Frage gestellt. Neben harmonischen Besonderheiten (Tonartenhof) und rhythmisch-metrischen Gruppierungen wird ausgehend von der Goetheschen Definition der Ballade als einem episch-lyrisch-dramatischen

Kunstwerk und unter Berücksichtigung der Hegelschen und Vischerschen Position versucht, die Klavierballade analog aufzufassen. Eine Bestimmung dessen, was in der Instrumentalmusik als episch, lyrisch oder dramatisch bezeichnet werden kann, nimmt entsprechend breiten Raum ein. Zurückgegriffen wird dabei auf die Grundbegriffe des Poetischen bei Emil Staiger.

Formale Aspekte erhalten hingegen bei der Analyse von Liszts *h*-moll- und Brahms' *d*-moll-Ballade Bedeutung. Bei Liszt ergibt sich die formale Problematik aus dem Dualismus von Sonatenhauptsatzform und balladenhafter Gliederung (Abfolge episch, lyrisch, dramatischer Teile). Im Falle Brahms' scheint die Ansicht von der Sonatenform als „großer Form“ bisher einer adäquaten Deutung entgegengestanden zu haben. Zusätzlich wird hier der Bedeutung des vokalen Ansatzes Rechnung getragen.

Neben diesen Korrekturen zur Einschätzung der bekanntesten Klavierballaden wird vor allem auf die sehr früh entstandene Klavierballade von Clara Schumann aufmerksam gemacht, wobei das Interesse dafür nicht so sehr durch die kompositorische Qualität, als vielmehr durch die gattungsgeschichtliche Bedeutung dieses Stückes gerechtfertigt wird; es handelt sich hierbei um das früheste Exemplar einer kleinen Form der Klavierballade. Dieser Seitenstrang der Gattung, häufig mit Vertretern verwandter Gattungen zu einer Gruppe zusammengefaßt, verlor rasch an Eigenständigkeit und Profil, um alsbald im typischen Salonstück wie *Pièce*, *Morceau*, *Klavierstück*, *Lyrisches Stück* oder mit entsprechender poetischer Bezeichnung wie *Poésie musicale*, *Feuillets d'Album*, *Tondichtung*, *Miniatur*, *Recueils de Composition*, u. a. aufzugehen.

Ein umfangreiches Schlußkapitel ist der Gattungsproblematik vorbehalten. Unterschiedliche Positionen, die botanische, soziologische, platonisierende und idealtypische werden aufgezeigt, aber auch ein so extremer Standpunkt wie der von Benedetto Croce wird skizziert.

Ein Verzeichnis der im 19. Jahrhundert gedruckten Klavierballaden weist knapp 400 Werke nach.

Die Dissertation erscheint als Nr. 9 der Reihe „Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten“ im Verlag Katzbichler, München.

ARNOLD WERNER-JENSEN: *Arnold Mendelssohn als Liederkomponist. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1974.*

Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß Arnold Mendelssohn aus rassistisch-politischen Gründen in den Jahren 1933-45 totgeschwiegen wurde. Der Nachholbedarf an künstlerischer Freiheit und Kenntnis dessen, was sich in der Zwischenzeit weiterentwickelt hatte, schloß in den Jahren nach Kriegsende die Beschäftigung mit Arnold Mendelssohn aus, er blieb bis heute nahezu vergessen. Wissenschaftliche Beschäftigung mit seiner Musik ergibt jedoch, daß ihm ein historischer Platz in der Gruppe etwa um Reger, Strauss und Pfitzner gebührt, als eines Schöpfers nicht des Aufbruchs in die Neue Musik, sondern der traditionsbewahrenden Richtung, die das klassisch-romantische Erbe bis weit in unser Jahrhundert hinein verwaltet und ausweitet, ohne deshalb Epigonentum zu sein.

In Arnold Mendelssohns Werk finden sich neben dem für die Erneuerung der protestantischen Kirchenmusik bedeutungsvollen geistlich-vokalen Schaffen aus späteren Jahren einige Instrumentalwerke sowie ein umfangreiches, alle Lebensphasen begleitendes Liedschaffen (über 160 Titel). Die Beschäftigung mit diesem Teil des Oeuvres führt zur stilistischen Einordnung und zur Charakterisierung des Personalstiles unter den Aspekten: Wort-Ton-Verhältnis, Verhältnis Stimme-Begleitung, Groß- und Kleinform, Harmonik, Vor- und Nachspiele. Zusammenfassend läßt sich Mendelssohns Stil, der in der Gattung Kunstlied einen eigenen Platz beansprucht, wie folgt darstellen:

1. In der Auswahl der vertonten Texte neigt Arnold Mendelssohn dem literarisch Anspruchsvolleren zu (wie im Extrem sein jüngerer Zeitgenosse Hugo Wolf); lebenslange Beschäftigung führt zu einem Übergewicht der Goethevertonungen; im übrigen überwiegen Texte einer im weitesten Sinn romantischen Tradition; George ist als Ausnahme und zugleich Extrem anzusehen. An einigen Beispielen werden spezifische Probleme der Umsetzung von

Sprache in Melos erörtert. Methodischer Ansatz ist dabei die Gegenüberstellung des in Notenzeichen übertragenen metrisch-rhythmischen Schemas des Gedichtes mit der Vertonung.

2. Strophenform mit festem Versmaß führt auf natürliche Weise zu symmetrischen Liedformen, deren traditionelle Ausgewogenheit auch aus der Quelle der Volksliedtradition gespeist wird, die bei Arnold Mendelssohn häufig wirksam wird (strophische Reihung, schlichte Melodik, Gitarrenbegleitung). Es existieren jedoch auch größere „freie“, durchkomponierte Gesänge, vor allem aus der mittleren und späten Phase.

3. Hoher technischer Anspruch an die Interpreten sowie Klangsinn und „gute“ Instrumentation (Klavier) halten einander die Waage. Der Klavierpart zeichnet sich durch Farbigkeit und motivische Logik aus; die Rollenverteilung zwischen den Partnern reicht von begleitender Unterordnung (formelhaft, motivisch ausgeprägt, programmatisch ausdeutend, rhythmusbetont) bis zu partnerschaftlichem Miteinander (virtuos-musikantischer Klaviersatz, Balladenstil, Einander-Ablösen). Das Primat der Singstimme ist jedoch prinzipiell nicht angetastet.

4. Der harmonische Vorrat ist spät- bis nachromantisch, also mehr oder weniger stark ausgeweitete Diatonik: von volkstümlich konsequenter Diatonik ohne Alteration über gemäßigte, textgemäß bewußt eingesetzte Chromatisierung bis zu expressiver, fast experimentell wirkender Chromatik in einigen späten Gesängen.

5. Nachspiele sind meist gewichtiger und länger als Vorspiele (in der Tradition Schumanns); oft führen die instrumentalen Schlußakte den musikalischen Ablauf selbständig zuende. Daneben existieren Beispiele äußerster instrumentaler Knappheit in der Reduzierung des Klavierparts (fast) ohne Vor- und Nachspiele.

6. Eine Auseinandersetzung mit der Literatur über Arnold Mendelssohn sowie mit seinen eigenen schriftlichen Zeugnissen ergänzt die musikalische Erörterung. Als Anhang folgt ein alphabetisches Verzeichnis aller bekannten Lieder mit einem Datierungsversuch der nicht zeitlich fixierten Titel sowie Angabe des Fundortes.

KLAUS ZELM: *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zu Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung. Diss. phil. Bochum 1974.*

Reinhard Keiser (1674-1739) wurde in der Musikgeschichtsschreibung lange Zeit mit den Maßstäben und unter den Voraussetzungen der Händelforschung gemessen. Die Auswirkung dieser Sichtweise zeigt sich indirekt bis in unsere Zeit: zwar wird Friedrich Chrysanders Behauptung, Keiser zeige in seinen Opern keine nachweisbare Entwicklung, er sei in vierzigjähriger Komponistentätigkeit weder vor- noch zurückgeschritten, heute ernsthaft nicht mehr vertreten werden. Dennoch unterblieb bisher der Versuch, Keisers Gesamtwerk, vor allem in seinen vielfältigen Beziehungen zu seinem Hamburger Umkreis, zu messen und zu bewerten.

Ausgehend insbesondere von den Opernarien Keisers versuchte der Autor zunächst den Personalstil des Komponisten unter Berücksichtigung der Arbeitsbedingungen an der Braunschweiger und Hamburger Oper zu bestimmen. Bereits während der Sichtung der erhaltenen Partituren ergaben sich jedoch Zweifel an der Echtheit einzelner Stücke, so daß es sinnvoll erschien, zunächst sämtliche Text- und Musikquellen auf ihre Herkunft und Überlieferung zu prüfen. In der daraus entstehenden Chronologie, dem ersten Teil der Arbeit, werden die Ergebnisse Chrysanders und Matthesons über die Braunschweiger und Hamburger Opernspielpläne zusammengefaßt und teilweise berichtigt. Die zuvor notwendig gewordene Durchsicht sämtlicher Libretti von Keisers Opern erbrachte den quantitativen Nachweis der grundsätzlich schon bekannten Tatsache einer vielfältigen stofflichen Abhängigkeit der Hamburger Libretti von Braunschweiger und venezianischen Vorlagen. So erscheinen die Hamburger Textbestände als durchaus heterogenes Material, teils als Beiträge ortsansässiger Librettisten mit hohen ästhetischen Ansprüchen an die Gattung und betonter Eigenständigkeit, teils als bloße Übersetzung italienischer, von Zenos Reform geprägter Vorlagen, teils schließlich als rasche Kompilation des Komponisten selbst, der zunehmend auf Arientexte eigener früherer Opern zurückgreift.

Gestützt auf die Text- und Musikquellen zu Keisers Opern sowie denen seines Braunschweiger und Hamburger Umkreises wurde eine musikalische Stilbestimmung vorgenommen. Da-

nach läßt sich Keisers Werk in drei Schaffensabschnitte einteilen. In einer frühen Phase sind seine Opern zunächst stilistisch heterogen, voll interessanter formaler Experimente, die über die folgende Zeit hinaus ins späte 18. Jahrhundert zu weisen scheinen. Sie wurden begünstigt durch Librettisten, deren Werkstil von fremden Vorbildern relativ unbeeinflußt blieb. Danach scheint sich zwischen 1710 und 1717 eine Periode stilistischer Konsolidierung vollzogen zu haben, die gleichzeitig durch kontinuierliche Entfaltung instrumentaler Möglichkeiten sowie extremer vokaler Virtuosität gekennzeichnet ist. Ein genuin norddeutscher Beitrag zur Musik der Opera seria ist jedoch letztlich von Keiser nicht geleistet worden. Die Opern der zwanziger Jahre zeigen einen wachsenden textlichen und musikalischen Einfluß auf die Hamburger Bühne, jetzt vor allem vermittelt durch die Londoner Oper Händels. Keine von Keisers erhaltenen Partituren dieser Zeit ist ohne Fremdanteile geblieben, die stilistische Einheitlichkeit der vorausgehenden Jahre ging damit verloren. Der wirtschaftliche Niedergang und schließlich völlige Abbruch der Hamburger Tradition findet – trotz Telemanns tatkräftiger Leitung der Oper nach 1721 – hierin eine Begründung.

Weiterhin legte der Verfasser ein Verzeichnis von Keisers Libretti und deren Fundorten an und nahm eine erneute Bestimmung der Autographenfrage und der wichtigsten Hamburger Kopistenhandschriften vor, die in einer Reihe von Schriftproben mitgeteilt werden.

Die Arbeit erscheint als Band 8 der „Musikwissenschaftlichen Schriften“ im Verlag Emil Katzwichler, München.

BESPRECHUNGEN

Mozart-Jahrbuch 1971/72 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1973. 448 S.

Der musikhistorische „Personenkult“ bindet seit Generationen ein beträchtliches Forschungspotential. Diese Konzentration der Musikwissenschaft auf (tatsächliche oder vermeintliche) „Gipfel“ hat natürlich nicht in allen Fällen zu Ergebnissen geführt, die voll befriedigen oder gar beeindrucken. Das lassen allein schon die unterschiedlich entwickelten Forschungsorganisationen vermuten. Äußerst günstig präsentiert sich unter diesem Aspekt die heutige Mozartforschung. Das gilt nicht zuletzt dank einer jahrzehntealten Institution: Seit seinem 1. Jahrgang 1950 stellt das *Mozart-Jahrbuch* ein bewährtes und gesuchtes internationales Forum dar, das darüber hinaus Jahr für Jahr die neueste Mozart-Bibliographie vermittelt (im vorliegenden Fall für die Jahre 1970/71, zusammengestellt von Otto SCHNEIDER).

Ebenso zeigt sich seit geraumer Zeit, daß die NMA Kristallisationskern und Motor für ein breites Feld der Mozartforschung geworden ist. Naturgemäß sind es Quellenprobleme bzw. Fragen der Authentizität, die die Gesamtausgabe besonders deutlich in den Mittelpunkt gerückt hat. *Echtheitsfragen* waren denn auch das Leitthema der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1971. Dessen Ergebnisse sind Teil des MjB 1971/72. Ergänzt werden sie durch 12 freie Forschungsberichte der Tagung. Diese Berichte sowie 12 Aufsätze zu diversen Themen machen den größten Teil des MjB 1971/72 aus. Auch in den 24 Vorträgen bzw. Aufsätzen dominieren philologische und stilkritische Themen.

Ein Grundsatzreferat von Jens Peter LARSEN eröffnete das Symposium (*Über die Möglichkeiten einer musikalischen Echtheitsbestimmung für Werke aus der Zeit Haydns und Mozarts*). Die Vieldeutigkeit des Echtheitsbegriffs, Allgemeines zu Echtheitsfragen in der Mozartzeit und eine

historisch-kritische Skizze der Echtheits- und Quellenforschung bilden den Hintergrund zu Postulaten für deren Methode. Maxime: „*Die Quellenforschung gibt uns in vielen Fällen volle Sicherheit, in anderen gar keine. Die Stilprüfung gibt uns nie volle Sicherheit, aber sie läßt uns auch selten ganz im Stich . . .*“ (S. 18).

Derartige Überlegungen hat Wolfgang PLATH auf die Tagesarbeit der Mozartforschung appliziert, soweit sie im Zusammenhang mit der NMA steht. *Zur Echtheitsfrage bei Mozart* referierte er in einer systematischen Übersicht – systematisch, weil er sich auf zentrale Einzelkomplexe beschränkte (incl. einer Erörterung dessen, was „zentral“ und was „peripher“ sei) und diese nach ihrer Wertigkeit ordnete: Namen, Vater Leopold, Handschrift, Nachlaß, Fragmente, Arrangements, Michael Haydn, Gefälligkeitsdienste. Die zahlreichen Details (deren Wiedergabe den Rahmen einer Rezension sprengen würde) sind als Illustration und zugleich als Information über neue Ergebnisse gedacht. (Der Bericht soll fortgesetzt werden.)

Die Echtheitsproblematik vier einzelner Kompositionen war Gegenstand von Roundtable-Veranstaltungen, denen größtenteils vorbereitete Referate bzw. Statements zugrundelagen: 1) Die Autorschaft der Motette *Venti, fulgura, procellae* (KV⁶ deest) bleibt völlig umstritten. 2) Die Frage, ob Mozart oder Dittersdorf als Komponist der Symphonie KV 84 (73 q) anzusehen sei (aufgrund einer neugefundenen Kopie, die Dittersdorf nennt), stand im Mittelpunkt stilkritischer Diskussionen. Als Grundlage dienten Referate von Jan LaRUE (mit einer quantifizierend-statistischen Analyse der wichtigsten Parameter), von Anna Amalie ABERT und Hermann BECK. Die Teilnehmer sprachen sich – unter Vorbehalt – eher für Mozart als für Dittersdorf aus. 3) Weiterhin ohne plausible Antwort bleibt die Frage nach dem Autor der Sarti-Variationen KV 460 (454a), trotz neuer Quellen. 4) Ohne nennenswerte neue Ergebnisse endete –

nach Referaten von Martin STAEHELIN und Kurt BIRSAK – die Diskussion über die Problematik der Sinfonia concertante KV Anh. 9 (297 B bzw. C 14.01).

Mit Echtheitsfragen beschäftigen sich auch die folgenden Beiträge des Jahrbuchs: *Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?* fragt Wolfgang PLATH in mehr rhetorischer Absicht. Die überraschende Fälschungskritik – ein Forschungsergebnis mit Evidenzcharakter – hat Konsequenzen für die hin und wieder behaupteten norddeutschen Einflüsse auf das Kind Mozart. – Erneute Zweifel an der Authentizität der Canzonetta *Ridente la calma* KV 152 (210 a) äußert Marius FLOTHUIS (*Ridente la calma – Mozart oder Myslivecek?*). Er stützt die inzwischen nicht unbekannteste These, es handle sich um Mozarts Klavieradaptation einer Arie von Myslivecek. – Paul BADURA-SKODA plädiert ein weiteres Mal – mit der Phalanx der Mozart-Pianisten im Rücken (?) – für die Echtheit des Eingangs zu Takt 130 im Schlußsatz von KV 595 (*Ein authentischer Eingang zum Klavierkonzert in B-Dur, KV 595?*).

Noch zahlreicher sind die Beiträge, die Quellen- und Überlieferungsfragen, d. h. philologischen Fragen im weiteren Sinn, nachgehen: *A Rediscovered Mozart Autograph at Cornell University* mit sieben Kontrapunktstudien wird von Neal ZASLAW in all seinen Aspekten vorgestellt und in Faksimile und Übertragung veröffentlicht. Die Studien gehören in den Umkreis der von Padre Martini stimulierten Arbeiten. Das Autograph trägt Vermerke von Nissen und Fuchs. – Walter SENN analysiert Handschrift und Komposition der von ihm wiederentdeckten Litanei von Leopold Mozart und würdigt das Werk als ein über Salzburg hinaus bedeutsames Chef d'oeuvre (*Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart*). – *Der Catalogus Musicalis des Salzburger Doms (1788)* wird vom gleichen Verfasser beschrieben, entstehungsgeschichtlich entschlüsselt und tabellarisch zugänglich gemacht. Der Katalog verzeichnet einen Großteil der Kirchenmusik, mit der Mozart aufgewachsen ist. Auffällig ist der konservative Zuschnitt des Repertoires und die Tatsache, „daß man in Salzburg noch mehr als an anderen Musikstätten auf die lokale

Note bedacht war und sich auswärtigen Einflüssen gegenüber eher ablehnend verhielt“ (S. 185). – *Zur Geschichte der handschriftlichen Konzert-Arien W. A. Mozarts in der Bayerischen Staatsbibliothek* stellt Robert MÜNSTER umfangreiche Untersuchungen an. Sie beziehen sich auf die wechselnden Besitzer, die Wanderungen und den Quellenwert der Manuskripte. – Richard SCHAAL bietet eine katalogmäßige Übersicht über *Die Berliner Mozart-Abschriften der Sammlung Fuchs-Grasnick* und skizziert ihren Weg in die Berliner Staatsbibliothek (West). – *Weitere Berichtigungen und Ergänzungen zur sechsten Auflage des Köchel-Verzeichnisses* liefert Paul W. VAN REIJEN, indem er seine umfangreichen und minutiösen Korrekturarbeiten – vgl. Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum XVII (1969), Heft 3/4, S. 16 ff. – fortsetzt. – Rudolph ANGERMÜLLER gibt einen Überblick über *Nissens Kollektaneen für seine Mozartbiographie* – es handelt sich um Bestände des Mozarteums – und macht sie in Auszügen zugänglich. (Vgl. auch das Vorwort der unlängst vom gleichen Verfasser besorgten Faksimile-Ausgabe der Nissenschen Biographie.) – Karl PFANNHAUSER präsentiert nach archivalischer Kleinarbeit *Epilogomena Mozartiana* (von ihm selbst mit *Zusätzliche Mozart-Bemerkungen* verdeutscht): *Varia „rund um Mozarts Tod und Requiem“* (S. 269) aus peripheren Quellen.

Eine große Zahl von Beiträgen beschäftigt sich mit Opernfragen (im weitesten Sinn): Karel Ph. BERNET KEMPERS (+) liefert einen überzeugenden Beitrag zur Toposforschung, indem er *Die chromatisch angefüllte Quarte als Leid- und Leitmotiv in Mozarts Don Giovanni* deutet und nicht von expressiv-individuellen Voraussetzungen aus zu fassen versucht. – *Überlegungen zu einer Übersetzung des „Don Giovanni“* (und damit auch anderer Opern) stellt Walther DÜRR an. Es sind dies sehr nuancierte, literarhistorisch abgesicherte Prolegomena (analog Schadewaldt u. a.). – *The Meaning of „Due della notte“ in „Don Giovanni“* ist Gegenstand einer komparativen italienisch-englisch-deutschen Libretto-Studie von William GRESSER. – Anna Amalie ABERT betont die überaus starke Rolle der Opera-seria-Tradition für den eigenständigen Ansatz Mozarts bei allen von

ihm gepflegten Operntypen. Sie sieht Parallelen bei Gluck (*Die Bedeutung der Opera seria für Gluck und Mozart*). – Der Frage, ob es sich bei *Mozarts Konzertarien* um so etwas wie eine eigene Gattung handle und welches gegebenenfalls deren Bedingungen und Spezifika seien, geht Stefan KUNZE nach. (Es soll eine Fortsetzung dazu folgen.) – *Mozarts Arie mit obligatem Kontrabaß* gibt Alfred PLANYAVSKY Anlaß zu allgemeinen Überlegungen zu Kontrabaß, Kontrabaßspiel und Kontrabaßliteratur der Mozartzeit (mit einer gerafften Übersicht über zeitgenössische Kompositionen), die den Baßpart der Arie als idiomatisch und überaus instrumentengerecht gearbeitet ausweisen. – *Alchemie und Zauberflöte* heißt ein Beitrag von Alfons ROSENBERG, der die Titellustration des ersten Zauberflöten-Textbuches unter dem Gesichtspunkt Freimaurerei/Rosenkreuzerbewegung/Alchemie interpretiert. Seine zur Diskussion reizende These: Mozart habe sich, „aus all diesen Quellen schöpfend, ein eigenes Weltbild geschaffen, dessen Inbegriff Text und Musik der Zauberflöte geworden ist“ (S. 404).

Mit satztechnischen bzw. musiktheoretischen Fragen setzen sich folgende Beiträge auseinander: Helmut FEDERHOFER schließt an seine Untersuchungen zu den Salzburger Musiktheoretikern – vgl. AMI XXXVI (1964), S. 50 ff. – eine weiterführende Studie zu Mozart an (*Mozart als Schüler und Lehrer in der Musiktheorie*). Der fundierte Beitrag läßt es als völlig sicher erscheinen, daß Fux' *Gradus ad Parnassum* für Mozarts Ausbildung im strengen Satz ausgeschlossen werden kann. Der junge Mozart hat stattdessen en passant von der Musik Salzburger Komponisten gelernt (Eberlin, Michael Haydn) und sich mit den von Fux kodifizierten Regeln erst in Wien vertraut gemacht. Die drei Unterrichtsmaterialien Mozarts als Lehrer (*Salzburger Studienbuch, Studienheft Barbara Ployer, Attwood-Studien*) – die unter seinem Namen posthum erschienene *Kurzgefaßte Generalbaßlehre* scheidet als nicht authentisch aus – zeigen dann schließlich eine enge Anlehnung an Fux. Mozarts Beschäftigung mit dem strengen Satz auch und gerade für den Unterricht ist freilich kein Selbstzweck: „Mozart diente der strenge Satz als Grundlage zum Obligato-Stil, zu dem er in seiner Wiener Zeit gelangt war“ (S. 106). – Ferenc

LÁSZLÓ behandelt Sonatensatzprobleme in Mozarts Violinsonaten (*Untersuchungen zum „zweiten“ Opus 1, Nr. 1*), d. h. er sieht in KV 301 (293 a) „eine subtile Verwirklichung des monothematischen Sonatenideals der Klassik“ (S. 156). – Anhand des übermäßigen Dreiklangs versucht Emil HRADECKÝ (+) das Eigenständige, ja Zukunftsweisende der Mozartschen Musik aufzuzeigen (*Der übermäßige Dreiklang im Schaffen W. A. Mozarts*). Man müsse „in Mozarts Lebenswerk den historischen Wendepunkt erblicken, wo die Klassik ihre vollkommenste Entwicklungsstufe erreicht und zugleich dem musikalischen Romantismus den grundlegenden Ausgangspunkt für seine Klangeroberungen vorbereitet hat“ (S. 118). Ein Detailbefund mit globalen Folgerungen und eine Verabsolutierung des musikalischen Satzes.

Der Rest der Beiträge ist sehr unterschiedlichen Themen gewidmet: *Die Konversationshefte Ludwig van Beethovens als retrospektive Quelle der Mozartforschung* wertet erstmals Karl Heinz KÖHLER aus. Die Hefte – Beethovens Gesprächsanteile müssen selbstverständlich erschlossen werden – dokumentieren u. a. die überzeugende Rolle Mozarts im Bewußtsein des Komponisten Beethoven. (Der Beitrag druckt alle Mozart betreffenden Partien ab.) – Carl ROSENTHAL, der sich wiederholt mit der Geschichte der Salzburger Kirchenmusik beschäftigt hat, rückt Mozart als Komponisten liturgischer Musik in eben diesen Salzburger Traditionszusammenhang und versucht, mögliche Deszendenzen kompositionstechnisch zu verifizieren, so etwa am Beispiel des begleitenden Orchesters (*Der Einfluß der Salzburger Kirchenmusik auf Mozarts kirchenmusikalische Kompositionen*). – In Anlehnung an seine NMA-Edition (III/10) legt Albert DUNNING eine Studie zu *Mozarts Kanons* vor: die Skizze eines Forschungsberichts und eine Darstellung der Quellenlage (incl. der verwickelten Textierungs- bzw. Umtextierungsproblematik). Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

Conservatorio di Musica „G. B. Martini“, Bologna: Annuario 1965-1970. Bologna: Casa editrice Patrón 1971. 314 S.

Der italienische musikwissenschaftliche Markt ist schwer überschaubar, sowohl hinsichtlich der Bücher und Noten als auch der Artikel in Zeitschriften. In den letzten Jahren hat sich etwa ein halbes Dutzend angesehenen musikwissenschaftlicher Zeitschriften fest etabliert. Trotzdem wird daneben auch noch weiterhin in nicht musikwissenschaftlichen Zeitschriften publiziert, erscheinen kurzlebige neue Reihen, kommt plötzlich in einer sonst nicht besonders interessanten Serie eine Nummer heraus, die es in sich hat. Genau das letztere ist der Fall mit dem *Annuario*, der hier zur Besprechung vorliegt. Zwei Komponisten stehen im Blickfeld: Banchieri und Rossini.

Der Band ist wertvoll besonders aufgrund seiner Studien über Adriano Banchieri. Wie mangelhaft dieser bedeutende Komponist erforscht ist, wurde des öfteren beklagt, ohne daß man indessen für Abhilfe gesorgt hätte. Hans Ferdinand Redlich hat in seinem MGG-Artikel *Banchieri* besonders auf die verwirrende Fülle von Neuauflagen diverser Kompositionen und Schriften hingewiesen. Solange grundlegende bibliographische Arbeiten nicht unternommen würden, müsse jede Werkliste Stückwerk bleiben. Diese grundlegende Arbeit hat nun Oscar MISCHIATI geleistet. Seine Studie *Adriano Banchieri (1568-1634). Profilo biografico e Bibliografica delle Opere* (S. 37-201) zeichnet sich durch eine bewundernswürdige Gründlichkeit und Sachkenntnis aus. Mischiatì hat das einzig Weiterführende getan: die Originale persönlich studiert und ausgewertet. Er war bemüht, „alle in italienischen Bibliotheken befindlichen Exemplare einzusehen“ (S. 48). Für die ausländischen Bibliotheken stützte er sich auf Angaben der Bibliotheken und auf Informationen, die er besonders von der RISM-Zentrale in Kassel erhielt. Die Fundorte sind dem Werkverzeichnis, dessen vollständige Titelaufnahmen hervorgehoben zu werden verdienen, einverleibt. Dieses Werkverzeichnis basiert fast ausschließlich auf Drucken. Mischiatì hebt auf S. 200 hervor: „Die handschriftliche Überlieferung der Werke Banchieris ist von geringer Ausdehnung; es handelt sich vornehmlich um Transkriptionen von Drucken.“ Der dem Werkverzeichnis vorausgehende „*Profilo biografico*“ ist mit Dokumenten bestens bestückt und stellt die derzeit genaueste Biographie des Bologneser

Meisters dar. – Adriano CAVICCHI vergleicht in seinem lesenswerten Beitrag *Elaborazione e Struttura nella „Pazzia Senile“ di A. Banchieri* (S. 23-35) die beiden Fassungen des Werkes (1598 und 1599). Darüber hinaus stellt er die Madrigalkomödien Banchieris und Orazio Vecchis gegenüber. In Banchieris Madrigalkomödien überwiege „der erzählend-dialogische Aspekt“ (S. 27), ein „*realismo popolare*“, speziell in den von ihm eingeführten Intermedien (S. 30/31). – Der dritte Banchieri gewidmete Beitrag, *Le Messe Polifoniche di Adriano Banchieri* von Hermann-Josef WILBERT (S. 221-227), zeichnet sich durch bemerkenswerte Kürze aus. (Will man mehr aus der Feder Wilberts über das Thema lesen, muß man des Autors Dissertation von 1969 zur Hand nehmen.) Nach der Aufzählung der Messen bekommt man 2 Seiten Notenbeispiele und 1 1/2 Seiten Analysen geboten. Wilbert sieht den Stil der ersten Messen in Abhängigkeit von den Richtlinien des Tridentinum: Melismen-Feindlichkeit, Bemühung um Textverständlichkeit. Die späteren Messen seien durch einen „*contrapunto misto*“ (Banchieris eigener Terminus) charakterisiert, der sich fernhält sowohl vom Kontrapunkt der traditionellen Polyphonie als auch vom homorhythmischen Stil der ersten Messen.

So gut wie Banchieri geht es Rossini in diesem *Annuario* nicht. Der Beitrag *Appunti sullo Scott e la sua „Donna del lago“* von Alessandro BONSANTI (S. 15-21) besteht im wesentlichen aus einer oberflächlichen Beschreibung von Scotts Poem. Der Autor glaubt für diesen Dichter, der, wie er mit Recht ausführt, in Italien einen ganz besonders starken Einfluß ausgeübt hat, eine Lanze brechen zu müssen. Das von Scotts Poem abgeleitete Libretto, das Rossini vertonte, bleibt außerhalb der Betrachtung.

Bedeutender der Aufsatz *Balzac, Stendhal e il „Mosè“ di Rossini* von Pierluigi PETROBELLI (S. 203-219; er ging aus einem Vortrag hervor, den der Autor 1967/68 im Teatro Fenice zu Venedig gehalten hat). Petrobelli schildert den Werdegang der Oper, betrachtet das Libretto Tottolas. Sehr richtig seine Feststellung von zwei Ebenen in Libretto und Komposition: kollektive, „chorale“ Ebene – „*parti individuali*“. Petrobelli zieht zur Interpretation der feierlichen Deklamation des Titelhelden Mozart

und Gluck heran. Von letzterem hätte er, um die musikalische Kontrastierung verschiedener Völker zu vergleichen, auch *Paride ed Elena* nennen können. Der Autor verbaut sich die Weiterentwicklung seiner schönen Interpretations-Ansätze durch den Rekurs auf Stendhal und Balzac. Stendhals auf S. 216 und 218 zitierten Sätze (aus *Vie de Rossini*) werden mit Recht etwas oberflächlich genannt (oder wenigstens „impressionistisch“). Auf Balzacs Schilderung in *Massimilla Doni* hält Petrobelli hingegen große Stücke. Rezensent kann die Meinung, Balzacs Sätze enthielten die „genaueste, eindringlichste, reichste und detaillierteste Analyse des 'Mosé' von Rossini“ (S. 206), nicht teilen. Er hätte eine weitgreifende Analyse Petrobellis den langen Zitaten aus Balzacs Erzählung vorgezogen.

Friedrich Lippmann, Rom

ANUARIO MUSICAL. Vol. XXVI, 1971. Barcelona: Instituto Español de Musicología 1972. 235 S., 7 Taf.

Mit einer Ausnahme sind alle Verfasser der zwölf Aufsätze in dieser Nummer weltbekannte Forscher. In den Vereinigten Staaten lebt der Experte für Elektronenrechner und für mittelalterliche Instrumentenlehre Edmund A. BOWLES, dessen *Eastern influences on the use of trumpets and drums during the Middle Ages* bereits im Keime vorhandene Ideen in *La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale*, *Revue de musicologie* 42 (Dezember 1958), 155-169, und in *Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette*, *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961), 52-72, erweitert und ihnen neues Gewicht gibt. Seine hervorragenden Essays über verwandte Themen in *Revue belge de musicologie* 12 (1958), 41-51, *Musical Quarterly*, 45 (1959), 67-84, *Acta Musicologica* 33 (1961), 147-161, und in zahlreichen anderen Zeitschriften sollten jetzt in einem umfassenden, mit einem Inhaltsverzeichnis versehenen Buch gesammelt werden. Die chilenische Forscherin María Ester GREBE greift überzeugend die Probleme der *Modality in Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century* an; an anderer Stelle veröffentlichte ich eine eingehende

Rezension über beide Teile ihrer vortrefflichen Monographie. Eleanor RUSSELL wirft wichtiges neues Licht auf *The patrons of Juan Vásquez*. Ausgezeichnet entwirrt José ROMEO FIGUERAS die Verhältnisse zwischen Père Alberch Vilas *Odarvm (qvas vylgo madrigales appellamus)* . . . *Liber primus* (Barcelona; Jaume Cortey, 1561), *Odarvm spiritvalivm* . . . *Liber secvndvs* (1560[sic]), von denen nur noch der Altus in der Barcelona Biblioteca Central (M. 49) vorhanden ist, und den Quellen der Handschriften in derselben Bibliothek, M. 587, M. 588/1, M. 588/2, und in dem Orfeo Català, Hs. 6. Diesen hervorragenden, das vorgehende Schrifttum verbessernden Essay stellt Pedrells Verwirrungen bloß; jedoch *Anuario Musical XXVII-1972* (1973), der fünfzigsten Jahrestier seines Todes gedenkend, stellt das Gleichgewicht für Pedrell mit neun lobenden Aufsätzen wieder her.

Miguel QUEROL GAVALDÁ setzt sein unvergleichliches Katalogisieren der spanischen barocken Gesangbücher fort mit *Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII*. Das erste von diesen, 1645 abgeschrieben von einem sonst unbekanntem Priester namens Baltasar Ferriol in Onteniente, einer Stadt südöstlich von Valencia, enthält 119 Lieder, von denen nur 19 anonym sind; leider ist bloß das 98-Folio Cantus I Stimmbuch vorhanden (jetzt in der Biblioteca Nacional, Madrid). Die fruchtbarsten Schöpfer sind der in Lissabon geborene Fray Manuel Correa (19 Lieder), der in Liège gebürtige Matheo Romero alias Capitán (11), Comes von Valencia (10), und der Portugiese Manuel Machado (7), dessen Werke Querol Gavaldá gleichzeitig für die Fundação Calouste Gulbenkian zu Lissabon herausgibt. Obwohl Cristóbal Galán, der, als er in Madrid am 24. September 1684 starb, Kapellmeister Karl des II. war, nur durch drei Lieder vertreten wird, können diese seine frühesten datierten weltlichen Lieder sein. Nach *Anuario Musical III* (1948), 68, war Galán der Reihe nach Kapellmeister der Kollegialkirche in Morella, der Teruel Kathedrale, und der Cagliari Primaskathedrale in Sardinien. Obwohl er nicht in Riemann, UTET, oder MGG verzeichnet ist, war Galán einer der „Großen“ des spanischen Barocks; acht seiner hervor-

ragenden Werke sind in der Münchener Staatsbibliothek (Mus. Hss. 2887-2894) erhalten, mehr also als von irgend einem anderen in Spanien geborenen Komponisten.

Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ' *Datos sobre el nacimiento y muerte de Miguel Gómez Camargo (1618-1690)* teilt erstmals mit, daß Tomás Micieces (Micieres in München 2902) seine erste Ernennung zum Kapellmeister an der León-Kathedrale, im Alter von 22 Jahren, seinem Lehrer Cristóbal de Isla, *maestro* zu Palencia, verdankte. Die übrigen sechs Artikel in dieser Nummer, alle in ihrer Art vorbildlich, sind José SUBIRÁS *Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica*, Federico GHISIS *Un'altro sconosciuto libretto d'opera da un carteggio inedito di Ruggero Leoncavallo*, Serafina POCH BLASCOS *Conceptos musicoterapéuticos de autores españoles del pasado*, M. GARCÍA MATOS' *El folklore en „La vida breve“ de Manuel de Falla*, Mercedes AGULLÓ Y COBOS *Nuevos documentos para biografías de músicos de los siglos XVI y XVII*, und José LÓPEZ-CALOS *El archivo de música de la Capilla Real de Granada* [II. Teil].

García MATOS, ein führender spanischer Folklorist, stellt meisterhaft de Fallas Gebrauch verschiedener andalusischer Melodien, veröffentlicht in Isidoro Hernández' *Flores de España* und José Inzengas *Écos de España*, der Anwendung derselben oder ähnlicher Motive in José Serranos Sainete lirico in einem Akt, *La reina mora* (1903), gegenüber. Dieser Aufsatz wird in dem vorliegenden Band vielleicht den größten Leserkreis anziehen. AGULLÓ Y COBO entlarvt schließlich den ominösen Tomás de As, dessen merkwürdiger Name Bibliographen als Thomas Darnes geplatzt hat. Eine Monographie über englische Rekusanten-Musiker in Spanien und Portugal muß noch geschrieben werden. Die produktivsten Komponisten in der gegenwärtigen Lieferung des Archivkatalogs der königlichen Kapelle sind Jaime Balius, Antonio Caballero (bei weitem), und Agustín de Contreras. LÓPEZ-CALOS aufschlußreiche und gewissenhafte Kataloge der Santiago de Compostela und jetzt der Granada Archive liefern die lang erwartete notwendige Voraussetzung, um die spanische Musik des Barock mit der Literatur und Malerei der Pyrenäenhalbinsel in dieser Zeit gleichzustellen.

Robert Stevenson, Los Angeles

The Third International Seminar on Research in Music Education / Das Dritte Internationale Musikpädagogische Forschungsseminar (Gummersbach, 5.-12. Juli 1972). Hrsg.: Die Forschungskommission der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung (ISME), Arnold BENTLEY / Kurt E. EICKE / Robert G. PETZOLD. Kassel: Bärenreiter 1973. 165 S.

Der vorliegende Tagungsbericht vermittelt ein getreues Bild von der gegenwärtigen Situation der musikpädagogischen Forschung: Es ist das Bild eines noch jungen Wissenschaftszweiges, der einige Schwierigkeiten hat, seine Wissenschaftlichkeit überzeugend zu profilieren. Darüber können auch internationale Kongresse und Tagungen nicht hinwegtäuschen, im Gegenteil, das Dilemma zeichnet sich nur deutlicher ab, wie der Tagungsbericht des dritten internationalen musikpädagogischen Forschungsseminars beispielhaft dokumentiert.

Dieses Seminar, das seit 1968 alle zwei Jahre tagt, versteht sich als Forschungskommission der International Society of Music Education (ISME). Der Teilnehmerkreis wird bewußt klein gehalten: 1972 waren 33 Musikpädagogen aus 18 verschiedenen Ländern einer Einladung für würdig befunden worden, wobei die Repräsentanten aus den englisch sprechenden Ländern die absolute Mehrheit stellten.

Um eine Diskussionsplattform zu schaffen, hatte jeder Teilnehmer in einem kurzen Arbeitspapier Aufschluß über seine Person sowie seine Forschungsinteressen und Vorhaben zu geben – und hier beginnt der wissenschaftliche Anspruch zuweilen in Peinlichkeit umzuschlagen. So, wenn verkündet wird: „*Besonders die Konzentrationsfähigkeit ist sehr bedeutend für das Kind, und Musik und Malen als ausdrucks-hafte Betätigungen sind nützlich für seine Entwicklung*“ (S. 29). Oder: „*Chorerfahrung zeigte sich als nützlich für die Entwicklung des Melodiebewußtseins*“ (S. 57). Auch fördert es bei Licht betrachtet nicht eben das wissenschaftliche Selbstverständnis, wenn längst bekannte erziehungswissenschaftliche Erkenntnisse als musikpädagogische Forschungen verkauft werden. Eine hochgestochene Fachsprache vermag im übrigen die Dürftigkeit der Aussage gelegentlich nur schamhaft zu verdecken. Soweit Testergebnisse angesprochen oder vorgelegt

werden, fehlen in der Regel Angaben zur Reliabilität, Validität und Objektivität.

Nach den Statuten beschäftigt sich das musikpädagogische Forschungsseminar mit zwei Hauptdiskussionsthemen, in deren Problematik ein Referat einführen soll. Zu dem Thema *Forschung auf dem Gebiete der Musikerziehung bei sehr jungen Kindern* gab Rupert THACKRAY eine Einführung oder vielmehr das, was er darunter versteht. Die musikpädagogische „Forschung“ hat etwa folgendes Niveau: „I talked to a child recently who had a dog called 'Beethoven' and concluded, I think with some justification, that he came from a family that showed some interest in music“ (S. 64). Auf dem Weg des Glaubens, Meinens und Annehmens gelangt der Autor des öfteren zu seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Das Ganze ist schlicht und einfach eine Blütenlese von Binsenwahrheiten, Banalitäten, allgemein bekannten musikpädagogischen Erfahrungen und erziehungswissenschaftlichen Grundtatsachen, wie sie jeder Kindergärtnerin einigermaßen geläufig sind. Daß der Verfasser nur verschwommene lernpsychologische Vorstellungen äußert, wird nicht mehr weiter überraschen. Recht brauchbar ist ein Fragenkatalog, der freilich eher wünschenswerte Forschungsprojekte andeutet, denn in der Diskussion Ergebnisse erbringen konnte.

Von dieser Suada hebt sich vorteilhaft Kurt-Erich EICKE mit seinem Einführungsreferat *Lernzielbestimmung und Leistungsermittlung im Musikunterricht – ein Problem der Curriculumforschung* ab. Wissenschaftlich fundiert und auf neuem Forschungsstand basierend, behandelt der Beitrag die Frage nach wissenschaftlichen Verfahren zur Ermittlung von Lernzielen sowie nach der Möglichkeit der Erfolgskontrolle im Musikunterricht. Dabei werden die Grenzen der Lernzielbestimmung und der Leistungserfassung deutlich erkennbar. Manche Grenzen liegen allerdings schon im musikpädagogischen Utopia; zumal heute, denn – so betont der Verfasser zu Recht – „es entscheidet ja der Gesetzgeber in seinem Budgetrecht über die Möglichkeiten der Lernzielsetzung in der Schule mit“ (S. 127).

Die Diskussion erbrachte Ergänzungen und verschiedene Auffassungen, doch keine wesentlich neuen Erkenntnisse. Eine Übereinstimmung ist insofern zu konstatieren,

als die Bedeutung der Forschung für die Musikerziehung allgemein bejaht wurde.

Die Wiedergabe der Tagungstexte erfolgt in englischer und deutscher Sprache, wobei die deutsche Übersetzung an Schlampigkeit und Schwerfälligkeit nicht eben leicht zu übertreffen sein dürfte.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. Annual bibliography of European Ethnomusicology. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit der Slowakischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung des International Folk Music Council, 7. 1972. Bratislava: Slovenské Národné Múzeum 1973. 103 S.

Die jährlich erscheinende Bibliographie hat ihr Aussehen nicht verändert, seit der Rezensent zum ersten Mal Gelegenheit hatte, diese Zusammenstellung von in Europa erschienenen musikethnologischen Titeln zu besprechen. Schon damals angeregte notwendige Änderungen in der Anlage (vgl. *Mf* 26 [1973], H. 3, S. 389 f.), die die Bibliographie zu einem wirklich brauchbaren Arbeitsinstrument machen könnten, wurden leider nicht berücksichtigt: die unnötige Auflistung von Titeln nach den Ländern in denen sie erschienen sind, wurde beibehalten. Auch ein ausführlicher Sachindex, der das Material (im Ganzen 556 Titel) erschließen könnte, fehlte bislang. Zwar gibt es die geographische Übersicht, doch was nützt ein Schlagwort „Orient“, wenn nur ein Titel zur islamischen Musik (Nr. 291) aufgeführt ist und z. B. drei andere (Nr. 154. 157. 536) fehlen. Sie erscheinen statt dessen bei Iran bzw. Türkei. Die unpraktikable Zusammenstellung „Forschungsbereiche“ zeigt sich S. 103: Bei dem Bereich (im Ganzen gibt es nur 7) „Lied-Song“ erscheinen über 150 Einzelnummern, Bei „Tanz-Dance“ über 90. Eine sachliche Aufschlüsselung ist hier notwendig, sonst bleibt die Bibliographie unbenutzbar. Was die Vollständigkeit angeht, so lassen sich eine Reihe von Titeln ergänzen; einige ganz willkürlich herausgegriffene Beispiele:

Suchoff, Benjamin: *Bartók and Serbo-Croatian folk music*, in: *Musical Quarterly* 38 (1972), 4, S. 557-571.

Dobbs, Jack P. B.: *Music and dance in the multi-racial society of West-Malaysia*, Ph. D. diss. music, Univ. of London 1972. 559 S.

Lortat-Jacob, B.— Tran quang Hai: *Ethnomusicologie, Archives sonores: acquisitions récentes*, in: *Objets et mondes* 12 (1972), S. 69-72 (listet 394 Bänder auf, die angeschafft wurden).

El-Mahdi, Salah: *La musique arabe. Structures, historique, organologie, exemples musicaux*, Paris 1972, 100 S.

Reinhard, Kurt: *Grundlagen und Ergebnisse der Erforschung türkischer Musik*, in: *Acta musicologica* 44 (1972), S. 266-280.

Salvini, Milena: *Le chhan de Purulia, danses dramatiques masquées du Bengale*, in: *Revue d'histoire du théâtre* 24 (1972), 1, S. 27-35.

Buchner, Alexander: *Malá obrazová encyklopedie hudebních nástrojů všech věků a národu 12: Arabké národy a Turecko*, in: *Hudební nástroje* 9 (1972), 6, 190 bis 191.

Einige Druckfehler, die beim Durchblättern aufgefallen sind, wären sicher vermeidbar. Es wäre gut, wenn sich die Herausgeber dazu entschließen könnten, die Bibliographie zu einem nützlichen Arbeitsinstrument umzugestalten. So jedenfalls ist sie nur bedingt brauchbar, denn der Forscher wird, wenn er Literatur sucht, zunächst zu anderen bibliographischen Hilfen greifen müssen, die ihm eine gezieltere Information ermöglichen.

Jörg Martin, Stuttgart

Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Mit einem Vorwort von Friedrich BLUME. Kassel: Bärenreiter-Verlag und München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (1974). 467 S. (Als Taschenbuch zusammengestellt aus: Die Musik in Geschichte und Gegenwart.)

Auf die Veröffentlichung der Artikel *Renaissance, Barock, Klassik, Romantik* in der von Friedrich Blume herausgegebenen international verbreiteten Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* folgten 1966 und 1970 englische Ausgaben, in denen je zwei Epochenartikel als „comprehensive survey“ zusammengestellt waren (*Renaissance and Baroque Music* und

Classic and Romantic Music, W. W. Norton, New York). Von Blume selbst verfaßt, formen diese Abhandlungen „im Gesamtbild eine Geschichte der europäischen Musik vom Ende des Mittelalters bis zum Anfang der Neuzeit“ (Vorwort zu *Classic and Romantic Music*). So mögen die englischen Übersetzungen den Anstoß zu der nunmehr erschienenen Taschenbuch-Ausgabe gegeben haben, die einen aus MGG entnommenen, in sich geschlossenen geschichtlichen Abriss der mehrstimmigen Musik des Abendlandes bildet.

Zu Blumes Artikeln sind zwei von Heinrich Bessler (*Ars antiqua* und *Ars nova*) hinzugetreten, sowie je einer von Hans Albrecht (*Humanismus*) und William Austin (*Neue Musik*). Letzterer — ein ausgezeichnete Überblick über die Musik des 20. Jahrhunderts, nach den Gesichtspunkten „*Neue Harmonien*“, „*Neue Rhythmen*“, „*Neue Melodien, Strukturen und Prozesse*“ und „*Neue soziale Gruppierungen*“ aufgeteilt und durch einen Notenanhang ergänzt — ist von besonderem Interesse, da er hier erstmalig als Vorabdruck des MGG Supplements, Band 16, erscheint.

Im Vorwort behandelt Blume das Kernproblem der geschichtlichen Darstellung: die Gliederung. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis veranschaulicht dem Leser die dem Band in dieser Beziehung eigene Verknüpfung von drei Gesichtspunkten — die dem Musikhistoriker geläufige Akzeptierung der kunstgeschichtlichen Terminologie (von der Renaissance bis zur Romantik), die geistesgeschichtliche Einordnung (Humanismus), und die Gliederung nach rein musikwissenschaftlichen Begriffen (*Ars antiqua*, *Ars nova*; der Kopftitel „*Mittelalter*“ ist hier, wie in MGG bewußt vermieden worden). In der Vereinigung einzelner Beiträge erinnert der Band an Blumes *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, und der leitende Einfluß des Herausgebers ist überall gegenwärtig. Selbst dem Benutzer von MGG wird diese an einen breiteren Leserkreis gerichtete neue Zusammenstellung wichtig und willkommen sein.

Alfred Mann, Westfield (New Jersey)

ERICH SCHENK: *Die außeritalienische Triosonate. Köln: Arno Volk Verlag (1970). 75 S. (Das Musikwerk. Heft 35.)*

Dieser Band des mittlerweile abgeschlossenen „Musikwerks“ bildet die Fortsetzung des Heftes *Die italienische Triosonate*, die der Verfasser 1955 in der gleichen Reihe publiziert hat. In beiden Bänden liegt der Schwerpunkt auf der „*geschichtlichen Einführung*“, die in summa eine höchst instruktive Geschichte der Gattung Triosonate darstellt.

Besonders der vorliegende Band über *Die außeritalienische Triosonate* bringt eine Fülle kaum bekannten Materials, so daß zu hoffen ist, daß die unveröffentlichte Rostocker Habilitationsschrift des Verfassers aus dem Jahre 1929 (*Studien zur Triosonate in Deutschland nach Corelli*) wenigstens in ihren Hauptpartien Eingang in diese Publikation gefunden hat. – Schenk gliedert den geschichtlichen Überblick einmal nach der zeitlichen Kategorie (vom „Frühbarock“ bis zu „Rokoko und Empfindsamkeit“), zum anderen nach der räumlichen. Die einzelnen Abschnitte machen deutlich, welche zentrale Stellung die Gattung im kompositorischen Schaffen des 16. und 17. Jahrhunderts innehatte und noch im 18. Jahrhundert (bei J. F. Reichardt etwa) als Strukturprinzip Geltung besaß.

Der Notenteil enthält 9 Kompositionen aus der Zeit zwischen 1624 und 1760 von J. Stadlmayr, J. E. Kindermann, J. H. Schmelzer, D. Becker, M. Marais, J. Ravenscroft, M. S. Biechteler, J. G. Graun und G. Chr. Wagenseil, wobei nur der *Tombeau de Mr. Meliton* von Marais in einer Neuausgabe vorliegt. Manche der hier sorgfältig edierten Sonaten verdient es, wiederaufgeführt zu werden. Der Band wird durch ein umfangreiches Verzeichnis der „*Neudrucke von Triosonaten*“ sowie durch eine über 120 Titel umfassende Literaturliste abgeschlossen.

Hans Joachim Marx, Hamburg

État des recherches sur la musique religieuse dans la culture polonaise. Ouvrage collectif sous la rédaction de Jerzy PIKULIK. Varsovie: Académie de Théologie Catholique 1973. 373 S.

Die polnische Kirchenmusikforschung der Nachkriegszeit kann bereits auf eine Reihe hervorragender Veröffentlichungen zurückblicken. Der vorliegende Band, ein weiterer einschlägiger Beitrag, besteht zum

größten Teil aus Referaten, die während der musikwissenschaftlichen, polnischer religiöser Musik gewidmeten Tagung, die am 22. und 23. Juni 1973 an der Katholischen Theologischen Akademie in Warschau, stattfand, vorgetragen wurden. Es handelt sich hierbei um eine Art Bestandsaufnahme der bisherigen Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet in Geschichte und Gegenwart. Das Symposium verfolgte u. a. das Ziel, inspirierend zu wirken, Lücken aufzuzeigen, sowie neue Themenkreise zu erschließen, die später von den jungen Musikwissenschaftlern des Landes erarbeitet werden sollen. Die Autoren der Beiträge sind zum größten Teil Mitarbeiter der Anstalt, jedoch sind auch Spezialisten der Krakauer und Warschauer Universität vertreten.

Der Einführungsvortrag *La monodie liturgique dans la Pologne médiévale* stammt von Jerzy PIKULIK, dem Spiritus movens aller aktuellen musikwissenschaftlichen Veranstaltungen der Warschauer Theologischen Akademie. Der Beitrag enthält u. a. eine Charakteristik der bisher nach polnischen Quellen erschlossenen gregorianischen Melodien, nebst deren Provenienz, kurze methodische Richtlinien zu ihrer Bearbeitung, sowie einige wesentliche organisatorische Postulate, die die polnische Mediävistik auf dem Gebiet der Musikforschung animieren sollen.

Der Artikel *L'état des recherches sur la musique polonaise du XV^e au XVII^e siècle* (Katarzyna MORAWSKA) ist allgemein gehalten und bezieht sich gleichfalls auf die profane Musikkultur des genannten Zeitabschnittes. Die Verfasserin setzt sich sowohl mit den wichtigsten synthetischen Arbeiten als auch mit Beiträgen zum genannten Thema auseinander und weist u. a. auf die Notwendigkeit eines kontinuierlichen Forschungsprozesses hin, auf dessen Basis allein synthetische Ergebnisse möglich werden.

Danuta IDASZAK vom Musikwissenschaftlichen Institut der Warschauer Universität bespricht in ihrem Kurzreferat einen noch wenig erarbeiteten Zeitabschnitt der polnischen Musikkultur: *Les sources de l'histoire de la musique religieuse polonaise à l'époque du roi Stanislas Auguste Poniatowski*. Der Artikel bringt einen methodologischen Abschnitt, bespricht das Quellenmaterial und enthält außerdem eine allgemeine Charakteristik der religiösen polni-

schen Musik während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die bekannte Elsner-Forscherin Alina NOWAK-ROMANOWICZ versuchte in ihrem Vortrag unter dem Titel: *Les éléments nationaux chez les compositeurs de la musique religieuse polonaise dans la première moitié du XIX^e siècle*, der sowohl die Musik der Spätklassik, als auch einen Teil der Romantik betraf, mehrere Entwicklungslinien in der Geschichte der polnischen nationalen Kirchenmusik im genannten Zeitraum zu bestimmen. Als Anschauungsmaterial dienten der Autorin vor allem die Werke von Josef Elsner, Josef Krogulski und Stanislaus Moniuszko. Das nationale Element dringt in die polnische religiöse Musik besonders durch die Einführung der Nationalsprache und die Verarbeitung einheimischer Melodien in den Messgesängen ein.

In den Kreis moderner Kirchenmusik führt das Referat von Zofia HELMAN: *Les thèmes religieux dans l'oeuvre de Karol Szymanowski*, das die Quellen künstlerischer Inspiration des bedeutendsten polnischen Komponisten nach Chopin aufzeigt und die stilistischen Merkmale seiner religiösen Werke erörtert.

Ein weiterer Beitrag befaßt sich mit zeitgenössischen Problemen, ganz besonders mit der Rolle der religiösen Musik in Polen nach dem II. Weltkrieg (Maria PIOTROWSKA).

Die mündlichen Überlieferungen polnischer Kirchengesänge behandelt in seinem Artikel Jan STĘSZEWSKI, der vor allem ausgezeichnete neue methodische Hinweise für die Erforschung dieses Gebietes enthält.

Auf dem Hintergrund der gesamteuropäischen Musikkultur hat Jan PROSNAK eine kurzgefaßte Geschichte der Entwicklung der Musik- und Gesangserziehung in polnischen Klosterzentren entworfen, die als erste Arbeit dieser Art bis ins 19. Jahrhundert hineinreicht. Über 300 polnische Drucke und annähernd 200 Plattenaufnahmen religiöser Musikwerke verzeichnet die von Kazimiera PRZYBYLSKA in den besprochenen Band aufgenommene Bibliographie: *Les éditions et enregistrements de musique religieuse en Pologne après 1945*.

Die Ausführungen von Jerzy DĄBROWSKI unter dem Titel *Les essais d'adaptation des mélodies grégoriennes aux textes polo-*

nais stehen im Zusammenhang mit der liturgischen Reform unserer Tage.

Der Anhang enthält zwei Beiträge, die nicht im Programm der Warschauer Tagung standen: Die Abhandlung des hervorragenden Mediävisten Jerzy MORAWSKIS über strukturelle Probleme auf polnischem Gebiet erhalten gebliebener Zisterzienser-Sequenzen, die zum größten Teil aus dem schlesischen Raum stammen und die umfangreiche Arbeit Jerzy PIKULIKS: *Les offices polonais de Saint Adalbert*.

Der besprochene Sammelband, in dem die reiche Musikkultur der Renaissance und des Barock in nur sehr bescheidenem Maße Berücksichtigung fanden, bildet trotzdem einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung der Kirchenmusik in Polen. Die darin abgedruckten umfangreichen Diskussionen betr. die behandelten Themenkreise, geben einen zusätzlichen Überblick über deren aktuelle Problematik, die sich u. a. mit der Gestaltung und der Rolle der Musik im modernen katholischen Gottesdienst befaßt.

Karol Musioł, Katowice

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

Die Eingrenzung des historischen Abschnittes ist sinnvoll: 1697 erschien das erste schwedische Choralgesangsbuch, das offiziellen Charakter hatte; in ihm ist das Ordinarium Missae enthalten. In vier Auflagen bis 1774 hat es zwar einige Erweiterungen im Gesamtbestand der Melodien gegeben, doch blieb das Ordinarium in Text (schwedisch) und Melodien unverändert; 1897 wurde das Ordinarium in stark erweiterter Form eingeführt. Die dazwischen sich vollziehenden Entwicklungen erörtert Bohlin (wobei sich der Rezensent nur auf die Zusammenfassung beziehen kann) besonders im Hinblick auf zwei Aspekte: einmal hinsichtlich der handschriftlichen Verbreitung von Melodien und dann hinsichtlich der skandinavischen Restauration. Das Choralbuch von 1697 geht zurück auf vor-reformatorische und reformatorische Traditionen, die über 1697 hinaus sich weiter erhalten haben. Die Auseinandersetzung

über Ein- und Mehrstimmigkeit des Gesangs setzte bereits im 18. Jahrhundert ein. Hinzu kamen die landschaftlichen Varianten, besonders abweichend in Åbo (Turku), dem bis 1809 schwedischen Finnland. Der Domkantor von Åbo, Johann Lindell (1719 bis 1787) war der Wortführer derer, die unbedingt die Einstimmigkeit wollten. Erst der aus Deutschland stammende Z. C. F. Haëffner (1759-1833), ein Schüler Vierlings, vermochte die Mehrstimmigkeit des liturgischen Gesangs nach Schweden zu bringen. Durch einflußreiche Positionen als Universitätskapellmeister, später als Hofkapellmeister hatte er Kontakt mit führenden Theologen, und seine Messe hat mehr inoffiziell als offiziell die Restauration im vierstimmigen Gewand eingeleitet. Die Erweiterung von 1897 ist der letzte Trennungstrich von der ersten offiziellen Version – für Bohlin Abschluß der Untersuchung.

Die Schrift wird ergänzt durch ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis (vor allem die Quellen und die Notenbeispiele sind gut in die Zusammenfassung eingearbeitet).

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

GEORG KARSTÄDT: *Der Lübecker Kantatenband Dietrich Buxtehudes. Eine Studie über die Tabulatur Mus A 373. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild 1971. 88 S. u. 24 S. Anhang. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck. Neue Reihe. Bd. 7.)*

In den letzten Jahren hat man sich mit der nord- und mitteldeutschen Musik des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts zunehmend unter überlieferungsgeschichtlichem Aspekt beschäftigt. Dabei stellte es sich heraus, wie wichtig die Durchleuchtung der größeren erhaltenen Sammlungen sei. Auf dem Gebiet der Vokalmusik dokumentierten dies die Arbeiten von Bernd Baselt, Werner Braun, Bruno Grusnick, Friedhelm Krummacher, Dietrich Kilian, Harald Kümmerling u. a. etwa über die Düben-, die Bokemeyer- und die Jacobi-Sammlung. Entsprechende Studien im Bereich der Tastenmusik trieben u. a. Werner Breig, Margarethe Reimann und Friedrich Wilhelm Riedel. Die vorliegende Studie geht nun wieder den umgekehrten Weg: sie beschäftigt sich nicht

mit einem größeren Repertoire, sondern mit einer Individualhandschrift, und zwar der Lübecker Buxtehude-Tabulatur *Mus A 373*. Aus ihr schöpfte bereits Philipp Spitta seine Informationen über die Vokalmusik Buxtehudes für seine Bach-Biographie. Während des 2. Weltkriegs wurde die Handschrift aus der Lübecker Stadtbibliothek ausgelagert; laut Karstädt (S. 7) gelangte sie 1962 in die Obhut der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, wo sie jedoch für die Benutzung zunächst nicht freigegeben wurde. Nunmehr liegt die erste ausführliche Beschreibung des in norddeutscher Orgeltabulatur geschriebenen Bandes vor, der 20 vollendete Werke und eine unvollendete geistliche Musik Dietrich Buxtehudes enthält. Es handelt sich um eine Schreiberkopie, die jedoch – nach Karstädt und nach allgemeiner Forschungsmeinung – bis Nr. 10 von Buxtehude selbst redigiert worden ist. Nicht alle Kompositionen sind mit einer Autorenangabe versehen, doch hält Karstädt – wiederum mit der allgemeinen Forschungsmeinung – alle Kompositionen für Buxtehudisch; in der Tat gibt es für die meisten Konkordanzen.

Über die Bestimmung des Bandes äußert sich Karstädt (S. 14) wie folgt: „*Der für den gottesdienstlichen Gebrauch in der St. Marien-Kirche bestimmte Band war von dem alternen Meister als Repertoire-Hilfe für seinen Nachfolger Schieferdecker oder für den 1706 neu eingetretenen Kantor Sivers gedacht.*“ Diese Theorie hat vieles für sich; doch sollte man auch weiterhin Alternativen mitbedenken, bis vielleicht noch deutlichere philologische Beweise vorliegen.

In weiteren Kapiteln (S. 19-37) beschäftigt sich der Verfasser mit der „*Stellung des Lübecker Kantatenbandes im Gesamtbestand der Überlieferung*“, der „*systematischen Ordnung des Vokalwerkes und ihres Ergebnisses für die Zusammensetzung des Lübecker Kantatenbandes*“, „*Organist und Kantor im Kirchendienst an St. Marien*“ sowie den „*autographen Teilen des Lübecker Kantatenbandes*“. Er kommt zu dem Ergebnis, daß der Band einen repräsentativen Querschnitt durch das vokale Schaffen Buxtehudes biete, und schließt sich weitgehend der Kennzeichnung dieses Schaffens als „*Organistenmusik*“ in dem vom Rezensenten mehrfach formulierten Verständnis an.

Seite 37-76 enthalten „*Einzelbetrachtungen der Kantaten des Tabulaturbandes nach Titel, Besetzung, Text, musikalischer Ausgestaltung und Verwendung*“. Schaut man sich die mitgeteilten Kantaten an, etwa schon gleich die erste *Alles, was ihr tut*, so ist man aufs Neue frappiert von der Nähe zu frühen Bachkantaten, nicht nur zu solchen der Arnstädter und Mülhauser, sondern auch der frühen Weimarer Zeit. Bachs mutmaßlich erste Weimarer Kantate etwa, *Himmelskönig sei willkommen*, klingt beispielsweise in ihrem Eingangsschor außerordentlich buxtehudisch. Vielleicht sollte die Bach-Forschung davon ausgehen, daß der junge Bach nicht nur die Kirchenwerke der Buxtehude-Generation generell gekannt, sondern bestimmte Werke besonders intensiv studiert und vielleicht in Abschrift besessen hat. Warum sollte er nicht, als er in Lübeck weilte, um den alten Buxtehude zu „behorchen“, einen Band wie den von Georg Karstädt so sorgfältig besprochenen gründlich durchgesehen haben? Martin Geck, Hattingen

HANS-GÜNTER KLEIN: *Der Einfluß der vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner GmbH 1970. 103 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.)*

Kleins Hamburger Dissertation gliedert sich in fünf Kapitel. Im ersten beschreibt er „*die vivaldische Konzertform in den von Bach bearbeiteten Werken*“ unter den Überschriften „*Die Exposition*“, „*Der Mittelteil*“, „*Die Reprise*“, „*Der Modulationsplan*“, „*Die dreiteilige Gliederung der Konzertform*“, „*Das Kontrastprinzip*“, „*Die übrigen Sätze*“, „*Bachs Bearbeitungstechnik*“. Die letztere ist seiner Meinung nach gekennzeichnet durch „*Einführung von Gegenstimmen, Mittelstimmen und kontrapunktischen Techniken*“, „*Verschärfung der Harmonik durch Zusatz von dissonierenden Tönen*“, „*Verschleierung der klaren formalen Anlage dadurch, daß der Tutti-Solo-Kontrast gemildert oder aufgehoben wird*“, „*Auflösung des basso continuo in den Solopartien in Figurenwerk, vielfach mit motivischen Anklängen*“, „*Umformung längerer Sequenzketten*“ und „*Änderung von Tempo- und Vortragsbezeichnungen*“. Im

zweiten Kapitel behandelt Klein die „*Übernahme verschiedener Konzertformen in den Weimarer Instrumentalwerken Bachs*“ vor dessen Auseinandersetzung mit der vivaldischen Konzertform anhand der Toccaten BWV 916, 912 und 564 und stellt ihnen in dem Praeludium BWV 894 ein Werk gegenüber, das seiner Meinung nach „*eindeutig Vivaldis Einfluß*“ zeigt.

Das dritte, zentrale Kapitel ist „*der vivaldischen Konzertform in den Konzerten Bachs*“ gewidmet und analog dem ersten untergliedert; ein letzter Unterabschnitt ist den „*Sonderformen*“ gewidmet, in denen die Dreiteiligkeit mehr oder weniger „*verschleiert*“ sei. Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der „*Übertragung der Konzertform auf andere Gattungen der Instrumentalmusik*“ (Sonate und Präludium), das fünfte und letzte mit „*Kombinationen der Konzertform mit anderen Formen*“, nämlich „*Rondeau-Form*“, „*Da-Capo-Form*“ und „*Fugenform*“.

Klein kommt bei alledem zu dem Ergebnis, daß der Einfluß der vivaldischen Konzertform sehr weit reiche: „*Die Konzerte Bachs lassen fast alle die Prinzipien der vivaldischen Konzertform erkennen, auch wenn sie stark modifiziert werden. Dabei entwickelt Bach bestimmte 'Möglichkeiten' der vivaldischen Konzerttechnik weiter, baut sie aus und spitzt sie vielfach bis zu einem Punkt zu, der als extrem erscheint. Das gilt vor allem für das Kontrastprinzip*“. Abschließend meint der Verfasser: „*Überblickt man alle konzertanten Werke (Bachs), so erkennt man, daß kein Satz dem anderen gleicht . . . Das Bestreben, formale Probleme auf stets neue Art und Weise zu lösen, führt zu jenem Prinzip der Mannigfaltigkeit, das Bachs Kompositionen weit über die seiner Zeitgenossen erhebt*.“

Das alles wirkt wie eine – insofern gewiß gründliche und mit anregenden Einzelbeobachtungen aufwartende – Vorstudie zu einer Arbeit, die etwa den Titel tragen könnte: „*Bachs Auseinandersetzung mit der Gattung des neueren italienischen Instrumentalkonzerts in seiner Weimarer Zeit*“. Doch gerade die dazu erforderliche elastische Sichtweite fehlt der eher statischen, sich zu oft auf starre formanalytische Kategorien stützenden Darstellung. Indem man auf das Raster „*Vivaldi*“ ein Raster „*Bach*“ legt und feststellt, daß beide in vielem über-

einstimmen, Bach aber der „Bessere“, weil nach dem Prinzip der Mannigfaltigkeit Komponierende ist, hat man noch keinen Erkenntniszuwachs: Zum einen müßte man, um über unverbindliche formale Vergleiche nach dem Gesichtspunkt „paßt zu Vivaldi“ oder „paßt nicht zu Vivaldi“ hinauszukommen, wenigstens den Versuch einer Chronologie machen und – anstatt möglichst viele Werke statistisch zu erfassen – von Analysen derjenigen Werke ausgehen, die mit großer Wahrscheinlichkeit direkt von Konzerten Vivaldis beeinflusst worden sind. Kriterien, die man an solchen verhältnismäßig „sicheren“ Werken möglicherweise gefunden hätte, hätte man dann auf weitere Werke anwenden und damit zugleich etwas über Bachs Art und Weise, sich mit Neuem auseinanderzusetzen, erfahren können.

Zum anderen hätte man den gattungs- und sozialgeschichtlichen Aspekt nicht vernachlässigen dürfen: Wie ist die Blüte des Instrumentalkonzerts in Italien zu erklären; und was sind die Gründe dafür, daß diese Gattung, als sie nach Deutschland übernommen wurde, wesentliche Modifizierungen erfuhr? Diese Modifizierungen waren doch nicht oder nicht nur Folge eines andersartigen individuellen Gestaltungswillens, sondern Reflex der unterschiedlichen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen in beiden Ländern Musik komponiert, aufgeführt und wahrgenommen wurde.

Martin Geck, Hattingen

WALTER F. HINDERMANN: *Wiedergewonnene Schwesterwerke der Brandenburgischen Konzerte Johann Sebastian Bachs. Hofheim am Taunus: Musikverlag Friedrich Hofmeister (1970). 72 S.*

In seiner Leipziger Zeit hat Bach gelegentlich Sätze aus Instrumentalkonzerten in Kantaten übernommen; z. B. gingen Sätze aus dem 1. und dem 3. Brandenburgischen Konzert sowie aus den Klavierkonzerten in *d*-moll, *E*-dur, *f*-moll in Kantaten ein. Hindermann möchte diesen Weg nun zurück gehen, nämlich aus Kantatensätzen, hinter denen er dieselbe Entstehungsgeschichte vermutet, Konzertsätze rekonstruieren, d. h. originale Orchesterkompositionen Bachs „wiedergewinnen“. Im Vorwort seiner Schrift räumt er ein, „*authentische*

Urfassungen“ seien nur „*hypothetisch zu beweisen und in Rekonstruktionen nur als Versuche realisierbar*“. Dem ganzen Habitus der Schrift, einiger ergänzender Veröffentlichungen, der „*Öffentlichkeitsarbeit*“ für die Editionen und Schallplattenaufnahmen nach zu schließen, muß er seiner Sache freilich sehr sicher sein.

Folgende Werke glaubt Hindermann wiedergewonnen zu haben: ein doppelchöriges Orchesterkonzert *D*-dur nach den Kantatensätzen 42, 1 und 3 sowie 66, 3; ein Tripelkonzert *G*-dur nach den Kantatensätzen 99, 1, 125, 1 sowie 115, 1. (Ein außerdem von ihm rekonstruiertes Orgelkonzert in *d*-moll nach Kantate 35 wird in der vorliegenden Schrift nicht behandelt.)

Bei seinen Rekonstruktionsversuchen geht Hindermann von den vor allem von Alfred Dürr vorgetragenen Vermutungen der neueren Bach-Forschung aus, daß der 1. und 3. Satz der von Bach selbst *Concerto da chiesa* genannten Kantate 42 auf eine ältere Instrumentalkomposition zurückgehen könnten: Der 1. Satz ist ohnehin rein instrumental; der 3. Satz erinnert in der Tat stark an ein Instrumental-Adagio. Weil, was sein *k a n n*, bei Hindermann auch sein *m u ß*, findet dieser auch einen Schlußsatz für seine Rekonstruktion eines Orchesterkonzertes in *d*-moll: die „*Urfassung*“ einer Arie aus der Koethener Glückwunschkantate *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück*, die ihrerseits nur in einer parodierten Fassung *Erfreuet euch, ihr Herzen*, erhalten ist. Der Verfasser geht nun davon aus, daß der Konzertsatz in der ersten Hälfte des Jahres 1718 komponiert und dann ein halbes Jahr später zu einer Arie der genannten Glückwunschkantate umgeformt worden sei. Das freilich würde bedeuten (ich verdanke diesen Hinweis Alfred Dürr), daß der Koethener Fürst Leopold von seinem seit kaum einem Jahr angestellten Kapellmeister mit einer Arie beglückwünscht worden wäre, die ihm ein halbes Jahr zuvor bereits als Konzertsatz angedient worden war. Das aber erscheint, falls es nicht einem Wunsch Leopolds selbst entsprochen haben sollte, als ziemlich undenkbar.

Als reine Willkürmaßnahme erscheint Hindermanns Verfahren im Fall seiner Rekonstruktion eines Tripelkonzertes *G*-dur. Hier geht der Autor etwa nach folgender Methode vor: Man suche sich Kantaten-

Kopfsätze heraus, die deutlichen Konzertcharakter tragen und aus denen man die Chorpartien eliminieren kann, ohne daß der Satz gleichsam zusammenbricht; dann stelle man die Sätze zusammen, die nach Tonart und Besetzung zusammengehören könnten; schließlich begründe man das Ergebnis stilkritisch und stelle es als „Schwesterwerk“ der Brandenburgischen Konzerte vor. Auf Hindermanns stilkritische Argumentation will ich hier nicht eingehen; es kommt nicht darauf an, ob der eine Gedanke einleuchtender und der andere weniger einleuchtend ist, wenn die Ausgangsposition derart zweifelhaft ist: Bach müßte Koethener „Schwesterwerke“ zu den Brandenburgischen Konzerten in seherischer Weise von vornherein so komponiert haben, daß sich in jeder ihrer Sätze später – zum Teil kirchentonartige – Choral-cantus-firmi hineinsingen ließen; bei den tatsächlichen Brandenburgischen Konzerten habe ich mich mit diesem Verfahren versuchsweise sehr schwer getan!

Es ist wohl doch kein Zufall, daß Bach in den nachweisbaren Übernahmen von Konzertsätzen in Kantaten mit der Hinzufügung von Vokalpartien sehr sparsam verfährt und sich in keinem Fall das Verfahren so erschwert, daß diese Vokalpartie noch ausgerechnet auf einem bestimmten cantus firmus aufbauen mußte. Solche Bearbeitungen dienten ja weitgehend der Arbeitersparnis; Hindermanns Hypothese setzt aber eher einen erhöhten Zeitaufwand für Tüftelei voraus.

Hindermann kommt von der „Praxis“ her; doch nichts wäre falscher, als sein Verfahren vom Standpunkt der Wissenschaft aus als unseriös zu kennzeichnen, um damit eigene, vielleicht seriösere, aber deshalb nicht unbedingt relevantere Studien zu rechtfertigen. Praktiker und Wissenschaftler müßten sich vielmehr gemeinsam fragen, welchen Sinn es haben könnte, Werke der Musikgeschichte zum Sprechen zu bringen, anstatt daß die einen nur immer neue Ware auf den Musikmarkt werfen, denen die anderen ein Gütesiegel aufdrücken oder auch einmal verwehren.

Martin Geck, Hattingen

ROMAN ORTNER: *Luca Antonio Predieri und sein Wiener Operschaffen.*

Band I und II. Wien: Verlag Notring 1971. 147 u. 177 S. (Dissertationen der Universität Wien. 44.)

Wien nimmt nicht nur als Einfallstor der italienischen Oper nach Deutschland und durch die Intensität seiner Opernpflege eine Sonderstellung unter den großen deutschen Residenzen ein, sondern vor allem auch dadurch, daß es seinem genius loci als einzigem gelang, der fremden Gattung einen eigenen Stempel aufzudrücken. Unter diesen Einfluß ist offensichtlich auch der Bologneser Luca Antonio Predieri geraten, der 1737 als angesehener Komponist von 49 Jahren nach Wien kam, ein Jahr später zum kaiserlichen Vizekapellmeister, 1747 zum Ersten Hofkapellmeister ernannt wurde und bis zu seinem Tod 1767 in kaiserlichen Diensten gestanden hat. Er hatte sich schon in Italien als Opernkomponist einen Namen gemacht; leider ist von diesem reichhaltigen Schaffen aber bis auf eine einzige Oper nichts erhalten. Es ist schade, daß der Verfasser diese laut MGG X in Paris befindliche Partitur nicht zum Vergleich mit den Wiener Opern herangezogen und diese auch nicht zu anderen Werken der „Wiener Schule“, besonders von Predieris Vorgänger Caldara, in Beziehung gesetzt hat. Denn allein für sich betrachtet ist Predieris Wiener Operschaffen etwas dürftig, zumal sich unter den sieben Werken nur eine einzige Oper im engeren Sinne befindet; alles andere sind „Feste di Camera“ bzw. „Serenate“, also ein-, höchstens zweiaktige Gelegenheitskompositionen für höfische Feste, deren Texte mehr oder weniger geschickt auf eine Huldigung des Gefeierten abgestimmt waren und die daher auch dem Komponisten kaum Anlaß zu mehr als einer bloß konventionellen Vertonung geben konnten. Es war des Opernkomponisten Predieri Unglück, daß er seine Wiener Tätigkeit unmittelbar vor dem Schicksalsjahr 1740 begann, da mit dem Tod Kaiser Karls VI. die vorher so rege Pflege der italienischen Oper am Wiener Hof nahezu abgeschnitten wurde.

Der Verfasser hat verdienstvollerweise der Betrachtung des Wiener Operschaffens eine kurze Übersicht über die Familie des Meisters und über sein Leben und Wirken vor der Berufung nach Wien vorangestellt. Begrüßenswert ist dabei vor allem die sorgfältige Klärung der verwandtschaftlichen Zusammenhänge innerhalb des weiter-

zweigten Geschlechts, aus dem viele Mitglieder musikalisch hervorgetreten sind. Kurios wirken die Zitate aus Briefen Predieris an den ihm befreundeten Padre Martini, aus denen hervorgeht, daß er sich in den ersten Wiener Jahren von diesem gegen allerlei materielle Gegengaben in großer Heimlichkeit geistliche Kompositionen hat schicken lassen, um sie dem Kaiser gegenüber als seine eigenen auszugeben. Die Begründung mit zu großer Belastung verwundert einigermaßen, wenn man sein Schaffen mit dem seines Vorgängers Caldara vergleicht.

Die Werkanalysen, zunächst systematisch zusammenfassend, dann Werk nach Werk ausdeutend, sind mit peinlicher Genauigkeit durchgeführt. Die erfreulich zahlreichen Notenbeispiele lassen mit der Neigung zum polyphon aufgelockerten Satz und der sorgfältigen Textdeklamation deutlich die auch vom Verfasser betonten Merkmale der Wiener Opernkomposition erkennen. Freilich bleibt es im Zuge dieser ganzen Betrachtung bei einer bloßen Aneinanderreihung von Fakten, wobei die hermeneutischen Ausdeutungen des zweiten Teils mitunter treffend und feinsinnig sind, öfter aber gänzlich unangebracht. Allerweltswendungen der konventionellen Huldigungswerke mit tiefem Sinn zu erfüllen versuchen. Auch anscheinend bewußt verwendete Tonartenentsprechungen darf man bei derartigen Werken wohl nicht überbewerten; ferner scheint es mir fraglich, ob der Begriff des „stile concitato“ noch auf Opern des 18. Jahrhunderts angewendet werden kann.

Die im Einzelnen solide gearbeitete Schrift ist, wie viele Dissertationen, in der pragmatischen Darstellung der Materie stecken geblieben. Schlüsse aus dem Dargebotenen zu ziehen, bleibt der Forschung überlassen. Anna Amalie Abert, Kiel

DIETRICH FISCHER-DIESKAU: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Wesen – Wesen – Wirkung.* Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1971. 371 S.

Es ist ein Kriterium wahrhaft großer Kunstwerke, daß man ihnen auf die verschiedensten Weisen „auf die Spur“ kommen kann. Sie sind alle berechtigt, sofern Verstand und Herz dahinterstehen und

ihnen ein angemessenes Wissen zugrundeliegt. Die unendlich vielen Mischungsmöglichkeiten dieser Grundforderungen erlauben das Nebeneinander einer schier unübersehbaren Literatur über die Werke großer Meister; trockene Analysen als Leistungen des reinen Verstandes sind dabei ebenso mit Skepsis zu betrachten wie reine „Herzenergießungen“. Aber auch das Wissen kann unterschiedlich geprägt sein. Wird doch für den Historiker stets die Frage nach der geschichtlichen Stellung eine entscheidende Rolle spielen, während es dem Praktiker in erster Linie um das Werk selbst und seine klangliche Belebung in der Gegenwart gehen wird. – Daß Schuberts Liedschaffen als eine der ganz großen, letztlich unerklärlichen Erscheinungen der Musikgeschichte vor anderem geeignet ist, Historiker und Praktiker, Gelehrte und Künstler durch gleichermaßen starkes Engagement von Verstand und Herz zu einem zwar verschieden ausgerichteten, aber gleich persönlichen Bekenntnis zu treiben, beweisen die beiden Schubert-Bücher von Georgiades (*Schubert, Musik und Lyrik*) und Fischer-Dieskau. Der Wissenschaftler nähert sich hier dem Künstler, der Künstler dem Wissenschaftler.

Fischer-Dieskaus Buch ist zugleich als Voraussetzung und als Ergebnis seiner großartigen Gesamtaufnahme der Schubert-Lieder bei der Deutschen Grammophon-Gesellschaft anzusehen. Es gründet sich auf Überlegungen, die er vor der Inangriffnahme des gewaltigen Unternehmens angestellt und Erfahrungen, die er daraus gewonnen haben dürfte. Als Leitfaden zur Gliederung des umfangreichen Stoffes benutzt er Schuberts Lebensgang, da er von dessen enger Verknüpfung mit dem Liedschaffen des Meisters überzeugt ist – eine Feststellung die, so wenig stichhaltig sie im Einzelnen ist, für den großen Zusammenhang wohl aufrechterhalten werden kann. Auf jeden Fall wird die Abhandlung über die Schubert-Lieder auf diese Weise geschickt zur – knappen – Biographie gemacht, wobei freilich Wiederholungen beim Auftreten einzelner Dichter zu verschiedenen Zeiten unvermeidlich sind. Begrüßenswerterweise legt nämlich Fischer-Dieskau besonderen Wert auf die Frage von Schuberts Verhältnis zu seinen so verschiedenartigen Textautoren. Er betont den anregenden Einfluß der Schuberts Wesen in Vielem verwandten

Lyrik Goethes und dagegen die erkältende Wirkung der Schillerschen Epik. Für die vielen Texte zweitrangiger Dichter aber vermutet er, daß den Komponisten gerade solche häufig durch die dichterisch unzulängliche Form zu besonders eindrucksvollem Einsatz seiner musikalischen Mittel gereizt hätten, sei es, daß er frei über sie hinwegmusizieren oder daß er den in ihnen versteckten Stimmungsgehalt durch seine Musik herauslocken konnte. Freilich verschweigt der Verfasser auch die Fälle nicht, in denen Kompositionen nichtssagenden Texten zum Opfer gefallen sind.

Es ist bewundernswürdig, wie abwechslungsreich Fischer-Dieskau die Charakterisierung von hunderten von Liedern auf verhältnismäßig engem Raum gestaltet. Nicht nur, daß sie von biographischen, mit mannigfachen Brief- und Quellenzitaten durchsetzten Abschnitten, sowie von kurzen Angaben über die jeweils zur Diskussion stehenden Dichter oder Freunde durchsetzt ist – sie stellt auch je nach der Art des Liedes bald die Form, bald Harmonik oder Rhythmik, Verhältnis von Singstimme und Begleitung oder Textbehandlung in den Vordergrund. Alles Schematische wird so vermieden. Selbstverständlich bilden die bedeutenden Kompositionen vor allem Goethescher Gedichte und die Liederzyklen Schwerpunkte der Betrachtung, aber wo der Verfasser den Stimmungsgehalt eines an sich unbedeutenden Gedichts in der Komposition besonders meisterhaft verwirklicht findet, wie z. B. in den Liedern *Der Zwerg* und *Wehmut* von Matthäus von Collin, geht er auch auf sie ausführlicher ein. An solchen Stellen tritt das innere Engagement des Künstlers besonders schön zutage – schön deshalb, weil auch hier, genau wie bei gelegentlichen negativen Urteilen, die strenge Zucht des kritischen Verstandes nicht verlassen wird.

Sehr deutlich zeigt sich das hierin spürbare Verantwortungsgefühl des Sängers auch bei den zahlreich eingestreuten Hinweisen auf eine angemessene Interpretation. Für viele andere, die sich vor allem im Zusammenhang mit den späten Liederzyklen häufen, sei hier nur die eine in Verbindung mit der *Gruppe aus dem Tartarus* gemachte Äußerung zitiert: „*Den Weisungen seiner (Schuberts) Musik folgen heißt, den richtigen Stil eines jeden Liedes*

finden“ (S. 118) – die umfassendste und zugleich am schwersten zu befolgende Weisung eines wahren Meisters!

Wie die Hauptbedeutung des Buches von Georgiades trotz seines starken künstlerischen Einschlags auf seiner Wissenschaftlichkeit beruht, so liegt die der vorliegenden Schrift in ihrer unmittelbaren Entstehung aus der Praxis höchster Kunst. Aber wie jene durch ihre enge Beziehung zum klingenden Werk erst richtig untermauert wird, so erhält Fischer-Dieskaus Buch durch sein wissenschaftliches Gewand einen soliden Rahmen, innerhalb dessen Beziehungen zwischen verschiedenen Fassungen ein und desselben Liedes, zwischen bestimmten Schubert-Liedern und Vertonungen der gleichen Texte durch andere Komponisten hergestellt werden. Merkwürdig muten allerdings Hinweise auf Bindungen zwischen Schubert und Verdi (S. 154) und Schubert und Wagner – diese im Zusammenhang mit den späten großen Gesängen des *Atlas* und des *Doppelgänger* – an. Ist dieser Gesangstil, wie auch der mancher Lieder der *Winterreise* wirklich „dramatisch“, wie Fischer-Dieskau will? Ist *Prometheus* wirklich ein Beweis dafür, daß Schuberts Fiasko als Opernkomponist nur an den ungeeigneten Libretti gelegen hat, und hätte er andernfalls wirklich eine Opernrevolution ausgelöst? Dieser Gedanke scheint mir abwegig. Abgesehen davon, daß die Operngeschichte keinen einzigen Fall kennt, in dem ein geborener Opernkomponist auf die Dauer am Textproblem gescheitert wäre, stehen alle diese Gesänge m. E. trotz ihrer äußerlich „theatralischen“ Anlage der Opernmeilenfern, weil sie den Rest, der dort stets für den gestus übrigbleiben muß, mit in ihre zutiefst lyrische Grundhaltung, der auch die gesamte musikalische Form entspricht, hineinnehmen.

Daß Fischer-Dieskau ein hochgebildeter, scharf denkender und fein empfindender Künstler ist, weiß die Welt. Obendrein dürfte ein Mann, der sämtliche Schubert-Lieder auf Schallplatte gesungen hat (und so gesungen hat), sie besser kennen als irgendein anderer. Seine Aussagen darüber besitzen daher besonderes Gewicht, mag man im einzelnen damit übereinstimmen oder nicht. Der Wissenschaftler hätte nur gewünscht, in diesem Buch, das sich ja in erster Linie an ihn wendet, statt der nichts-

sagenden Bilder von Freunden und Textdichtern Schuberts lieber einige Notenbeispiele zu finden – es hätte dadurch äußerlich mehr den Anstrich bekommen, der seinem inneren Wert entspricht.

Anna Amalie Abert, Kiel

WINFRIED ZELLER: *Theologie und Frömmigkeit. Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. von Bernd JASPERT. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1971. 263 S. (Marburger Theologische Studien. 8.)

Zeller hat sich vor allem mit der Theologie und Frömmigkeitsgeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts beschäftigt und in diesem Rahmen auch dem Kirchenlied und der Kirchenmusik Beachtung geschenkt. In dem vorliegenden Sammelband sind unter musikwissenschaftlichem Aspekt besonders die beiden folgenden Aufsätze von Interesse: *Vom Abbild zum Sinnbild. Johann Sebastian Bach und das Symbol* (unveröffentlicht), sowie *Die edle und wohlgeordnete Musik der Gläubigen. Eine pietistische Orgelpredigt Johann Porsts* (1968 in *Musik und Kirche* veröffentlicht).

In seinem Bach-Aufsatz fußt Zeller, musikgeschichtlich gesehen, auf den Arbeiten von Schweitzer, Schering und Smend. Deren Aussagen über den Symbol-Begriff bei Bach stellt er in einen frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext: „*Bachs kirchenmusikalische Werk muß . . . als eine Parallelerscheinung zu den frömmigkeitsgeschichtlichen Bestrebungen angesehen werden, die in der Erbauungsliteratur der Reformorthodoxie und ihrer sinnbildhaften Kleinkunst auftraten*“. Zeller hat dabei die Tatsache im Auge, daß um etwa 1660 im deutschen Protestantismus eine Erbauungsliteratur aufkam, deren Anlaß nicht „*Lehrpunkte der kirchlichen Dogmatik oder Szenen der christlichen Heilsgeschichte*“ waren, sondern „*die mannigfaltigsten Gegenstände der Natur und des menschlichen Alltags*“, und daß die entsprechenden Schriften mit Kupfern ausgestattet waren, welche die Funktion von „*Sinn-Bildern*“ hatten. So enthält zum Beispiel eine Neuauflage von Johann Arndts *Wahrem Christentum* u. a. den Kupferstich einer senkrecht aufsteigenden Rakete mit der Unterschrift: „*Ich steige und säubere*

mich“. Zellers Theorie ist nun, daß Bach in ähnlicher Weise „*Geistiges mit Hilfe von 'Klang-Sinnbildern' zum Ausdruck*“ gebracht habe, wie die orthodoxen Reformtheologen und frühen Pietisten durch die in Kupfer gestochenen Sinnbilder. Er ist außerdem – und wohl nicht zu Unrecht – der Meinung, daß Bach entsprechende theologische Schriften in größerem Ausmaß gekannt habe und u. a. auch deshalb nicht als starrer Vertreter der Orthodoxie abgestempelt werden dürfe; vielmehr habe er an den „*zeitgenössischen religiösen Reformbewegungen geistig teilgenommen*“.

Die Formulierung „*Vom Abbild zum Sinnbild*“ soll dabei folgenden „*frömmigkeitsgeschichtlichen Schritt in die Reformorthodoxie*“ umreißen: Während in der älteren Orthodoxie von göttlichen und himmlischen Dingen auf irdische geschlossen wird, „*wird das Symboldenken (der Reformorthodoxie) durch die umgekehrte Blickrichtung bestimmt*“.

Zellers Parallelisierung des frömmigkeits- und des musikgeschichtlichen Symbolbegriffes scheint auf den ersten Blick einleuchtend, auf den zweiten problematisch. Kann man wirklich sagen: So wie eine aufsteigende Rakete die Bestimmung der menschlichen Seele versinnbildlicht, so versinnbildlicht ein Kanon die Nachfolge Christi? Ist ein Kanon in einer der Rakete vergleichbaren Weise ein „*Gegenstand der Natur und des menschlichen Alltags*“ und ein Sinnbild, oder ist er nicht überhaupt nur ein „*Sinnbild*“ wie auch immer verstandener menschlicher oder gesellschaftlicher Verhältnisse? Hinter einer gestochenen Rakete steht eine wirkliche; aber was steht hinter einem Kanon?

Hinter diesen logischen Bedenken treten geschichtliche hervor: Die Intention der Reformorthodoxie ist ziemlich klar: Die Orthodoxie wollte aus der Defensive gegenüber der Aufklärung heraus und war deshalb in Gestalt der Reformorthodoxie auf eine „*vernünftige*“ und „*populäre*“ Darstellung ihrer Lehrinhalte bedacht. Kann man ähnliches auch von Bachs – im übrigen ja sehr vielschichtigem – „*Symbol*“-Gebrauch sagen, oder folgt Bach eher älteren Traditionen einer *musica poetica*, einer musikalischen Rhetorik usw.? Es scheint mir zu gewagt, darauf im Rahmen einer Rezension zu antworten.

Martin Geck, Hattingen

HARTMUT BRAUN: *Was die Pfälzer in der Welt singen. Eine Untersuchung des Volksliedbestandes der Batschka. Kaiserslautern: Heimatstelle Pfalz 1969. 56 S. mit Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Heimatstelle Pfalz. 7. Folge.)*

Der Verfasser untersucht in der kleinen, aber inhaltsreichen Schrift den Zusammenhang zwischen dem Liedgut der deutschen Kolonisten in der Batschka und dem ihrer ursprünglichen Heimat, der linksrheinischen Pfalz.

Bekanntlich wanderten im 18. Jahrhundert zahlreiche Deutsche in die nach der Vertreibung der Türken entvölkerten Gebiete Südosteuropas aus. Um 1784 war der pfälzische Anteil besonders stark. Zunächst konzentrierten sich die Siedler auf die zwischen Donau und Theiß gelegene Batschka. In der Folgezeit gründete die jüngere Generation im benachbarten Syrmien und Slawonien Tochttersiedlungen.

Für die Durchführung seiner Aufgabe stand dem Verfasser ein reichhaltiges Quellenmaterial zur Verfügung. Es besteht aus Publikationen von Volksliedern sowohl der Pfalz wie der genannten Siedlungsgebiete. Dazu kommen noch bei diesen Landschaften zahlreiche handschriftliche Aufzeichnungen, die im Deutschen Volksliedarchiv (DVA) zu Freiburg i. Br. deponiert sind. Vor allem aber sind die Lieder zu nennen, die Johannes Künzig und Waltraud Werner seit den 50er Jahren von Rücksiedlern, aber auch an Ort und Stelle selbst von dort verbliebenen Sängern auf Tonband aufgenommen haben. Diese Aufnahmen befinden sich im Tonarchiv des von Künzig gegründeten Instituts für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg i. Br., in dem der Verfasser später als wissenschaftlicher Assistent tätig war.

Schon 1935 hatte Künzig Volkslieder aus dem benachbarten rumänischen Banat in der vom DVA herausgegebenen Reihe „Landschaftliche Volkslieder“ veröffentlicht, ebenso Hugo Moser 1943 die Volkslieder der Sathmarer Schwaben, die sich im Gebiet der benachbarten Batschka niedergelassen hatten. Dessen Sammlung ist darum besonders interessant, weil sich nach der erzwungenen Rückkehr in ihre schwäbische Heimat zwischen oberer Donau, Iller und Bodensee herausstellte, daß in Sathmar, wie auch in manchen anderen Gebieten Südosteuropas, besonders viel heimatliches Altgut

noch in lebendigem Singgebrauch geblieben ist.

Ein sicheres Kriterium für die Verwandtschaftsbeziehungen des Liedgutes zwischen Herkunfts- und Zielgebiet ist die Gleichheit der Mundart. Diese hat sich freilich nur in bestimmten Liedgattungen rein erhalten, so in den Kinderliedern, den Scherz- und Tanzliedern, aber auch in brauchgebundenen Umgangliedern, z. B. dem vor allem in der Pfalz und in der Batschka bis in die neuere Zeit hinein ausgeübten Brauch des „Pfungstquacks“.

Schwieriger ist der Vergleich bei den in schriftdeutscher Sprache gesungenen Liedern, zumal da das pfälzische Mutterland als ausgesprochenes Durchgangsgebiet besonders offen für die Einwanderung von Liedgut aus den Nachbarlandschaften war. Als weitere Schwierigkeit kommt hinzu, daß das Untersuchungsmaterial in großen zeitlichen Abständen aufgezeichnet worden ist. Fremdfassungen von Balladen und vor allem von Liebesliedern waren von Nachbarsiedlungen auch in die Batschka eingedrungen. Es ist also nicht leicht, eindeutig autochthones Liedgut, das zwischen Heimat und Siedlungsgebiet in Beziehung steht, mit Sicherheit nachzuweisen. Dennoch konnte der Verfasser zahlreiche Beispiele dafür aufzeigen.

Auch hier wird bestätigt, daß sich geistliche Volkslieder in den Siedlungsgebieten weit mehr erhalten haben als in der Urheimat. Interessant sind dabei die religiösen Singspiele mit ihren eingestreuten geistlichen Liedern, wie sie Karl Scheierling in Slawonien aufgezeichnet und in seiner Sammlung *Ich bin das ganze Jahr vergnügt*, Kassel 1952, zum Teil veröffentlicht hat.

Mit guten Gründen behandelt der Verfasser die Beziehungen der Texte und die der Melodien getrennt. Nicht selten stimmen nämlich zwei Liedtexte aus der Heimat und der Siedlung ziemlich wortgetreu überein, während die dazu gesungenen Melodien völlig voneinander abweichen. Ebenso kann eine Schrumpfung der Melodie eintreten, während der Text noch vollständig erhalten geblieben ist. Auch Varianten einer gleichen Melodie sind zahlreich vorhanden. Trotzdem weist Braun überzeugend nach, daß die bewahrende Kraft der Melodie sich im Vergleich zum Wortgut bei den Kolonisten stärker ausgewirkt hat als in der Heimat.

Zum Schluß seiner Untersuchung bringt der Verfasser sechs ausgewählte Melodietypen mit ihren Variantenkreisen. Trotz der labilen Situation, die so typisch für das Wesen von mündlich überliefertem Volksgesang ist, gelingt es Braun, die musikalische wie die textliche Bindung des Volksliedes zwischen der Pfalz und der Batschka überzeugend nachzuweisen.

Alfred Quellmalz, Stuttgart

JEAN PERROT: The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the end of the Thirteenth Century. Adapted from the French, translated by Norma DEANE. London: Oxford University Press 1971. XXVIII, 317 S., 28 Taf. und 27 Abb.

Der äußerlich ungemein ansprechende, typographisch wie illustrativ vorzüglich gestaltete Band – teils reine Übersetzung, teils umdisponierte, vereinfachte oder veränderte Fassung des Perrotschen Standardwerkes – verbirgt seine Crux: keine Vorbemerkung klärt darüber auf, in welchem – zwiespältigen – Verhältnis er zu seiner Vorlage steht. Die französische Originalausgabe *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle. Étude historique et archéologique* (Paris 1965), zweifellos die derzeit beste Gesamtdarstellung der antiken und mittelalterlichen Orgelgeschichte, zeichnet sich (bei allem, was man beanstanden kann) durch vier wesentliche Merkmale aus: sie enthält die umfassendste Dokumentation der zahlreichen (Fund-, Text- und Bild-) Quellen; sie erörtert ebenso gründlich wie kompetent die Fragen der Bauweise des Instruments und berichtet von Erfahrungen mit Rekonstruktionsversuchen; sie beleuchtet (wenn auch teilweise nur in Ansätzen) etliche Aspekte des allgemeinhistorischen Hintergrunds und der musikalischen Voraussetzungen für das Auftreten der Orgel; sie bietet eine Fülle von Einzelinterpretationen, die beachtenswert sind, selbst wo sie allzu unbefangenen einen realen, technisch-deskriptiven Gehalt der Zeugnisse unterstellen und ihn auszubeuten suchen. Dem Wert des Werkes entsprach, daß in einer der ersten Rezensionen, durch W. L. Sumner (ML XLVII, 1966, S. 166) die Übersetzung ins Englische angeregt wurde.

Die nun vorliegende englische Ausgabe folgt im Text über weite Strecken hin Satz

für Satz dem Original. Bezüglich Qualität und fachterminologischer Exaktheit der Übertragung muß sich der deutsche Beurteiler auf W. L. Sumner berufen, der sie als „*first-rate*“ lobte (ML LIII, 1972, S. 201). Kapitelüberschriften, Untertitel und Gliederung verraten, daß Perrots Schrift nicht lediglich übersetzt wurde. Auch bezeichnet eine unscheinbare Notiz auf der Rückseite des Titelblatts den Band als „*revised translation*“. Über das Ausmaß der Revision, über Umfang und Motive der tatsächlichen Eingriffe wird jedoch nichts mitgeteilt. Durch Verpflanzung von z. T. längeren Abschnitten ist der Textverlauf an ca. 30 Nahtstellen gegenüber der französischen Fassung verändert. Deren Kapitel X (*Les Pères de l'église et l'orgue*) entfiel – offenbar aufgrund der Kritik J. W. McKinnons (JAMS XIX, 1966, 422 ff.) –, doch erscheinen einzelne Partien verstreut in anderem Zusammenhang. Daß die Umstellungen stets literarische oder theologische Quellentexte und ihre Deutung betreffen, ist symptomatisch für die objektiven Schwierigkeiten, derartigen Zeugnissen organologisch gerecht zu werden. Um so mehr fällt ein entscheidender Mangel der englischen Ausgabe ins Gewicht: sie übernimmt von den zahlreichen im Anhang der Erstausgabe abgedruckten griechischen und lateinischen Originaltexten nur die (eindeutig) orgelbautechnischen Passagen von Heron, Vitruv, Theophilus, Anonymus Bern und Aribo, enthält somit dem Leser die Quellen gerade dort vor, wo ihre Auslegung besonders heikel und hypothetisch ist. Da selbst altbekannte, vielzitierte Dokumente noch immer wenig einhellig beurteilt werden (vgl. jüngst die Arbeiten von K. Körte [KmJb LVII, 1973] und J. W. McKinnon [The Organ Yearbook V, 1974] über Wulfstans „*Beschreibung*“ der Orgel zu Winchester), bleibt vorbildlich die synoptische Wiedergabe von Originaltexten und Übersetzungen, wie sie D. Schuberths *Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst* (Göttingen 1968) – eine der wichtigsten Ergänzungen zu Perrots Werk – aufweist. Eine ganze Reihe von kleineren, sachlich belanglosen Kürzungen der englischen gegenüber der französischen Ausgabe kommt gewiß der Dichte der Darstellung zugute. Als Einbuße aber ist

der Wegfall der Zeittafeln zu betrachten (die einiger Korrekturen bedurft hätten). Generell muß vor allem festgestellt werden, daß die Revision weder die seit 1965 erschienene Literatur, ihre Ergebnisse und Fragestellungen einbezog noch sich darauf erstreckte, Text und Fakten der ersten Ausgabe systematisch zu überprüfen (Beispiele: S. 233 wird, in Unkenntnis der Forschungen Dodwells, Theophilus abermals um ein Jahrhundert zu früh datiert; S. 302 wiederholt in der Windladenbeschreibung des Anonymus Bern ein Versehen aus Nefs Edition – versäumte Zeilentilgung –, das sich durch Nefs Übersetzung wie durch Schubiger oder Buhle klären läßt). Dennoch muß man sich vor der naheliegenden Schlußfolgerung hüten, die englische Fassung führe in keinem Punkte über die französische hinaus. Denn unerwartet stößt man auf gelegentliche Akzentverschiebungen, sogar auf Modifikationen im Urteil (z. B. beim Kommentar zum Ausdruck „*calefactae*“ im Hydraulischezeugnis des Wilhelm von Malmesbury, 1965: S. 292; 1971: S. 227). Obwohl die Originalausgabe in vieler Hinsicht den Vorzug verdient, empfiehlt es sich daher bei entscheidenden Fragen, auch die englische Version auf mögliche Abweichungen hin durchzusehen. Das Auffinden der Parallelstellen ist allerdings zuweilen recht mühsam; zwar wurde ein Sachregister ergänzt, doch fiel der *General Index* mangelhaft aus (daß er unter „*Gerbert of Aurillac*“ auch auf Martin Gerbert verweist, täuscht höchstens Uneingeweihte; daß er jedoch grundsätzlich die Eigennamen aus Fußnoten ignoriert, weswegen man etliche der von Perrot zitierten Autoren – Bowles, Buhle, Fellerer, Hickmann, Nef, Riemann u. v. a. – vergebens sucht, fordert eine Warnung an den Benutzer heraus).

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

JAN RACEK: *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba (Kryštof Harant von Polžice und seine Zeit) I. Band: Doba, prostředí a situace (Zeit, Milieu und Situation) 241 S., II. Band: Život (Das Leben) 222 S., III. Band: Dílo literární a hudební (Das literarische und musikalische Werk) 247 S. Brno: Universita J. E. Purkyně 1970, 1972, 1973.*

(*Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas philosophica. Nr. 149, 171, 184.*)

In seiner dreibändigen Monographie *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba* bearbeitet Jan Racek die bis heute wenig erforschte Epoche der tschechischen Geschichte, speziell die Zeit vor der Schlacht am Weißen Berg. Einer der bedeutendsten Akteure auf der Bühne der Geschehnisse dieser Zeit war Christoph Harant, Freiherr von Polžice und Bezručice (1564-1621), ein Komponist der tschechischen Spätrenaissance und einer der führenden Vertreter des tschechischen Ständeaufstandes. Harant war nicht nur ein hervorragender Schriftsteller und Komponist, sondern auch ein engagierter Politiker, Ritter, Soldat und ein Mensch von ungewöhnlicher Bildung und feinsinnigem künstlerischem Geschmack.

Im ersten Band der Monographie werden die damalige Zeitgeschichte und das gesellschaftliche Milieu behandelt, die philosophischen, religiösen und künstlerischen Verhältnisse geschildert und die soziologischen, ökonomischen und politischen Probleme dargelegt, die das grundlegende Stilprofil dieser so ereignisreichen Zeit prägten, in der Harant lebte und sein musikalisches und literarisches Werk schuf. Den Kern dieses Bandes bildet jedoch die synthetische Betrachtung der Stilentwicklung der europäischen Renaissancemusik unter Berücksichtigung der tschechischen Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts hinsichtlich des literarischen und musikalischen Werkes von Harant. Der Autor bewertet hier die führenden Persönlichkeiten der tschechischen und europäischen Renaissancemusik und verfolgt gleichzeitig die wichtigsten Formstrukturen dieser Musik und ihre Bestandteile sowie ästhetische, musiktheoretische und Notationsfragen. Ausführlich verfolgt er die Entwicklung des tschechischen geistlichen Liedes und der Kanzionalliteratur als ein einzigartiges und bedeutsames musikalisches Spezifikum der tschechischen Musikkultur.

Im zweiten Band versucht der Autor auf Grund der erhaltenen Quellen sowie der umfangreichen historischen Literatur, das Lebensschicksal Harants zu schildern und eine lebendige und plastische Darstellung aller Ereignisse zu geben, die das Leben und Werk Harants berührten. Harant war eine ausgeprägte Persönlichkeit von großer phy-

sischer und intellektueller Kraft. Auf seine geistige Entwicklung wirkte in starkem Maße der Aufenthalt am Hofe des Erzherzogs Ferdinand II. in Innsbruck (1576 bis 1584). In diesem an Kultur reichen Milieu, in dem sich Elemente der südromanischen und deutschen Kultur überschneiden, formte sich das menschliche und intellektuelle Profil Harants. In Innsbruck wurde auch das Fundament zu Harants Reiseleidenschaft gelegt, deren Ergebnis Reisen nach Palästina und Ägypten (1598-1599), später nach Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, Spanien und Italien (1614-1615) waren. Am kaiserlichen Hof zu Prag, in der Zeit der Regierung des kunstliebenden Kaisers Rudolf II., reifte das künstlerische Profil Harants. Dabei machte der ehrgeizige Ritter eine steile Karriere in den Herrenstand und in die höchsten staatlichen Stellungen (Funktionen, Ämter) am Hof. Auf seiner Burg Pecka bei Itschin in Böhmen, die er in ein Renaissanceschloß umbaute, widmete er sich abseits des turbulenten Lebens seiner literarischen und musikalischen Tätigkeit. Sein Streben nach einer weiteren, höheren politischen Karriere und der Übertritt zum ultraquistischen Glauben brachte ihn an die Spitze der Widerstandsbewegung der böhmischen Stände und während der Regierung des Königs Friedrich von der Pfalz in die höchste Stellung als Präsident der böhmischen Kammer. Der unaufhaltsame Wirbel der politischen Ereignisse und das starke Engagement für die tschechische Sache gegen die Habsburger wurden zur Ursache seines Sturzes und führten schließlich zu seiner Hinrichtung auf dem Altstädter Platz in Prag (21. Juni 1621). – Harant war einer derjenigen polyhistorisch und humanistisch gebildeten Erscheinungen, die das geistige Profil dieser Zeit schufen.

Im dritten, umfassendsten Band, welcher dem literarischen und musikalischen Werk Harants gewidmet ist, behandelt der Autor im einleitenden Kapitel Harants Stellung in der tschechischen und europäischen Musik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, wobei er hier die tschechische Vokalpolyphonie als einen wesentlichen Bestandteil der damaligen europäischen Musik darlegt. Im zweiten Kapitel schildert er die künstlerischen, besonders die musikalischen Verhältnisse am Hofe des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (1529-1595) zu Innsbruck, wo

sich Harant unter der Führung bedeutender Komponisten (Al. Utendal, Jacob Regnart) entwickelte und die wichtigsten Werke der europäischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts kennen lernte. Bei dem langdauernden Aufenthalt am Prager Kaiserhof, einem der bedeutendsten Zentren der europäischen Musik während der Zeit der Spätrenaissance, des Manierismus und des Frühbarock, gewann Harant umfangreiche Kenntnisse über die damalige reife musikalische Renaissancekultur der niederländischen und italienischen Stilrichtung. Auf Grund neuentdeckten Quellenmaterials gelang es dem Autor, ausführlich die Organisation der Prager Rudolphinischen Musikkapelle darzulegen. Weiter behandelt er Harants Aufenthalt auf Schloß Pecka, wo Harant wahrscheinlich seine eigene Musikkapelle besaß, und bewertet kritisch seine Bibliothek und das musikalische Inventarium. Im dritten, umfangreichsten Kapitel unterwirft er Harants Reisebeschreibung *Cesta do Svate země* (Pilgerfahrt in das Heilige Land, 1608; in deutscher Fassung unter dem Titel *Der christliche Ulysses*, Nürnberg. Wolfgang Moritz Endter, 1678) einer musikhistorischen und kritischen Analyse. Dieses Werk Harants wird in Konfrontation mit der zeitgenössischen tschechischen literarischen Produktion bewertet. Weiter behandelt der Autor den Grundcharakter und den Stil von Harants Kompositionen sowie die allgemein technisch-gestalterischen Eigenschaften der Motetten- und Messenproduktion, die Gegenüberstellung zur europäischen Musik des 16. Jahrhunderts, die cantus firmus-Kompositionstechnik und den Typus der sog. missa parodia (Parodiemesse). Daran anschließend befaßt er sich eingehend mit der Entstehungsgeschichte, äußeren Beschreibung und Analyse der einzelnen Kompositionen Harants (Motetten *Qui confidunt in Domino*, *Maria Kron*, *Missa quinis vocibus* und vier handschriftliche Bruchstücke). Darauf folgt eine detaillierte strukturelle Analyse seiner Kompositionskunst. Zuerst wird Harants melodisches Denken im Abhängigkeitsverhältnis zur syntaktischen, intervallmäßigen und melodischen Bildung, zum Tonalempfinden und zu seinen melodischen Modellen analysiert. Erhöhte Aufmerksamkeit ist hier der Analyse von Vokalmelismatik und ihrer Funktion in Harants Werk, dem Rhythmus sowie dem harmoni-

schen Denken gewidmet. Sehr gründlich wird im Zusammenhang mit der Formanalyse das Verhältnis von Text und Musik untersucht, das Problem der Musikdeklamation und die Frage der Taktstriche in der Musik des 16. Jahrhunderts behandelt, dies alles unter besonderer Beachtung von Harants musikalischem Schaffen. Es wird festgestellt, daß die Imitations- und Kontrapunkttechnik in Harants Werk vom Zeitkanon der Kompositionstechnik nie abweicht. Als die wichtigsten Mittel zur Bildung von formalen Abschnitten können Kadenz, kadenzartige Floskeln und Klauseln gelten, die zu den typischsten Merkmalen der Kompositionstechnik Harants gehören. Die folgerichtige Monothematik der Werke Harants veranlaßt noch den heutigen Zuhörer zum Staunen. Im Schlußwort wird der Stil und die stilistische Einordnung der Musik Harants im Rahmen der tschechischen und europäischen Vokalpolyphonie der Spätrenaissance gewertet. Die Hauptvorbilder Harants, sowohl in der Musiktheorie als auch in der Komposition, waren Al. Utendal, Orlando di Lasso, Philippe de Monte, Charles Luyton und ohne Zweifel auch Luca Marenzio sowie Giovanni Pierluigi da Palestrina. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Harant auch mit Lambert de Sayve, Hans Leo Haßler und seinem Bruder Jacob Haßler in persönliche Berührung kam. Seine Musik erscheint uns als eine Stilsynthese der niederländischen Vokalpolyphonie mit einigen Elementen des italienischen Musikstiles vom Typus Palestrinas und Marenzios.

Es ist zu betonen, daß Jan Racek eine erschöpfende Übersicht zu seinem großangelegten Werk vorgenommen hat; es stützt sich vorwiegend auf das Quellenmaterial einheimischer und ausländischer Herkunft und auf eine detaillierte Kenntnis der Fachliteratur. Wenn auch das Quellenmaterial über Harant lückenhaft ist, so gelang es dem Autor auf dessen Grundlage dennoch, das menschliche und künstlerische Profil sowie das dramatisch bewegte Lebensschicksal Harants zu rekonstruieren. Das ganze Werk kann nicht nur als monographische, sondern auch als synthetische Schilderung einer der kompliziertesten Gestalten und Epochen der tschechischen und europäischen Kulturgeschichte gelten. Im umfangreichen Fußnotenapparat wird nicht nur Literatur und deren Bibliographie angegeben, ausführlich

behandelt und kritisch bewertet, sondern auch das Quellenmaterial rekonstruiert, das ohne erklärende Anmerkungen an vielen Stellen unverständlich sein würde.

Was an diesem nach Umfang und Bedeutung bemerkenswerten Werk Raceks besonders zu schätzen ist, ist vor allem die großangelegte Bewertung des musikalischen Schaffens von Harant, die zum erstenmal und von mehreren Gesichtspunkten aus vorgenommen wird. Im Mittelpunkt steht die gründliche Analyse aller musikalischen und stilistischen Ausdruckskomponenten Harants, die in steter Konfrontation mit der vokalpolyphonischen tschechischen und europäischen Musik verfolgt wird. Mit Hilfe dieser kritischen und musikalisch vergleichenden Arbeit ist es dem Autor gelungen, zu einer Zusammenschau von Harants künstlerischer Persönlichkeit und seinem Nachlaß als Komponist zu gelangen und gleichzeitig seine Bedeutung innerhalb der tschechischen und europäischen Musik des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts festzulegen. Dabei löst er fast endgültig einige weitere Probleme (z. B. die Frage der Interpretationstechnik), die ihn jahrelang beschäftigten und deren Formulierungen hier als künstlerisches und wissenschaftliches Credo des Autors ausklingen.

Durch die kritische Edition der wichtigsten zur Grundthematik dieser Arbeit gehörenden Archivalien, die zum Druck als vierter Band der Monographie vorbereitet sind, wird dieses in der tschechischen musikwissenschaftlichen Literatur außerordentlich gewichtige, dem interessierten Leser eine Fülle von Anregungen und Neuerkenntnissen bietende Werk in geeigneter Weise abgeschlossen.

Theodora Straková, Brno

PAMELA J. WILLETTS: Beethoven and England. London: Published by the Trustees of the British Museum 1970. XII, 76 S., 16 Taf.

Zumindest für deutsches Sprachgefühl segelt das Buch eigentlich unter falscher Flagge, denn es stellt weder Beethovens persönliche Beziehungen zu England dar, noch beschäftigt es sich mit der englischen Beethoven-Rezeption. Es handelt sich vielmehr um ein Begleitbuch zur Gedächtnis-

ausstellung des Britischen Museums aus eigenen Beständen anlässlich der 200. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag. Es werden also keine neuen Ergebnisse vorgebracht und auch keine zusammenfassende Darstellung des Themas in Angriff genommen. Stattdessen wird, ausgehend von den Ausstellungsstücken, versucht, dem interessierten Besucher der Ausstellung ein Umfeld zu den Objekten zu schaffen, sie in einen Kontext zu stellen, den auch der interessierte Besucher, von einigen Spezialisten abgesehen, nicht präsent hat.

Natürlich hat Joseph Kermann viel Exakteres zum Kafka-Skizzenbuch gesagt als hier auf 3 1/2 Seiten ausgebreitet werden kann, natürlich können die 7 1/2 Seiten über Beethovens englische Verleger an Alan Tysons bedeutsames Buch nicht heranzureichen; aber hier wird der Versuch gemacht, vom reinen Ausstellungskatalog wegzukommen. Die Einsicht ist zweifellos richtig, daß ein noch so detaillierter Katalog zwar dem Benutzer die Teile an die Hand gibt, sogar genauer als er sie in aller Regel braucht, ihm aber kein Inertialsystem auch nur skizziert, in dem er sie aufeinander beziehen kann.

Das Buch ist also für die Rezension in einer wissenschaftlichen Fachzeitschrift nicht nach seinem eigenen wissenschaftlichen Ertrag zu befragen, aber auch nicht als populäre Darstellung abzutun, sondern als Beitrag zu der Frage aufzunehmen, wie diese Wissenschaft sich und ihre Ergebnisse nach außen darstellt. Wenn Wissenschaft sich nicht darauf beschränken will, sich selbst zu reproduzieren – und das kann sie heute weniger denn je, weil nur eine Öffentlichkeit bereit sein wird, ihr die Arbeitsmittel bereitzustellen, der sie ihr Anliegen verständlich artikuliert hat –, wird sie die Vermittlung von Musikwissenschaft mit zum Thema ihrer Arbeit machen müssen.

Nun soll hier nicht so getan werden, als gebe es hierin bereits methodisch gesicherte und mit empirisch-sozialwissenschaftlichen Mitteln der Erfolgskontrolle verifizierte Ergebnisse, aus denen Maßstäbe zur Beurteilung solcher Unternehmen ableitbar wären. – Hier liegt ein Versuch vor, der von den Exponaten einer Ausstellung aus Beständen eines Museums ausgeht. Ob gerade im Falle Beethoven ein anderes Modell, etwa das einer Kombination von

ausführlicher historischer Darstellung und reinem Katalogteil, überhaupt durchführbar gewesen wäre, ist nur schwer zu beurteilen. Sicher handelt es sich nur um eine von mehreren Möglichkeiten. Insofern kommt dem Buch Modellcharakter zu. Im Ganzen wird man diesen Ansatz als durchaus gelungen bezeichnen können.

Es liegt im Experimentalcharakter solcher Modelle der Vermittlung von Wissenschaftsinhalten begründet, daß man ein abschließendes Urteil über sie einstweilen nicht bilden kann. Aber es ist zu begrüßen, wenn eine Institution wie das Britische Museum bemüht ist, das in sich widersprüchliche Unternehmen einer musikhistorischen Ausstellung mit einer typographisch so hervorragend ausgestatteten Begleitschrift auf eine breitere Basis zu stellen und dargebotenes Material aufzubereiten.

Siegfried Kross, Bonn

FRANZ LORENZ: Die Musikerfamilie Benda. Georg Anton Benda. Berlin/New York: Verlag Walter de Gruyter 1971. 183 S.

Damit liegt der 2. Band über die „Musikerfamilie Benda“ vor und man darf gespannt auf den 3. Band sein, der einen „Themenkatalog sämtlicher Kompositionen aller Mitglieder der Familie Benda“ bringen wird.

Band II bringt eine Fülle von gut belegtem Material und dürfte sich als Fundgrube für jeden erweisen, der über deutsche Theater- und Orchesterverhältnisse, das höfische Musikleben und die Musikästhetik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts arbeitet. Gleich das Kapitel über die Stadt Gotha (ab S. 19) mit einer Mitgliederliste der Gothaer Hofkapelle (ab S. 41) weitet sich zu einer eindrucksvollen Darstellung mitteldeutschen Musiklebens aus. Ausführlich ist Bendas Familie geschildert (ab S. 56), bei der Behandlung der Bühnenwerke beschränkt sich der Autor im wesentlichen auf eine Rezeptionsgeschichte, die aber interessant genug ist (ab S. 73). Georg Anton Benda war viel auf Reisen, so u. a. in Italien, Hamburg, Wien, Berlin, Paris und Mannheim, als Pensionär ist er 1795 in Köstritz gestorben.

Weniger glücklich verlief das Leben der Kinder, sie waren mit wechselndem Erfolg als Sänger und Schauspieler an Theatern tätig.

Das Literaturverzeichnis umfaßt 148 Titel, in das 16 Seiten umfassende Personenverzeichnis sind wertvolle biographische Nachrichten mit eingearbeitet.

Walter Kolneder, Karlsruhe

EGON VOSS: Studien zur Instrumentation Richard Wagners. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. 343 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 24.)

Die umfangreiche Arbeit (343 Seiten) ist eine willkommene Bereicherung der Wagner-Literatur. Sie zeugt von Einfühlungsgabe, von sprachlichem Geschick, ist sorgfältig und gründlich. Daß ihre Interpretation der Phänomene nicht immer einleuchtend ist, daß manche These leitmotivisch allzu häufig wiederholt und somit Wagners kompositorische Technik in den wissenschaftlichen Darstellungsstil hineingenommen wird, mindert nicht ihren grundsätzlichen Wert.

Gleich das einleitende Kapitel *Zur Geschichte der Instrumentation bis zu Wagner* ist eine instruktive Zusammenfassung eines historischen Prozesses. Voß zeigt, wie die Instrumentation, ursprünglich bloßes Akzidenz, um der Komposition zur klanglichen Erscheinung zu verhelfen (wobei vom Komponisten bekanntlich oft verschiedene Besetzungsmöglichkeiten angeboten werden) über die völlige Integration der Instrumentation in den kompositorischen Satz (18. Jahrhundert) bei Wagner schließlich jene Bedeutung erlangt, bei der die instrumentale klangliche Erscheinung geradezu den Kern der Komposition bildet, so daß sich das anfängliche Verhältnis von Klang und Satzbild beinahe umkehrt.

Aufschlußreich ist auch das anschließende Kapitel *Äußerungen Wagners zur Instrumentation*, in dem nicht planlos zitiert, sondern alle Zitate um die für Wagner wesentliche Einheit von Wort, Instrumentation und Gebärde gruppiert werden. Nach Voß bildet Wagner das Orchester in zwei Richtungen aus: als „*Verein bestimmter tönender Individualitäten*“ und in Richtung auf Mischung des Klangs.

Im ersten Hauptteil erörtert der Verfasser sodann im Einzelnen seine These: „*Die hauptsächliche Funktion, welche die Instrumentation im Werk Wagners hat, liegt in*

ihrem steten Bezug zum Drama“. Die Introduction dieses Hauptteils (rund 190 Seiten) ist weniger konzentriert durchgearbeitet und mutet improvisatorisch an. Im Vorgriff auf die Kapitel, in denen anschließend die einzelnen Orchesterinstrumente behandelt werden, erfolgt schon hier eine Erörterung der Ausdruckscharaktere von Klarinette, Oboe, Englischhorn, Violine. Wertvoll ist der Hinweis, daß der Ausdruckscharakter eines Instruments (etwa Trauer für das Englischhorn) von Wagner nicht festgelegt ist, sondern daß jedes Instrument ähnlich dem Wort, das ebenfalls erst durch den Satzzusammenhang seinen jeweiligen spezifischen Sinn erhält, erst in Verbindung mit der Szene und mit anderen Instrumenten seine ganz bestimmte Bedeutung bekommt. Erhellend sind auch andere Erkenntnisse, so etwa die über Wagners Tendenz, die Bildung und Zusammensetzung der Klänge zu verschleiern. Ausführlich wird sodann der Anteil der einzelnen Orchesterinstrumente am Werk Wagners geschildert. Eine respektable Sisyphusarbeit.

Im zweiten, wesentlich kürzeren Hauptteil, der sich in vier Kapitel gliedert, konstatiert der Verfasser im ersten, *Dynamik*, daß Wagner die Dynamik „*ausinstrumentiert*“, d. h. „*Crescendi werden durch Anwachsen der Instrumentenzahl*“, Diminuenti durch „*ein Ausscheiden von Instrumenten*“ erzielt – ein Verfahren, das allerdings schon vor Wagner zu beobachten ist. Massierte Unisoni dienen der Hervorhebung einer melodischen Figur, ungewohnte Klanglagen einzelner Instrumente werden oft zum Ausgleich der Klangstärken benutzt.

Anregend ist auch das mehrfach unterteilte Kapitel über das Verhältnis der Instrumentation zur *Satzart*. Hier besonders verfällt der Verfasser jedoch der Neigung, einzelne (nicht immer sonderlich bedeutsame Thesen) zu häufig zu wiederholen (z. B. Wagners Tendenz zum Verschmelzungsklang). Das ganze Kapitel hätte auf ein Drittel seines Umfangs reduziert werden können. Auch werden einzelne Beispiele in ihrer Symptomatik für Wagner überbewertet und zu großzügig generalisiert. Der Grund für solche verständlichen Schwächen liegt zweifellos in der Tatsache, daß Wagners Instrumentation zu vielfältig ist, als daß sie auf eine kleine Zahl von Modellen oder Typen zurückgeführt werden könnte. Sie

beugt sich nur bedingt einer wissenschaftlichen Systematisierung. Ähnliches gilt für das Kapitel *Harmonik*. Aber auch hier finden sich treffsichere Feststellungen. Im Kapitel *Form* weist Voß nach, daß Wagner durch „klangfarbliche Charakterisierung von Formteilen“ die Gliederung des Formverlaufs verdeutlicht (angefangen von der verschiedenen Instrumentierung von Vorder- und Nachsatz in einer achttaktigen Periode), umgekehrt aber auch durch allmähliche Ablösung der Instrumentengruppen formale Übergänge schafft. Der Hinweis auf ein kleines *Lohengrin*-Beispiel des für diesen Sachbereich wohl nicht zuständigen Adorno ist überflüssig. Auch gegenüber Lorenz, dessen im Prinzip gewiß höchst verdienstliche, wenn auch überspannte „Formgesetze“ Voß mehrfach durch Wagners Instrumentation unterstrichen glaubt, wünschte man sich größere kritische Distanz.

Unabhängig davon hat der Verfasser hier eine mit viel Fleiß, sachlichem Ernst und Gespür durchgeführte Arbeit vorgelegt.

Kurt Westphal, Berlin

HEINRICH KOSNICK: *Busoni. Gestaltung durch Gestalt. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 215 S.*

Es gibt Randgebiete der Musik, die sich offenbar wissenschaftlicher Darstellung entziehen. Zu ihnen gehört ein weiter Bereich der Instrumental-Pädagogik. Der Hochflut von Schriften zum richtigen Klavierspiel um die Jahrhundertwende folgte eine bis heute dauernde Ebbe. – Das Buch von Kosnick ist sowohl eine Würdigung Busonis als Pianist als auch der Versuch einer Darstellung der Grundlagen seines Klavierspiels aus der Sicht eines seiner Schüler. Kosnick spannt den Bogen von der Anatomie des Spielapparats bis zur allgemeinen Kulturkritik. Sucht man nach einer vergleichbaren Veröffentlichung aus der Zeit um 1900, so könnte man sich an das mit Recht vergessene Buch *Liszts Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums* von Frederic Horace Clark (Berlin 1907) erinnern.

Kosnick geht aus von einer Briefstelle Busonis aus dem Jahr 1906: „*Ich spiele fast gar nicht mehr mit den Händen. Dieses Spiel wirkt überall gleich stark, was ich auch vortrage.*“ Es handelt sich bei dieser

Selbstbeobachtung um jenes vielbewunderte moderne Klavierspiel, aufgrund dessen C. A. Martiensen (*Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*, Leipzig 1930) Busoni dem expansiven Typ zuordnete (Gegentypen: statischer – ekstatischer Typus). Kosnick versucht seine Klaviertechnik durch ein „psycho-physio-anatomisches“ System zu unterbauen. Die Einzelheiten des Systems können hier nicht referiert und bewertet werden. Eine Bewertung nach praktischer Erprobung müßte notwendig subjektiv ausfallen.

Kosnick entgeht leider nicht der Gefahr, der vor ihm schon manche verdienstvolle Musikpädagogen erlegen sind, nämlich seine Methode für ein Allheilmittel zu halten (Teil IV: „*Psycho-physiologische Anatomie als Grundlage der weiteren Entwicklung des Menschen*“). Der Verlag, der das Buch in die verdienstvolle Reihe seiner Busoni-Veröffentlichungen stellte, hätte gut daran getan, seinem Autor einen Redakteur an die Seite zu stellen, der eine Konzentration auf die zentralen Teile durchgesetzt hätte. Kosnicks Beobachtungen über die Busoni-Wettbewerbe kommen über flüchtige Notizen nicht heraus, seine Skizzen der 20er Jahre sind unzusammenhängend und unergiebig.

Der Verlag hätte jedoch für etwas Information über den Verfasser sorgen sollen, dessen Name in Lexika schwer zu finden ist. Kosnick stammt aus Riga. Er konzertierte zunächst in Rußland, studierte dann nochmals in Leipzig und Berlin bei Teichmüller, Ansorge und Busoni. Seit den 20er Jahren veröffentlichte er folgende Schriften: *Lebenssteigerung, Muskel und Geist* sowie *Universelle Technik für die Hand des Künstlers*.

Bernhard Hansen, Hamburg

VLADIMÍR ČÍŽIK: *Bartóks Briefe in die Slowakei. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Bratislava. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum – Verlag A-Press 1971. 179 S., 1 Taf.*

Das Verhältnis Bartóks zum slowakischen Ethnikum ist wenn nicht unbekannt, so sicherlich unterschätzt. Die in Druckgestaltung bescheidene Publikation von Čížik versucht, dieses Verhältnis sachlich in ein wahres Licht zu stellen. Nach der Einleitung

(I: Bartók und Preßburg; II: Bartók und das slowakische Volkslied) folgt in chronologischer Ordnung die Edition von 121 Briefen. Die bereits anderswo erschienenen Briefe werden auszugsweise registriert, die neuen Funde werden im ungarischen Original mit deutscher Übersetzung zugänglich gemacht. Das Schicksal des Interesses Bartóks für das slowakische Volkslied – im Zeitraum von 1906-1918 zeichnete er 3223 Lieder auf! – erscheint in einem plastischen Bild. In den Jahren 1922-28 bereitete Bartók eine sorgfältige, komparatistisch perfekte Edition in IV Bänden zum Druck vor. Kleinliche Handlungen der slowakischen Herausgeber verursachten, daß die Drucklegung des Werkes zu Bartóks Lebenszeiten nicht – bis auf die Abzüge erster Bögen – zustande kam. (Der Bd. I erschien in Preßburg erst 1959, Bd. II i. J. 1970). Der bitter ironische Brief an die Herausgeber vom 28.1.1939 gehört zu den traurigsten Dokumenten des Bandes. Für die Bartók-Forschung sind auch diejenigen Briefe von Belang, in denen Bartók von seinen Werken, Tourneen, psychischen Zuständen und politischen Einstellungen bis zur Emigration in die USA schreibt. Nicht zuletzt leistet das Buch einen Beitrag zur Erkenntnis des Bartókschen „Folklorismus“; Čížik weist (S. 31-34) auf zahlreiche Stilelemente hin, die auf den Einfluß der slowakischen Volksmusik zurückzuführen sind.

Vladimír Karbusický, Mönchengladbach

VOLKER SCHERLISS: Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt 1975. 158 S. (Rowohlt Bildmonographien.)

Über Alban Berg sind in den letzten 20 Jahren zahlreiche umfangreiche Veröffentlichungen von Redlich, Reich, Vogelsang und Ploebusch erschienen. Nun liegt noch eine weitere Monographie von Volker Scherliess vor. Scherliess konnte Material aus dem Archiv der Universal-Edition auswerten, insbesondere den Briefwechsel Berg-Webern und die bislang als Ganzes noch nicht veröffentlichten Briefe Bergs an den Verlag. Durch reiches Bildmaterial belebt, werden die Jugendzeit, die Vorbilder und die ersten Kompositionen geschildert. Den einzelnen Werken sind kurze und prägnante Kapitel gewidmet, die Begegnung mit

Schönberg und Helene Berg steht im Vordergrund der Betrachtungen.

Insbesondere wird die Beziehung zu Eduard Erdmann erwähnt. Erdmann hatte sich damals für Bergs Klaviersonate op. 1 eingesetzt. Ohne Berg bis dahin persönlich gekannt zu haben, widmete Erdmann ihm seine „Erste Symphonie“, die auf dem Weimarer Tonkünstlerfest 1920 uraufgeführt wurde. Ebenfalls aufschlußreich ist eine Anzeige, die Berg an die Redaktion des *Anbruch* noch im November 1935 aufgegeben hatte. In dieser Anzeige lautet der Text: „*Alban Berg unterrichtet (Theorie u. Komposition) ab November wieder in Wien XIII., Trauttmansdorffgasse 27*“. Diese Anzeige war einen Monat vor seinem Tod noch erschienen. Die Monographie wird abgeschlossen durch eine Zeittafel, Zeugnisse, ein Werkverzeichnis, Bibliographie und Discographie.

Scherliess schreibt einen sehr flüssigen und eingängigen Stil, der für ein breites Leserpublikum sehr geeignet ist. Das reichbebilderte Buch wird manchem Freund und Kenner der Neuen Musik den weiteren Zugang zu Berg ermöglichen.

Konrad Vogelsang, Falkenstein (Ts.)

Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation. Herausgegeben von Ursula v. RAUCHHAUPT. München: (Verlag Heinrich Ellermann) und Hamburg: (Deutsche Grammophon Gesellschaft m.b.H.) o. J. 186 S., 8 Abb., zahlreiche Faksimilia.

Zu der kaum noch überschaubaren Menge an Sekundär- und Tertiärliteratur über die Wiener Schule stehen die veröffentlichten authentischen Zeugnisse ihrer Mitglieder in eklatantem Mißverhältnis. Ja, eine angemessene Erforschung dieses ganzen Gebietes konnte bisher über Anfänge nicht hinauskommen – und das nicht allein wegen unseres mangelhaften Handwerkszeuges für die Behandlung atonaler Musik, sondern gerade auch wegen ebendieser desolaten Quellenlage. Man kann gar nicht oft genug an die einschlägigen Stellen appellieren, sie mögen endlich die Archive und Nachlässe, d. h. vor allem Skizzen, Notizen und Briefe allgemein zugänglich machen und damit dem legiti-

men Interesse der Nachwelt an einer historischen Epoche der Musikentwicklung entgegenkommen.

Angesichts dieser Situation darf jede Publikation von Dokumenten über die Wiener Schule mit freundlicher Aufnahme rechnen; und der Herausgeberin gebührt Dank für die Idee, den zunächst nur als Begleittext zu der großartigen Schallplatteneinspielung sämtlicher Werke für Streichquartett von Schönberg, Berg, und Webern durch das LaSalle-Quartett gedachten Band auch als alleinstehende Sammlung vorzulegen. Hier liegt allerdings bereits das Problem: Was als Erläuterung zu einer Plattenedition gute Dienste leisten kann, muß sich als Buchpublikation gefallen lassen, strenger beurteilt zu werden. Man wird dabei der ursprünglichen schönen Idee nicht recht froh. Weniger stören unglückliche drucktechnische Gestaltung und viele Sach- und Flüchtigkeitsfehler, als daß man Überflüssiges lieber entbehrte und Fehlendes – was nach Lage der Dinge hätte erwartet werden dürfen – vermißt.

So wurden etwa einige Arbeiten von Willi Reich, die Dokumentarisches zu Berg enthalten, nicht ausgewertet, ebenso die von Ivan Vojtěch mitgeteilte Briefsammlung in *Miscellanea Musicologica XVIII* (Prag 1965, S. 31-83), in der sich Mitteilungen der drei Meister über ihre Quartette finden. – Überflüssig sind Äußerungen wie die Weberns an Berg vom 12. 12. 1911: „*Heute sollte Schönbergs D-moll-Quartett sein. Rosé verschob es auf März. Fluch! Fluch! Es ist ekelhaft.*“ (S. 13) Zahlreiche Stellen dieser Art, die sich lediglich auf einzelne Aufführungen oder ähnlich Sekundäres beziehen, sind doch belanglos! Freilich – bei einer Dokumentation ist immer die Frage, wo anzufangen und wo aufzuhören sei. Frühe Pressestimmen, wie sie leider (warum?) nur zu Schönbergs I. und II. Quartett gebracht werden, oder Äußerungen von anderen Musikern hätten oft besser zur Sache selbst führen können, ohne daß der Begriff „Dokumentation“ strapaziert worden wäre.

Den Kern des Buches bilden die großen Selbstanalysen: Schönbergs *Notes on the Four String Quartets*, Bergs Blätter zur *Lyrischen Suite* und Weberns Briefe an Kolisch und Erwin Stein anlässlich des Quartettes op. 28. Sie sind für jede weitere Beschäftigung mit diesen Werken unumgänglich. Besonders wichtig, über das Formanalytische

hinaus, scheinen mir persönliche Äußerungen, etwa Bergs Bemerkung, daß er in der *Lyrischen Suite* versucht habe, „*in der allerstrengsten 12 Ton-Musik mit stark tonalem Einschlag zu schreiben; was jedenfalls möglich war.*“ (S. 92) Aber auch in kurzen Briefstellen finden wir Interessantes, etwa wenn Webern (12. 7. 1912, S. 124) bekennt, fast alle seine Kompositionen seit der *Passacaglia* bezögen sich auf den Tod seiner Mutter. Dagegen fehlt bei Bergs op. 3 ein Hinweis auf die autobiographischen Bezüge, die sich in Briefen und der (nicht erwähnten) Widmung an Helene Berg widerspiegeln. Notwendig gewesen wäre auch eine Bemerkung über die Widmung der *Lyrischen Suite* an Zemlinsky und ein Hinweis, um welches „*Citat*“ (S. 117) es sich dort handelt.

Ja – um wieviel brauchbarer wäre die ganze Arbeit, wenn alle Dokumente gründlich kommentiert wären! Entgegen der im Vorwort (S. 6) gemachten Mitteilungen, auf jede Kommentierung und Stellungnahme werde verzichtet, erscheinen dann ab und zu doch welche; und die erwecken den Eindruck, ohne Konzeption, gerade nach Laune gemacht worden zu sein. Die Notenbeispiele wären durch Hinweise auf ihren Ort in der Partitur besser benutzbar.

Dies alles hätte freilich einer derart eindringlichen und zeitraubenden Vorbereitung bedurft, wie man sie angesichts des ursprünglichen Zweckes der Publikation nicht fordern kann. Bleibt das Positive: eine Fülle von Materialien, derer sich die Musikwissenschaftler dankbar bedienen werden – und gleichzeitig die Hoffnung auf eine vollständige, angemessene Edition der Dokumente.

Volker Scherliess, Rom

PIERRE BOULEZ: Werkstatt-Texte. Aus dem Französischen von Josef HÄUSLER. Berlin: Propyläen (Ullstein)-Verlag 1972. 286 S.

PIERRE BOULEZ: Boulez on Music Today. Translated by Susan BRADSHAW and Richard Rodney BENNETT. London: Faber and Faber 1971. 144 S.

Werkstatt-Texte: der Titel trifft Inhalt und Charakter der Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen genauestens; die Übersetzung ist sachlich profund und sprachlich adäquat (bei der phantasievollen Eigenart der Bou-

lez'schen Diktion und Denkweise ein besonders hervorzuhebendes Faktum!), die Ausstattung des Bandes – mit Quellenhinweisen, Personen- und Sachregister – vorzüglich. Offensichtlich hat sich die von Autor und Übersetzer gemeinsam investierte Mühe gelohnt. Zu hoffen ist nur, daß auch der geplante zweite Band (der unter anderem die Texte zu Werken anderer Komponisten einschließen würde) bald erscheinen kann. Denn an der sachlichen Bedeutung und Kompetenz der Boulez'schen Schriften besteht kein Zweifel.

Selbstverständlich enthält der Band das Wenige, das Boulez über sein eigenes Schaffen direkt geschrieben hat: den Aufsatz über die 3. Klaviersonate, den Vortrag *Sprechen, Singen, Spielen* mit den wichtigen analytischen Bemerkungen über den *Marteau sans matre*, den Straßburger Vortrag *Wie arbeitet die musikalische Avantgarde?* mit den Erläuterungen der zweiten *Improvisation sur Mallarmé*. Der Eigenart des Boulez'schen Denkens aber entspricht es, daß er dann am aufschlußreichsten von sich selbst redet, wenn er es indirekt tut. Von bornierter Selbstbestätigung wie von fixierten Programmen hält er nichts; wohl aber macht er „Vorschläge“ (1948), erörtert „Möglichkeiten“ (1952), registriert „Tendenzen“ (1957), prüft „Einsichten-Aussichten“ (1954). Im Zentrum der Reflexionen aber steht durchgängig das Problem von Musik und Sprache oder, näher an Boulez formuliert: die Synthese von Musik und Dichtung. Die „Umgießung von Dichtung in Musik“ durch die herkömmlichen Mittel von Schilderung und Ausdruck, die „direkte Besitznahme der Dichtung durch die Musik“ in den Bereichen der Form und Syntax erscheinen dem Autor als äußerlich. Die „Quelle einer wahrhaften Begegnung“ liegt allein in der Konvergenz der „Struktur“: „Die Struktur der Dichtung, ihre formalen Beziehungen sind das Grundmaterial der entsprechenden musikalischen Struktur“. Ohne daß der schwierige Strukturbegriff hier erörtert werden kann, darf in seiner Spezifik der Nervenpunkt von Boulez' poetisch-musikalischem Ansatz erkannt werden. Er ermöglicht das Ineinsetzen von Dichtung und Musik in einem Fächer von Nuancierungen, dergestalt, daß die musikalische Struktur alle Möglichkeiten zwischen einem „Minimum ihrer Autonomie“ bis

zum „weitläufigen Kommentar“ zu ergreifen vermag. Dichtung, „Mittelpunkt der Musik“, kann so zugleich „in ihr abwesend sein“ (alle Zitate S. 161 ff.). Die Prägung des Boulez'schen Musikdenkens durch die deutsche Romantik (Novalis) und den französischen Symbolismus (Mallarmé), also durch bestimmte literarische Traditionen, ist evident. Und sein so rätselhaft scheinender Vortragstext *Dichtung-Mittelpunkt und Ferne-Musik*, 1962 in Donaueschingen den Zuhörern kaum verständlich, erweist sich als das zentrale ästhetische Credo des Musikers Boulez.

Die neuere Musikgeschichtsschreibung hat im allgemeinen die historische Ableitung der seriellen Musik allein aus der Tradition der Wiener Zwölftonschule vorgenommen. Die Zusammenstellung der frühen Aufsätze von Boulez in diesem Band gibt Gelegenheit, diese Einsträngigkeit des Geschichtsbildes zu korrigieren. Es ist bekannt (vgl. den Nachweis von Kl. Schweizer in AfMw XXX, S. 145 f.), daß die Boulez'sche Kritik an Messiaens rhythmischen Verfahrensweisen diesen zur Kompositionstechnik der Etüde *Mode de valeurs et d'intensités* geführt hat, jener Vorstufe der seriellen Technik, die im Darmstadt der frühen 50er Jahre so breite Wirkung tat. Boulez aber wird in den frühen Aufsätzen nicht müde, entgegen der an Adornos *Philosophie der neuen Musik* dann ablesbaren und orientierten Wertung, sich auf Strawinsky, den Rhythmiker Strawinsky zumal, zu berufen. Kritik an der traditionellen Handhabung rhythmischer Phänomene durch die „drei Wiener Meister illustren Angedenkens“ (S. 53 f.) verbindet sich mit der Einsicht, daß um 1910 Strawinsky „mittels gänzlich neuer Strukturprinzipien, die sich zur Hauptsache auf Asymmetrie, die Unabhängigkeit oder die Entwicklung rhythmischer Zellen stützen, den Rhythmus zur Entfaltung“ (S. 25) brachte. Um so dringlicher erscheint es, daß die umfangreiche Untersuchung über Strawinskys Rhythmik, die Boulez in *Relevés d'apprenti* (Paris 1966, englisch und italienisch 1964) unter dem Titel *Strawinsky demeure* veröffentlichte, nun endlich auch in deutscher Übersetzung vorgelegt wird.

Die zweite hier anzuzeigende, englische Publikation, die den Namen des erfolgreichen Dirigenten in den – leicht irreführenden – Titel setzt, ist nichts anderes als

eine Übersetzung von *Penser la Musique Aujourd'hui* (Paris 1963; deutsch als *Musikdenken heute 1* = Darmstädter Beiträge zur neuen Musik V, Mainz 1963). Bei Gelegenheit des Schlußwortes, welches in dieser Ausgabe von 1971 (wie in der originalen französischen) als ein vorläufiges bezeichnet ist, erinnert man sich der Tatsache, daß die Bandnummern 6 und 7 in den „Darmstädter Beiträgen“ für die Fortsetzungen von *Musikdenken heute* reserviert wurden. Das Versprechen sollte noch gelten.

Reinhold Brinkmann, Marburg

Les Traités d'Henri-Arnault de Zwolle et de divers anonymes (Paris: Bibliothèque nationale, ms. latin 7295). Faksimile der Handschrift und kommentierte Übertragung [durch G. LE CERF und E.-R. LABANDE]. Mit einem Nachwort von François LESURE. Kassel usw.: Bärenreiter 1972. XX, 58 S., 23 Taf. (Documenta musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles. IV.)

ANDREAS WERCKMEISTER: *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe 1698*. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Dietz-Rüdiger MOSER. Kassel usw.: Bärenreiter 1970. 20, 89, VIII S. (Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. XXX.)

Beide Nachdrucke lassen sich damit rechtfertigen, daß sie organologische Quellenwerke erneut zugänglich machen, deren Rang außer Frage steht. Der Kodex des Magisters Henricus Arnault – Arztes und Astrologen am Hofe Philipps des Guten von Burgund – überliefert erstmals mit genauen Konstruktionsskizzen versehene Instrumentenbeschreibungen, die zu den aufschlußreichsten der älteren Musikgeschichte zählen. Werckmeisters *Orgel-Probe*, die nach Jacob Adlungs kaum anfechtbarem Urteil „das principalste Werk in dieser *Mechanica mit ist*“, hat als unübertroffene Anleitung zur Orgelabnahme wie als Zeugnis für die Orgelbaupraxis im ausgehenden 17. Jahrhundert bleibenden Wert.

Wer indessen erwartet, das Neuerscheinen in den unter dem Protektorat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken stehenden *Documenta musicologica* bürge für eine in hohem Grade

forschungsdienliche Gestalt beider Bände, wird schwerlich zufriedengestellt.

Es schmälert die unbestrittene Leistung der Bearbeiter G. Le Cerf und E. R. Labande nicht im geringsten, wenn man auf die 1932 durch sie eröffnete Weitererforschung der Handschrift Arnaults und ihrer Texte während der vier Jahrzehnte seither verweist. Ebenso wenig hätte es das nachgedruckte Werk beeinträchtigt, wäre es in einem Anmerkungsanhang nach gegenwärtigem Erkenntnis- und Problemstand ergänzt bzw. korrigiert worden. Das sehr knappe Nachwort von François Lesure deutet bestenfalls einige Bereiche an, in denen neuere Ergebnisse vorliegen, setzt sich aber nicht zum Ziel, ins einzelne gehend zu unterrichten. So muß der Leser selbst den Anschluß an die heutige Arnault-Diskussion herstellen, wobei ihm eine nahezu unkommentierte Liste von z. T. schwer zugänglichen Literaturtiteln helfen will (in der jedoch Schriften wie J. Handschins Aufsätze in AMI XIV, 1942, und XVI/XVII, 1944/45, E. M. Ripins *The Early Clavichord*, MQ LIII, 1967, K. Bormanns *Die gotische Orgel zu Halberstadt*, Berlin 1966, aber auch J. Marix' *Histoire de la Musique . . . sous le règne de Philippe le Bon*, Straßburg 1939, fehlen). Da als Documentum musicologicum der musikalische Fundus des Manuskripts, nicht die – freilich immer noch wertvolle – kommentierte Edition von Le Cerf/Labande von übergeordnetem Interesse ist, wünschte man sich in Beigaben zum Nachdruck die notwendigen Ergänzungen der Quellenbeschreibung für die musiktheoretischen Texte fol. 99-110quater (wo sich außer dem *Tractatus de proportionibus* der Muris-Schule und einer nicht-authentischen Kombination der beiden Fassungen von Muris' *Musica speculativa* Exzerpte über die *Notitia notarum* und den Contrapunctus finden), vielleicht sogar Faksimiles dieser Seiten – zumal sie vorwiegend von der Hand Arnaults zu stammen scheinen –, vor allem aber eine Aufstellung der evident besseren Quellentext-Lesarten Dufourcq's und zusammenfassende Hinweise auf wesentliche, über Le Cerfs Kommentar hinausgehende Einzelheiten. Die Vorbereitung derartiger Addenda hätte wohl auch zu einer weiteren paläographischen Analyse des Kodex angeregt, die Dufourcq's These von nur zwei „anonymen Händen“ (durch Lesure unzutreffend

referiert) und möglicherweise das Schreiberproblem der beiden eröffnenden astronomischen Traktate (in denen Arnault offenbar rubrizierte und zeichnete) neu beleuchten könnte. Ist daher der bloße Nachdruck des Werkes von Le Cerf/Labande zu bedauern, so kann er angesichts der 1932 auf 300 Exemplare begrenzten Erstauflage immerhin dazu dienen, eine Lücke in Fachbibliotheken zu schließen; vielleicht aber regt er auch an, was der Band im günstigsten Fall selbst hätte bieten können: eine auf den heutigen Forschungsstand gegründete monographische Behandlung Arnaults und seiner musikologisch wichtigen Aufzeichnungen.

Der *Orgel-Probe* Werckmeisters mangelte es hingegen kaum je an Publizität. Mehrere Neuauflagen und eine holländische Übersetzung sorgten schon im 18. Jahrhundert für ungewöhnliche Verbreitung der Schrift. Sodann erschien bereits 1927 eine Faksimileausgabe (im Bärenreiter Verlag Kassel). Im Jahre 1970 wurden nun gleichzeitig zwei Nachdrucke veröffentlicht: in der Reihe *Documenta musicologica* und (nach einem anderen Vorlageexemplar) innerhalb eines Sammelbandes mit Traktaten Werckmeisters (durch den Georg Olms Verlag Hildesheim). Der zu besprechende Band der *Documenta musicologica* ist ein Wiederabdruck der Ausgabe von 1927, ihr gegenüber allerdings bereichert um ein vorzüglich einführendes Nachwort von Dietz-Rüdiger Moser. Gemessen am Standard wissenschaftlich betreuter Quellennachdrucke, wie ihn Othmar Wesselys *Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung* gesetzt haben, vermißt man (neuerstellte) Register. Speziell für Werckmeisters *Orgel-Probe* bleibt ein weiterer Wunsch offen. Bei einem gründlicheren Studium des Textes ist die Kenntnis der (heute überaus seltenen) Erstfassung von 1681 – mag sie auch, vor allem neben späteren Schriften des Autors, „kaum mehr als ein bescheidener Versuch“ (Moser) sein – nicht belanglos. Denn Werckmeister hielt an der Konzeption seiner Erstlingsabhandlung fest, indem er ihren Text (von Widmungspartien, Vorrede und dem inzwischen zum selbständigen Buch verarbeiteten Kapitel über Temperatur und Stimmung absehen) als Kern in die 17 Jahre jüngere Publikation übernahm, allerdings nicht selten auch in Nuancen veränderte, wobei sich zuweilen eine gewandelte – mildere –

Beurteilung verrät (z. B. bei „Durchstechen“ und Cymbelstern-Stimmung). Hingegen um wieviel „deutlicher“ als in der Erstfassung, die ihm bereits „viel Feinde“ schuf, er in der erweiterten Version „etliche Orgelmacher“ anprangerte, sei es der Puscherei, sei es gar betrügerischer Praktiken wegen, offenbart ebenfalls erst ein Vergleich beider Ausgaben. Nimmt man Details hinzu, in denen der Grundtext durch Einschübe in seinem Zusammenhang verändert wurde (S. 5, Z. 5 ff. sogar sinnstörend, da sich der Satz nicht mehr auf das „Pfeiffwerck“ allgemein, sondern auf die verworfene, allzu dünnwandige Pfeife bezieht), und berücksichtigt man schließlich den Wert der frühesten, in erster Linie Orgelgutachtern zugeachteten Ausführungen Werckmeisters über die Temperatur und Stimmung, so ist das Interesse an der Auflage von 1681 hinreichend begründet. Deren Faksimile (samt einer Seitenkonkordanz), für das dank des Duodezformates 22 Blätter ausreichen, hätte (beispielsweise als loses Beiheft) den Nachdruck ergänzen und auf diese Weise zur nützlichsten Ausgabe der *Orgel-Probe* machen können.

Die beiden besprochenen Bände der *Documenta musicologica* halten sich indessen ganz im Rahmen der zahlreichen (da aufwands- wie risikoarmen) üblichen Reprints, und es bleibt verborgen, worin sich auswirkt, daß – laut Impressum – ein Redaktionskomitee der als Protektoren genannten wissenschaftlich renommierten Gremien „für die Herausgabe verantwortlich zeichnet“. Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

De Leidse Koorboeken – The Leyden Choir Books. Codex A. Ediderunt Karel Philippus BERNET KEMPERS et Chris MAAS. Tomus I und II. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1970 und 1973. 168 u. 245 S., 3 S. Faksimiles (Monumenta Musica Neerlandica. IX, 1 und 2.)

Diese zweibändige Denkmalausgabe erschließt einen gewichtigen Quellenkomplex aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Es sind dies die dank der Beschreibung durch J. P. N. Land seit 1874 bekannt gewordenen sechs Chorbücher aus der St. Peter-Kirche

zu Leiden, deren Inhalt aus Motetten, Hymnen, Cantica und Messen besteht. Diese Manuskripte spiegeln verlässlich die Praxis eines Kirchenchores in Gottesdiensten der Hauptkirche einer zur Zeit der niederländischen Vokalpolyphonie blühenden Stadt. Das Repertoire des bislang publizierten Codex A von 1549 bestand aus Werken von Cleeff, Th. Créquillon, Benedictus, J. Richafort, J. Lupi, C. Hollander, J. de Monte, P. Manchicourt, Clemens non Papa, Gombert, Mouton u. a.; die Kompositionen der letzteren wurden in diese Ausgabe nicht übernommen, da deren Motetten an anderer Stelle, im Corpus Mensurabilis Musicae des AIM, zugänglich geworden sind. Die Einleitung sowie der Kritische Bericht wurden zweisprachig, in niederländisch und englisch abgefaßt, was gewiß deren Benutzung erleichtern wird. Dank der sorgfältigen Notierung in den repräsentativen Handschriften galt es nur wenige Verbesserungen vorzunehmen, so daß die Herausgeber vornehmlich die Konkordanzen und die liturgischen Funktionen festzustellen sowie die Textunterlegung einzurichten hatten. Beides ist ihnen als bewährten Sachkennern vorzüglich gelungen. Nur an wenigen Stellen sind Alternativlösungen für die mit letzter Gewißheit niemals durchzuführenden Ergänzungen fehlender Textierungen zu erwägen.

Walter Salmen, Innsbruck

JOHANN ADOLF HASSE: *Ruggiero ovvero L'Eroica Gratitudine*. Herausgegeben von Klaus HORTSCHANSKY. Köln: Arno Volk Verlag 1973. XXIV, 482 S., 4 Taf. (*Concentus Musicus*. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 1.)

Der Band bedeutet einen denkbar glücklichen Start für die neue Editionsreihe „Concentus Musicus“, der er zugleich Maßstäbe setzt. „Concentus Musicus“ (der Name allerdings suggeriert eine einseitigere Aufgabenstellung) soll kritische Ausgaben von Musik desjenigen Bereichs enthalten, dem seit einem Jahrzehnt die „Analecta Musicologica“ gewidmet sind – besonders aber soll die Reihe (nach den bisher erschienenen bzw. angekündigten Bänden zu schließen) Werke, Autoren und Gattungen präsentieren, die in der Forschung und der Musik-

pflüge bisher zu kurz gekommen sind. Das Operschaffen Hasses gehört dazu: Es ist ebenso vielzitiert wie unbekannt, und „nicht von ungefähr wird die Reihe mit einem Werk von Johann Adolf Hasse eröffnet“ (so Friedrich Lippmann, der Editionsleiter, in vorliegendem Band, S. VII), dem auch andere Publikationen des römischen Instituts gewidmet sein werden.

Der vorliegenden Opernedition darf man nicht nur Verbreitung, sondern auch einmal eine Aufführung wünschen. Die Aufgaben, die italienische Opern des Settecento heutiger Bühnenpraxis stellen, sind schwierig – aber bei *Ruggiero* keineswegs unüberwindlicher als z. B. bei Mozarts *Lucio Silla*. Und die Kompromißlösung des Plattenquerschnitts würde der Hasse-Oper vielleicht weniger weh tun als vergleichbaren Meisterwerken, welche von der Schallplattenindustrie seit Jahr und Tag dem Prokrustesverfahren unterzogen werden.

Dieser *Ruggiero*, mit dem Einzelpreis von DM 220.- allerdings zu teuer für manchen Interessenten, ist ein Prachtband hinsichtlich der Ausstattung und eine Augenweide hinsichtlich der graphischen Gestaltung, der Übersichtlichkeit und Präzision von Notentext und Textunterlegung (letzteres sicherlich mit ein Verdienst des Herausgebers). Weiter als mit diesen Vorzügen kommt die Edition den sogenannten „praktischen“ Bedürfnissen jedoch nicht entgegen. Das Leersystem für die rechte Hand anstatt der Generalbaßaussetzung ist schon eher eine Herausforderung für den praktischen Musiker, hoffentlich eine heilsame.

Zur Editions-methode: Der Notentext gibt die Fassung des Hasseschen Autographs wieder; Zusätze des Herausgebers (Analogieergänzungen) stehen in Klammern: Noten, Bögen, Dynamik, Tempoangaben usw. Der Revisionsbericht gibt über die gekennzeichneten Stellen nicht mehr einzeln Rechenschaft. Problematischeren Analogieergänzungen geht der Herausgeber eher aus dem Wege (z. B. S. 130, Ob. T. 35: forte?, Ob. T. 36: legato?). Praktisch durchführbar und für den Leser zumutbar ist die Methode freilich nur bei Musik mit einem relativ einfachen Partiturbild und bei einem so ausgezeichneten Notenstecher wie hier, der noch einen einzelnen Stakkatokeil mit Würde einzuklammern versteht.

Der Haupttext der Edition bietet die Oper als „Fassung letzter Hand“, in dem Stadium nämlich, das Hasses Autograph spätestens bei den ersten Aufführungen erreicht haben muß (die Uraufführung erfolgte am 15. Oktober 1771 in Mailand). Das Autograph war nach Hortschansky auch Direktionspartitur wegen des aufführungspraktischen Charakters gerade der letzten Änderungen (z. B. Zusatz von Stakkati), während spätere Korrekturen durch Hasse ausgeschlossen werden. Die früheren Stadien der Komposition, im Autograph teilweise noch erkennbar, sind ganz erhalten in Partiturskopien, die v o r der Aufführung gemacht wurden. Mithilfe dieser Kopien legt Hortschansky mehrere Stadien der Entstehung auseinander (S. 461 ff.). Die Frühfassungen sind im Anhang abgedruckt bzw. im Lesartenverzeichnis beschrieben. Besonderes Augenmerk wird dort den Lesarten einer Kopie gewidmet, die als einzige für eine Aufführung bestimmt war (nämlich in Neapel, 20.1.1772), obwohl nach Hortschanskys eigenem Stemma und orthodoxer Philologie gerade deren Lesarten unauthentisch sind. Die Methode ist aber vertretbar für Musik jener Epoche, und zugleich eine Vorsichtsmaßnahme: Die vom Herausgeber vorgeschlagene Quellenfiliation ist nämlich nicht restlos gesichert. Nach ihm basiert einzig eine Wiener Kopie (W) in allen Teilen auf dem Autograph, die Kopien L (British Museum) und N (Kons. Neapel) hingegen nur in den Teilen, die nach Kopienahme von W im Autograph noch geändert wurden. Aber nach dem Lesartenverzeichnis bieten L und N auch an anderen Stellen (z. B. Rezitative I. 1, I. 2, I. 3, II. 8, III. 3 und Arie II. 2) Versionen des Autographs, die in der Kopie W verderbt oder geändert sind. Wahrscheinlich sind die ohnehin vermuteten Zwischenglieder X_1 und X_2 , die nach Hortschansky zwischen W und L, N vermitteln, in Wirklichkeit die in Wien gefertigten Erstabschriften vom Autograph und Vorlagen auch für W. Die veröffentlichten Faksimilia aus W und L (Nr. 5-9) zeigen eindeutig den Duktus italienischer Kopisten: Wenn vor Hasses Abreise in Wien überhaupt eine Kopie angefertigt wurde (also vor dem 18.8.1771), dann war es somit wohl nicht W. Übrigens wurden von Mozarts *Mitridate* in Mailand allein fünf Kopien hergestellt (allerdings nach der Uraufführung; vgl. Tag-

liavinis Edition in NMA II, 5/4, S. XII, Anm. 23): Zwei davon wurden nach Wien geliefert, warum nicht auch zwei Kopien von *Ruggiero*? Eine ging nach Lissabon, wie auch eine von Mozarts *Ascanio in Alba* und anderen Mailänder und Neapolitaner Opern jener Jahre; das *Ruggiero*-Manuskript in Lissabon stammt aus Neapel. Von dieser Aufführung gibt es zwei von Hortschansky nicht erwähnte Arienkopien: „*Ah se morir di pena*“ und „*Caro mio bene addio*“ (Einlagearie?), beide mit Hasses Namen und „*S. Carlo 1772*“ überschrieben (Brüssel, Bibl. du Cons., Nr. 4093 bzw. 4098).

Im Vorwort der Edition rekonstruiert Hortschansky aus z. T. schwer greifbaren Dokumenten in vorbildlicher Weise die Entstehung und Aufführung dieser letzten gemeinsamen Oper Metastasio und Hasses. Der „*Schwanengesang*“ beider Autoren (so Hortschansky S. IX) wurde angestimmt auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia, zur Hochzeit ihres Sohnes Ferdinand mit Maria Beatrice d'Este. Der Auftrag war den greisen Künstlern eine Last; es muß sie eine wahrhaft heroische Dankbarkeit gegenüber der Auftraggeberin gekostet haben, noch einmal ein Meisterwerk wie *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine* zustandezubringen. Metastasio bezeichnet seinen Text einmal in grimmigem understatement als „*ultimo mio non so se parto o aborto*“ (Brief an Anna Francesca Pignatelli vom 21. Oktober 1771; auf dieses Zitat hat der Herausgeber verzichtet). – Ähnliches ist von Hasse überliefert. Der Text war ursprünglich 1769 für die Hochzeit Marie Antoinettes mit dem nachmaligen Louis XVI. von Frankreich in Auftrag gegeben, was die Sujetwahl bestimmt hat (Metastasio wollte allerdings mit *Ruggiero* nicht einen „*parallelo . . . tra la francese e l'italiana letteratura*“ schaffen, vgl. S. X; die Briefstelle bezieht sich auf einen Literaturtraktat). Hasses Sinfonia könnte nach Hortschansky wegen ihres ouvertürenhaften Beginns schon für diesen Zweck komponiert sein. Aber auch das Andantino ist ja an französischen „Romanzen“-Melodien orientiert! Die Musik der Oper selbst, die wohl seit Anfang 1771 entstand, ist denkbar frisch, fast nervös, erinnert in ihrem melodischen Schwung sowie in der Melodieanlage noch an den frühesten Hasse. Eine heroische Grundstimmung, deren Stilmittel manchmal sogar

an französische Opern des 17. Jahrhunderts erinnern, ist durchflochten von galanten und amourösen Elementen der italienischen Settecento-Tradition. Es taucht auch schon eine Art sentimental-, „naturhafter“ Ton auf (z. B. im Arienmittelteil „*Pur misera qual sono*“ in III. 4); daneben gibt es Ausbrüche in fast Gluckscher Manier (z. B. in der Arie „*Ho perduto il mio tesoro*“). Der Konservatismus mancher Stücke aber greift noch hinter Hasses Dresdner repräsentative Opern zurück. Fernab von einer abschließenden Würdigung des Werkes seien damit Schwierigkeiten in dessen historischer Einstufung angedeutet, denen auch Hortschansky sich stellt. Nach ihm handelt es sich einerseits um die konsequente Verwirklichung eines Metastasianisch-Hasseschen Operntypus – hier wird ein Begriff Rudolf Gegers ohne Abstriche übernommen – und um ein bewußt konventionelles Werk (S. XV). Andererseits scheint auch Hortschansky zu sehen (vgl. S. XV), daß sich die Oper z. B. formal und satztechnisch weiter von diesem Typus entfernt als irgendein anderes bisher bekanntes Werk Hasses gleicher Gattung. (Weiter übrigens auch als Opern der Zeit vor 1730, u. a. solchen, die weder von Hasse noch von Metastasio stammen.) So kommt es, daß Hortschansky den *Ruggiero* zugleich als „*außerordentlich moderne Oper*“ bezeichnen muß (S. XVII). Nicht nur Hasse, auch Metastasio hat im *Ruggiero* Dinge ausgedrückt, die ihm früher kaum in die Feder geflossen wären: So z. B. in II. 5 Bradamantes Kritik an Ruggieros Heroismus, in dem sie einen Widerspruch zur „*umanità*“ sieht – Kritik also an einem Ehrenkodex, den zu feiern die opera seria Auftrag hatte.

Ruggiero, das „*dramma per musica*“ (die genaue Gattungsbezeichnung verrät der Herausgeber weder im Titel noch im Vorwort) mußte in Mailand mit Mozarts und Parinis serenata *Ascanio in Alba* konkurrieren (die ausführlichen Berichte über die Festlichkeiten in der *Gazzetta di Milano* scheinen übrigens zum Teil Eigenwerbung ihres Herausgebers, Parini, zu sein). Hasse und Metastasio sollten – zumindest in der Intention der kunstreaktionären Maria Theresia – gerade hier noch einmal ein künstlerisches Sinnbild absolutistischer Herrschaftsverhältnisse aufrichten, wie sie es früher so oft getan hatten. Doch fügt sich das Werk

eben nicht mehr bruchlos seiner Bestimmung, und deshalb ist auch ein schönes, rundes Gesamturteil, wie es Hortschansky dem so trefflich edierten Werk offenbar mitzugeben wünscht, kaum formulierbar. Umso berechtigter ist die Edition: Nicht weil *Ruggiero* in einem Typus aufgeht, sondern weil er nicht darin aufgeht. Das Alterswerk, welches, von uneinsichtiger Kulturpolitik gesteuert, gegen die pausbäckige Jugendschönheit eines *Ascanio in Alba* verblassen mußte, ist mitsamt seinen Widersprüchen unserer Aufmerksamkeit wert.

Reinhard Strohm, München

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK:
Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 9: Iphigénie en Tauride, Tragédie opéra in vier Akten von Nicolas-François GUILLARD. Hrsg. von Gerhard CROLL. Kassel usw.: Bärenreiter 1973. XX, 365 S.

Dem Herausgeber standen für seine lang erwartete Edition, die Glucks Meisterwerk nach vielen Jahren wieder allgemein zugänglich macht, vier Hauptquellen zur Verfügung: zwei Partituren von der Hand des Kopisten und Bibliothekars der Académie Royale de Musique, Lefebvre, beide in der Bibliothèque de l'Opéra, Sign. A 267 a und A 267 a² (P₁ und P₂), ein handschriftliches Material der Pariser Opéra, von dem die Bratschen- und Fagottstimme sowie drei Chorpartien Originalstimmen aus dem Jahre 1779 sind, und schließlich der Originaldruck der Partitur (Paris 1779).

Croll vermag auf Grund seiner Kollationen ein verhältnismäßig einfaches Abhängigkeitsverhältnis der Quellen zu rekonstruieren: P₁ war Vorlage des Originaldrucks, P₂ hängt ebenfalls von P₁ ab, die originalen Stimmen sind aus P₁ kopiert.

Daß P₁ die Stichvorlage des Drucks von 1779 gewesen ist, ergibt sich, wie der Herausgeber darlegt, nicht nur aus der Übereinstimmung des Textes, sondern auch aus den typischen Schreibeigentümlichkeiten bei Seiten- oder Akkoladenwechsel mitten im Takt, die der Stecher sklavisch beibehalten hat; zudem ist mit kleinen Schrägstrichen die Sticheinteilung des Drucks in P₁ markiert.

In P₁ findet sich eine Anzahl von Korrekturen und Nachträgen, zum Teil von

der Hand Glucks. Diese späteren Eintragungen sind teils beim Druck berücksichtigt, teils nicht. So lassen sich in P₁ drei Schichten voneinander abheben: die ursprüngliche Fassung, ferner diejenigen Korrekturen und Nachträge, die beim Druck berücksichtigt wurden, sowie die übrigen Ergänzungen, die offenbar nach dem Stich vorgenommen wurden. Die von Gluck selbst stammenden Eintragungen haben sämtlich Eingang in den Druck gefunden, der seinerseits an manchen Stellen von P₁ unabhängig ist. Da der Druck zweifellos unter der Aufsicht des Komponisten stand, sind die Ergänzungen von P₁, soweit sie in den Druck übernommen wurden, auch die nicht autographen, als authentisch anzusehen, ebenso wie der Druck selbst, soweit er von P₁ unabhängig und nicht offenbar fehlerhaft ist. Ob die dritte Schicht von P₁ in die Zeit zwischen August und Oktober 1779 zu datieren ist, ob sie also noch von Gluck selbst beeinflusst sein kann, ist eine offene Frage. Leider teilt der Herausgeber nicht mit, welche Schicht der Handschrift P₁ in der Reinschrift P₂ kopiert wurde. Jedenfalls zieht er P₂ für die Textgestaltung ebenso wenig heran wie die Stimmen. Ganz zu Recht zählt Croll zu den Primärquellen auch das Pariser Textbuch von 1779, insbesondere weil es in den Nebentexten (Szenen- und Regie-Angaben) ausführlicher ist als die Musikquellen, die wie üblich solche Anweisungen nur cursorisch geben. Um so erstaunlicher ist die Mitteilung im Kritischen Bericht (S. 341, rechte Spalte), daß bei Abweichungen den Partituren der Vorzug gegeben wurde, „auch wenn sie die Szenen- und Regie-Anweisungen oft weniger ausführlich als das gedruckte Textbuch bringen“.

Die Editionsleitung hat bewiesen, daß sie die Einheitlichkeit der Ausgabe nicht als ein übergeordnetes Prinzip ansieht, dem auch neue Einsichten zu opfern seien. So wurde nach Erich Schenks Aufsatz in der Hoboken-Festschrift die irrige Gleichsetzung von *Ondeggiando* und *Vibrato* aufgegeben, so ist im vorliegenden Band der Herausgeber mit kleinstochenen Appoggiaturen sparsamer als in seiner Ausgabe der Wiener Fassung. Der Herausgeber der Orpheus-Oper mußte das gleiche Verfahren noch gegen erhebliche Bedenken der Editionsleitung, des Verlages, ja selbst des Übersetzers,

durchsetzen (vgl. Band I/6, S. 347, rechte Spalte). So wird hoffentlich das Prinzip der Einheitlichkeit auch nicht verhindern, daß man in Zukunft den Original-Text in geraden Lettern druckt und die Übersetzung kursiv, statt wie bisher umgekehrt. Dies ist das einzige drucktechnische Manko dieser sorgfältig gestalteten Ausgabe, deren Notenbild so klar ist, daß Fehler wie S. 29, Takt 163, zweite Hälfte, Viol. I und II (wo es *cis* statt *h* heißen muß) sogleich ins Auge springen und dadurch unschädlich werden.

Auf S. 27, Takt 155 (Flöten), rückt der Herausgeber leider von einer Konjekture, die er in seiner Ausgabe der Wiener *Iphigenie* gemacht hatte, wieder ab; er meint jetzt, Gluck müsse die Fassung der Quellen gebilligt haben, da er in den beiden benachbarten Takten Ergänzungen vorgenommen habe.

Im Skythen-Chor („*Il nous fallait du sang*“) läßt Croll Triangel, Trommel und Becken mitwirken. Der Originaldruck hat nur „*Triangle et Tambour*“ auf einem einzigen System mit nach oben kaudierten Achteln und nach unten geschwänzten Halben. Die Vorlage P₁ notiert beide Stimmen getrennt auf zwei Systemen mit dem Vorsatz: „*Triangle / et / Tambour*“. Von Becken kein Wort. In den Quellen der Wiener Fassung sind die entsprechenden Systeme mit „*Cinellen*“ (offenbar: *Cenelli*) und „*Tambor*“ bzw. „*Tamburo*“ bezeichnet. Der Herausgeber hatte in der Wiener Fassung den *Triangolo* aus den Pariser Partituren ergänzt, und die Stimmen von *Tamburo* und *Cenelli* miteinander vertauscht, so daß gegen die Wiener Quellen der Trommel die Achtel statt der halben Noten zugeteilt wurden. In der Pariser Fassung ergänzt Croll nun umgekehrt die Becken aus den Wiener Handschriften. Er stellt fest: „*Triangel und Tamburo gehen also zusammen*“ (S. 348, rechte Spalte) – wovon nach den Quellen nicht die Rede sein kann – und weist sodann das künstlich herrenlos gemachte System mit den halben Noten den Becken zu. So strikt der Herausgeber sonst die von ihm mit Recht verpönte Vermischung von Wiener und Pariser Fassung gemieden hat, in der Instrumentation des zweiten Skythen-Chores gibt er in beiden Partituren eine gleichlautende Version, die weder der einen, noch der anderen Fassung zugehört.

Von diesen Monita abgesehen zeugt die vorgelegte Partitur von großer philologischer Sorgfalt, Erfahrung und Besonnenheit. Der Benutzer hat einen eindeutigen Text vor sich, den er an Hand des Lesarten-Verzeichnisses nachprüfen kann. Auf problematische Stellen wird er durch Fußnoten im Haupttext hingewiesen.

Alternativ-Sätze und durch Korrektur oder Überklebungen getilgte Frühfassungen, insbesondere der Opfer-Szene, finden sich im Anhang, ebenso ein kurzes Schluß-Ballett, das möglicherweise als Versuch eines Kompromisses von Gluck selber zugestanden wurde, aber durch Gossecs *Les Scythes enchaînés* in Vergessenheit geriet, das man nach Glucks Abreise aus Paris seit der fünften Aufführung der Oper anhängte.

Das ausführliche Vorwort bietet die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Werkes, soweit sie bis heute bekannt ist. Durch ausgiebige Zitate aus den zeitgenössischen Dokumenten wird es fast zu einem kleinen Quellen-Lesebuch, das dem Adepten der Musikwissenschaft zeigen mag, wie wichtig die Kenntnis von Fremdsprachen ist.

Gerhard Allroggen, Bochum

ANTONÍN DVOŘÁK: Gesamtausgabe. Serie II. Band 6: Psalm 149 op. 79 vorgelegt von Jarmil BURGHAUSER. Te Deum op. 103, vorgelegt von František BARTOŠ. Biblische Lieder op. 99, Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten, vorgelegt von Jarmil BURGHAUSER. Prag: Editio Supraphon 1968, 1969, 1960. VIII, 93; X, 83; X, 111 S.

Die auf 62 Bände berechnete „Bandausgabe der gesamten Werke Antonín Dvořáks“ ist einschließlich eines Supplementbandes in 6 Serien gegliedert, von denen die zweite „Oratorien, Kantaten und Messe“ enthält. In der Musikwelt kannte und schätzte man bisher Dvořák in erster Linie als Schöpfer von originellen Symphonien und Kammermusikwerken. Weit weniger wußte man von ihm als Komponisten geistlicher und weltlicher Vokalmusik. Mag sein, daß sein instrumentales Genie die Vorzüge vieler seiner anderen Kompositionen in den Schatten stellte und damit einer weiteren Verbreitung textlich gebundener Musik jenseits der Grenzen seiner tschechischen, damals noch

k. und k. Heimat hinderlich gewesen ist. Dieser Umstand ist sehr zu bedauern, denn auch in den Werken geistlicher Vokalmusik (als deren wichtigstes das *Stabat Mater* anzusehen ist) erweist sich Dvořák, der in dem sehr kritischen Johannes Brahms einen echten Freund und Förderer seiner Kunst gefunden hatte, als Komponist von durchaus eigenständiger Prägung. Von glühendem Nationalbewußtsein erfüllt wie der um 19 Jahre ältere Friedrich Smetana, vermochte er es, stilistische und folkloristische Züge seiner Heimat mit künstlerischen Prinzipien der in Europa vorherrschenden, der Wiener Klassik wie der jungen romantischen Epoche gleichermaßen verwandten Schreibweise in Einklang zu bringen. In dem Anfang 1879 komponierten 149. Psalm, der kurzfristig während einer Unterbrechung der Arbeit an dem Streichquartett *Es-dur* op. 51 entstanden ist, „knüpft er . . . an die tschechische Barocktradition an, die dem Geiste Händels nähersteht als etwa Bach“ (S. V). 13 Jahre später komponierte Dvořák sein *Te Deum* op. 103, das, wie F. Bartoš bemerkt, beziehungsweise auf die bevorstehende amerikanische Periode des Komponisten hinweist, ohne bereits die stilistischen Eigentümlichkeiten der Werke jenes Zeitabschnitts zu enthalten. Somit zeigt sich die Opuszahl 103 als ein Irrtum sowohl des Komponisten als auch des Verlegers, denn erst ab 1893 rechnet die Reihe der „amerikanischen“ Kompositionen, zu deren Hauptwerken die Symphonie *e-moll* op. 95 „*Aus der Neuen Welt*“ und das Violoncellokonzert *h-moll* op. 104 gehören. Der eben 50jährige Komponist, inzwischen international bekannt, hat in der orchestralen Schreibweise seines op. 103 eine bedeutende Fertigkeit erlangt. Das *Te Deum* ist keine Gelegenheitsarbeit im üblichen Sinne, sondern eine von tiefem Ernst getragene Komposition, die eine innere Verbundenheit mit der zyklischen Sonatenform bekundet, dabei aber ihren spezifisch tschechischen Charakter nicht verleugnet. Die im März 1894 in Amerika entstandenen *Biblischen Lieder* op. 99 – man vermutet, der Komponist habe sie vielleicht auf die Nachricht vom schlechten Gesundheitszustand seines Vaters und unter dem Eindruck der Nachricht vom Tode des Dirigenten Hans von Bülow geschrieben – sind in der Originalgestalt für Singstimme und Klavier bekannt. Die Aus-

führung mit Orchesterbegleitung ist ein Torso geblieben. Nur die Lieder Nr. 1-5 hat Dvořák selbst instrumentiert, die übrigen erscheinen erstmals in der Instrumentation von Jarmil Burghauser und dem angesehenen Symphoniker Jan Hanuš. Beide Bearbeiter haben sich mit Ehrfurcht und Stilkennntnis den Kompositionen ihres großen Ahnherrn genähert. Die sorgfältige Ausgabe mit vier-sprachigen Kommentaren dürfte mit dazu beitragen, die unmittelbare Wirkung dieser Musik in aller Welt zu erhöhen.

Helmut Wirth, Hamburg

JOHN TAVERNER: Gloria Tibi Trinitas. Mass for six-part unaccompanied choir. Transcribed and edited by Hugh BENHAM. London: Stainer & Bell (1971). 72 S.

John Taverners Messen waren früher ausschließlich in Band I und III der Tudor Church Music zugänglich. Nach der vierstimmigen Messe *Western Wynde* hat der Verlag Stainer & Bell nun auch die umfangreichere und anspruchsvollere Messe *Gloria Tibi Trinitas* in einer handlichen Neuausgabe herausgebracht. Von einer praktischen Ausgabe zu sprechen scheut man sich fast angesichts der Sorgfalt, die Hugh Benham der Erstellung des Notentextes, der Textunterlegung und dem knappen, aber ausreichenden kritischen Apparat gewidmet hat. Dabei trägt seine Ausgabe mit Reduzierung der Notenwerte, aufführungspraktischen Hinweisen und dynamischer Bezeichnung auch gerade den Erfordernissen der Praxis Rechnung, — bezüglich der Dynamik könnten seine Vorschläge, bei aller Diskretion, hierzulande manchem sogar schon zu weit gehen. Jedenfalls ist die Ausgabe für Wissenschaft und Praxis gleichermaßen brauchbar. Sie muß als verdienstvoll begrüßt werden, weil es sich hier um ein Werk handelt, das in der englischen Musikgeschichte Epoche gemacht hat. Im Benedictus nämlich trägt der Alt (Medius) bei dem Text „*in nomine Domini*“ in gleichmäßigen Breven (bzw. Halben) den der Messe zugrundeliegenden c. f. — die Antiphon *Gloria Tibi Trinitas* — vor, und von der Instrumentalbearbeitung dieses Abschnittes nimmt die Gattung der „*In nomine*“-Kompositionen ihren Ursprung, die zu den bemerkenswertesten Zeugnissen poly-

phoner Satzkunst im England des 16. und 17. Jahrhunderts zählt.

Die Überlieferung der Messe in den Stimmbüchern der Forrest-Heather-Handschrift (Oxford/Bodleian Library Mus. Sch.e 376-81) läßt vermuten, daß sie während der Tätigkeit Taverners als Chor-meister am Cardinal College (heute Christ Church) in Oxford (1526-30) entstanden ist. Trinitatis wurde dort besonders feierlich begangen. Der Umfang und die überaus kunstvolle Satztechnik des gewichtigen Werks ließen sich damit gut vereinbaren. Wie in vielen englischen Messen der Zeit fehlt das Kyrie. Träger des c. f. bleibt in allen Sätzen der Alt, während die anderen Stimmen durch Imitation an seiner Substanz teilhaben. Chören, die über genügend Männerstimmen verfügen — Besetzung SATTBB — kann das Studium dieser imponierenden Musik nur nachdrücklich empfohlen werden. Peter Cahn, Frankfurt a.M.

LOUIS COUPERIN: Pièces de clavecin. Édition par Alan CURTIS. Paris: Heugel & Cie (1970). XX, 171 S. (Le pupitre. 18.)

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

FRANÇOIS COUPERIN: Pièces de clavecin. Troisième livre. Édition par Kenneth GILBERT. Paris: Heugel & Cie (1969). XIII, 101 S. (Le pupitre. 23.)

A[NTOINE] FORQUERAY: Pièces de clavecin. Édition par Colin TILNEY. Paris: Heugel & Cie (1970). XVI, 112 S. (Le pupitre. 17.)

Die neuen Bände der Reihe „le pupitre“ bestätigen die hohe Wertschätzung, die diese Publikation schon bisher gefunden hat. Sorgfältiger Druck, großer Satzspiegel, gutes Papier und ausnehmend wenig Druckfehler zeichnen sie ebenso aus wie die geschickte Verbindung der Ansprüche des Wissenschaftlers mit den Wünschen des ausübenden Musikers.

Louis Couperin, ältester Vertreter der Dynastie der Couperin, hat seine Klavierwerke nie in einem „*livre de clavecin*“ gesammelt. Sie sind bloß handschriftlich überliefert, und ihre Herausgabe stellt denn auch besondere Probleme. Die 1936 von P.

Brunold besorgte Gesamtausgabe stützt sich fast ausschließlich auf eine einzige Quelle, die Handschrift *Bauyn* der Pariser Nationalbibliothek. 1968 konnte die Universität von Kalifornien in Berkeley mit vielen andern französischen Manuskripten eine Sammlung französischer Klaviermusik des 17. Jahrhunderts aus offenbar unbekannter Hand erwerben, die Handschrift *Parville*. Ihr Inhalt wurde von Alan Curtis in der *Revue de musicologie* 1970/2 beschrieben und nun der neuen „pupitre“-Ausgabe zugrunde gelegt. Sie enthält 58 Stücke von Louis Couperin. Davon waren 52 in oft abweichender, meist schlichterer Lesart aus Ms. *Bauyn* schon bekannt. Die durch ihre nicht-mensurale Notation berühmten *Préludes* leiten in Ms. *Parville* jeweils eine Folge von Stücken derselben Tonart, aber verschiedener Autoren ein, während sie in Ms. *Bauyn* als geschlossener Komplex am Anfang der ganzen Sammlung stehen. Curtis übernimmt das suitenartige Anordnungsprinzip des Ms. *Parville*, eliminiert die nicht von Louis Couperin stammenden Stücke und ergänzt die so gewonnenen „Rumpfsuiten“ durch „47 der besten Stücke, die nur in *Bauyn* enthalten sind“ (S. XIV). Durch dieses recht eigenmächtige Verfahren erhält er allerdings „*ausgewogene Suiten von der notwendigen Formenvielfalt*“ (ibid.), doch nimmt er damit eine Interpretation des Komponisten aus dem Blickwinkel des 18. Jahrhunderts in Kauf, was auch von den zahlreichen und nicht immer überzeugenden aufführungstechnischen Zusätzen gesagt werden muß. Wesentlicher wären allgemeine Erörterungen der spezifischen Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert gerade in Gegenüberstellung zum 18. Jahrhundert, dringend nötig vor allem die Klärung der Herkunft und Daterung der Hs. *Parville* und die Untersuchung ihres Verhältnisses zur Hs. *Bauyn*. Der Wunsch nach einer sämtliche Quellen berücksichtigenden Gesamtausgabe der Cembalo- und Orgelwerke von Louis Couperin bleibt trotz dieses sorgfältig betreuten Auswahlbandes unerfüllt.

Vergleichsweise gering sind die Schwierigkeiten, die der Herausgeber der *Livres de clavecin* von François Couperin zu meistern hat. Schon die Originaldrucke sind ja Musterbeispiele sorgfältigen Notentrichs, an denen der Komponist auch bei späteren

Auflagen (Kenneth Gilbert stellt dies gegen M. Cauchie ausdrücklich fest) kaum Änderungen vornahm. Besondere Aufmerksamkeit verdient die umfangreiche Einleitung des Herausgebers zum ersten Buch. Seine Ausführungen zur Aufführungspraxis vereinen wissenschaftliche Erkenntnisse mit den Erfahrungen des ausübenden Musikers und gelangen zu bemerkenswerten Resultaten. Den bei Couperin häufigen Schrägstrich interpretiert er nicht als Vorschlag, sondern als Bindebogen. Daß das Zeichen für die „Suspension“ (♯), das verzögerte Anschlagen des Melodietones gegenüber dem Baß, ebenso wie das Arpeggio-Zeichen in den späteren Cembalobüchern Couperins fast völlig fehlen, erklärt Gilbert damit, daß sie selbstverständliche Praxis geworden waren. Trillerzeichen auf kurzen Notenwerten glaubt Gilbert öfters als „*tremblement lié*“ deuten zu dürfen, d. h. als mit der Hauptnote auf oder kurz nach dem Schlag beginnenden Triller, und die Ausführungen über den Coulé in Schlußformeln sind durchaus überzeugend. Etwas zu knapp ausgefallen sind die Erläuterungen zu den möglichen rhythmischen Veränderungen im Vortrag. Neben dem „*jeu inégal*“ wird auch der „*lombardische Rhythmus*“ in Erwägung gezogen, aber freilich auf recht subjektive Weise.

Mit einiger Überraschung nimmt man den Band mit den Cembalostücken von Antoine Forqueray zur Hand. Wie kam der berühmte Gambist dazu, für Cembalo zu schreiben? Tatsächlich handelt es sich um Kompositionen von Antoine Forqueray, die dessen Sohn Jean-Baptiste-Antoine 1747, nach Ableben des Vaters, in zwei verschiedenen Fassungen herausgab, einmal für Viola da Gamba mit Generalbaß, sodann recht frei behandelt für Cembalo solo. Diese zweite Version wird nun von Colin Tilney neu herausgegeben. Bemerkenswert ist, daß auch offensichtlich für ein bestimmtes Instrument komponierte Werke wie die Gambenstücke Forquerays im 18. Jahrhundert mannigfaltige Umbesetzungen durchaus zulassen. Tilney verweist zu Recht auf Couperins *Concerts Royaux* und die *Pièces croisées*, für die der Komponist verschiedene Instrumentierungshinweise gibt, und auf Marin Marais, der für verschiedene Stücke seines 3. Gambenbuchs folgende Instrumente in Betracht zieht: Orgel, Cembalo, Violi-

ne, Diskantgambe, Theorbe, Gitarre, Querflöte, Blockflöte und Oboe. Konkrete Beispiele, wie solche Übertragungen vorgenommen wurden, sind freilich selten, und die Stücke von Forqueray (fünf Suiten zu fünf bis sieben Porträt-Sätzen) sind in dieser Hinsicht von besonderem Interesse. In zwei Sarabanden (*La D'Aubonne*, Nr. 21, und *La Léon*, Nr. 28) sind Ober- und Unterstimme graphisch mit Absicht – Fußnoten Forquerays verweisen ausdrücklich darauf – so gegeneinander verschoben, daß ersichtlich wird, wie die beiden Stimmen nicht genau gleichzeitig anzuschlagen seien. Das stützt nachträglich die Vermutung Kenneth Gilbert (s. o.), daß die Anwendung auch nicht notierter Vortragsnuancen wie eben der „*Suspension*“ allgemein gebräuchlich war, und der Versuch des jüngeren Forqueray, sie notationsmäßig zu determinieren, beweist indirekt dasselbe.

Theodor Käser, Schaffhausen

BERNARDO PASQUINI: *Opere per cembalo e organo. Vol. I. Hrsg. von H. ILLY. Rom: Edizione de Santis (1971). VII u. 90 S., dazu 10 S. Faks.-Wiedergaben. (Musiche / vocali e strumentali / sacre e profane / sec. XVII-XVIII-XIX / A cura di Bonaventura Somma / N° 38.)*

Es ist schade, wenn bei einer so wichtigen und verdienstvollen Ausgabe wie der vorliegenden der Einband so jämmerlich gemacht ist, daß man schon nach dem ersten Aufklappen den Band in zwei Hälften besitzt. Oder war die gelungene Reproduktion des schönen Pasquini-Bildnisses aus dem Conservatorio di Musica „L. Cherubini“ di Firenze so kostspielig, daß für „Äußerlichkeiten“ kein Geld mehr übrigblieb?

Pasquini (1637-1710), Schüler von Vitorri und Cesti, ab 1664 Organist an Santa Maria in Aracoeli, ab 1667 an Santa Maria Maggiore/Rom, ab 1679 Cembalist des Teatro Capranico/Rom, hinterließ neben 14 Opern und 5 Oratorien wertvolle Klavierwerke, die 1706, 1719 und 1731 in Amsterdam und London gedruckt wurden. Die vorliegende Neuausgabe stützt sich auf die autographe Sammlung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin. (Ein 2. Band soll die Autographe des Britischen Museums bringen; der 3. und letzte Abschriften und

einige nur in Frühdrucken erhaltene Werke.) Pasquini schrieb seine Werke auf einem 6-linigen System mit Diskant- oder Violin-schlüssel für die rechte, sowie einem 7-linigen mit Tenor- oder Baßschlüssel für die linke Hand. Meist handelt es sich um Auftragswerke z. B. für „*The scotish gentleman*“, für „*Mgr. de Ruffi's grandson*“ u. a. Liebhaber des Claviers, zum Teil datiert und die Zeit von 1691 bis 1702 umfassend. – Band I der Neuausgabe enthält Fantasien, Ricercari, Variationsreihen und etliche Canzone francese. Pasquinis Satztechnik ist geprägt von bemerkenswerter kontrapunktischer Versiertheit, er beherrscht ebenso die archaisierende Gravität des mehrteiligen Ricercars (hier scheint Frescobaldi Pate gestanden zu haben) wie die polyphone Munterkeit der Canzone francese; daneben finden sich mehr homophon gehaltene, auf Virtuosität angelegte Variationsreihen. Eine erfreuliche Neuerscheinung!

Martin Weyer, Marburg

DOMENICO SCARLATTI: *Sonates. Vol. VIII u. IX. Hrsg. von Kenneth GILBERT. Paris: Heugel (1971). VII und 205 bzw. VII u. 193 S. (Le pupitre. 38 u. 39.)*

Domenico Scarlattis Kunst zu rühmen, bedeutet gewiß, Eulen nach Athen zu tragen. Wir können dennoch nicht umhin, jedem Interessenten zu empfehlen, sich mit den Bänden der Pupitre-Ausgabe an ein – möglichst 2manualiges – Cembalo zu setzen: Er wird so schnell nicht davon loskommen und mit wachsender Begeisterung eine Sonate nach der anderen spielen – entzückt von dem Einklang kompositorischen Könnens und virtuoser Beherrschung des Instrumentes. Durchaus im Rahmen des Möglichen liegt auch die Erkenntnis, daß man mehr Zeit zum Üben haben müßte. Die technischen Anforderungen dieses barocken Chopin sind nämlich beträchtlich. Man begreift, wieso Händel bei seinem fast schon legendären Virtuosenwettbewerb (Rom 1709) keinen leichten Stand gegen Scarlatti hatte.

Kenneth Gilberts auf zehn Bände und einen Supplementband angelegte Gesamtausgabe der Klavierwerke schließt endlich eine schmerzlich empfundene Lücke: Die seinerzeit verdienstvolle Ausgabe von Lon-

go, 1906, liegt weit zurück, sie litt zudem an der etwas willkürlichen Zusammenstellung, die an Stelle von Scarlattis paarweiser Anordnung suitenähnliche Reihungen bot und manche originale, aparte Dissonanz wohlmeinend entschärfte. Von diesen Mängeln ist die Pupitre-Ausgabe frei; der Herausgeber weiß sich dabei den umfangreichen und gründlichen Studien von Ralph Kirkpatrick verpflichtet (von dem 1971 eine 18bändige Faks.-Ausgabe bei der Johnson Reprint Corporation New York erschien). Während Kirkpatrick hauptsächlich die 463 Abschriften der Sammlung in Parma benutzte, stützt sich Gilbert auf die zweite große Sammlung, die in Venedig aufbewahrt wird. Autograph sind beide nicht (merkwürdigerweise sind keine Autographen überliefert!), immerhin ist jetzt ein Vergleich der beiden Hauptquellen möglich. Eine Konkordanz-tabelle am Schluß jedes Bandes (Longo-Kirkpatrick-Gilbert) erleichtert diese Arbeit.
Martin Weyer, Marburg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

WERNER ABEGG: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 193 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 44.)

THEODOR W. ADORNO und ERNST KRENEK. Briefwechsel. Hrsg. von Wolfgang ROGGE. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag (1974). 273 S.

ERNST APFEL: Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik. Teil II: Polyphonie und Monodie, Voraussetzungen und Folgen des Wandels um 1600. Saarbrücken: Selbstverlag Ernst Apfel 1974. 372 S. (Auslieferung: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel.)

ERNST APFEL und CARL DAHLHAUS: Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik. München: Musikverlag Emil Katzschler 1974. 561 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 1.)

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 4: Johannes-Passion. Kritischer Bericht von Ar-

thur MENDEL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 356 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 5: Matthäus-Passion. Markus-Passion. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1974. 276 S.

TERENCE BAILEY: The Intonation formulas of Western Chant. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1974. VII, 101 S.

HANS BARTENSTEIN: Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters. Zweite, erweiterte Auflage. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1974. (VIII), 247 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 28.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 13: Klavierquartett und Klavierquintette. Hrsg. von Ingmar BENGSSON und Bonnie HAMMAR. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1973). XXII, 233 S. (Monumenta Musicae Svecicae, ohne Bandzählung.)

JEAN BAPTISTE BESARDUS: Instruktionen für Laute 1610 und 1617. Mit einem Nachwort versehen von Peter PÄFFGEN. Neuss (Postfach 309): GbR-Junghänel-Päffgen-Schäffer 1974. 51, IV S. (Institutio pro arte testudinis. Serie C. Band 1.)

KURT BIRSAK: Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Verzeichnis und Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen. Salzburg: Museum Carolino Augusteum 1973. 211 S. (Jahresschrift 1972-18. Zugleich Band 9 der Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg.)

JACQUES BITTNER: Pièces de Lut 1682. Faksimile-Nachdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque Royale, Bruxelles. Neuss (Postfach 309): GbR-Junghänel-Päffgen-Schäffer 1974. IV, 107 S. (Institutio pro arte testudinis. Serie B. Band 1.)

KURT BLAUKOPF: Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend. Mit einer Bibliographie von Dieter GAISBAUER. Mainz: B. Schott's Söhne (1974). 75 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Band 5.)

GISELA BLEES: Das Cello-Konzert um 1800. Eine Untersuchung der Cello-Konzerte zwischen Haydns op. 101 und Schumanns op. 129. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1973. 198 S., 20 Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXXVIII.)

Brahms-Studien. Band 1. Im Auftrage der Brahms-Gesellschaft Hamburg e. V. Hrsg. von Constantin FLOROS. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974. 112 S.

PETER COHEN: Theorie und Praxis der Clavierästhetik Carl Philipp Emanuel Bachs. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974. XIV, 261 S., 2 Taf. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 13.)

ANDREAS CRAPPIUS (1542-1623): Ausgewählte Werke. Hrsg. von Th. W. WERNER. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1974). XI, 113 S. (Nachdruck der 1942 im Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, erschienenen Ausgabe.)

LOUISE CUYLER: The Emperor Maximilian I and Music. London: Oxford University Press 1973. XII, 257 S., 10 Taf., 1 Schallplatte.

CLAUDE DEBUSSY: Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews. Hrsg. von François LESURE. Aus dem Französischen übertragen von Josef HÄUSLER. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1974). 304 S.

MARGUERITE FALK: Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien (1731). Répertoire systématique des timbres. Préface de Jacques CHAILLEY. Balthoven: A. B. Creighton (1974). 213 S.

GEORGES FAVRE: Histoire Musicale de la Principauté de Monaco du XVI^e au XX^e siècle. Monaco: Éditions des Archives du Palais Princier – Paris: Éditions A. et J. Picard (1974). 154 S., 16 Taf.

HARTMUT FLADT: Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks. München: Musikverlag Emil Katzschichler 1974. 182 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 6.)

VOLKER FREYWALD: Violinsonaten der Generalbaß-Epoche in Bearbeitungen des späten 19. Jahrhunderts. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1973. 278 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 10.)

WERNER FUCHS: Béla Bartók und die Schweiz. Eine Dokumentensammlung. Bern: Hallwag AG. und Nationale Schweizerische Unesco-Kommission (1973). 126 S.

GIUSEPPE GAZZANIGA: Don Giovanni o sia Il Convitato di Pietra. Drame giocoso in un atto di Giovanni Bertati. Venezia 1787. Hrsg. von Stefan KUNZE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1974). XII, 228 S.

KLAUS HOFMANN: Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert. Durchgeführt an den Motetten mit dem Tenor „in seculum“. Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1972. XXVI, 158 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 2.)

KURT HOFMANN: Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1974. XXXIV, 171 S., 1 Taf. (Schriftenreihe zur Musik, ohne Bandzählung.)

DAVID G. HUGHES: A history of European music. The art music tradition of Western culture. New York: McGraw-Hill Book Company 1974. X, 588 S.

BERNARD HUYS: Catalogue des Imprimés Musicaux du XVIII^e Siècle – Catalogue van der Muziekdrukken van de XVIII^{de} Eeuw. Fonds Général – Allgemeine Verzameling. Bruxelles-Brussel: Bibliothèque Royale Albert I^{er} – Koninklijke Bibliotheek Albert I 1974. XIV, 519 S.

UTE JUNG: Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 524 S. (incl. 35 Abb.) (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 35.)

HELMUT KIRCHMEYER: Strawinskys russische Ballette. Der Feuervogel. Petruschka. Le Sacre du Printemps. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1974). 128 S., 1 Taf.

ERNST KLUSEN: Zur Situation des Sings in der Bundesrepublik Deutschland.

I. Der Umgang mit dem Lied. Unter Mitarbeit von V. KARBUSICKÝ und W. SCHEPPING. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1974). 168 S. (Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. IV.)

BJARNE KORTSEN: Zur Genesis von Eduard Griegs g-moll-Streichquartett op. 27. Berlin 1967 (photomechanischer Druck ohne Verlagsangabe). 148 S.

LUDOLF LÜTZEN: Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers. Untersuchungen zur Transkription in Sicht und Handhabung der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. (X), 260 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXXIX.)

JEAN MAILLARD et JACQUES NAHOUM: Les Symphonies d'Arthur Honegger. Paris: Alphonse Leduc 1974. 118 S. (Aurela des Notes. Nr. 4.)

THOMAS J. MATHIESEN: A Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music. Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, Inc. (1974). IV, 59 S. (Music Indexes and Bibliographies. 10.)

LENZ MEIEROTT: Die geschichtliche Entwicklung der kleinen Flötentypen und ihre Verwendung in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1974. 279 S., 33 Abb. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 4.)

ROGER und MAX MILLANT: Praktisches Handbuch des Geigenbaus. Ins Deutsche übertragen von Walter KOLNEDER. Musikverlag Emil Katzwichler 1974. 116 S. (Schriften zur Musik. Band 5.)

ALBERT P. DE MIRIMONDE: Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical. Genève: Éditions Minkoff 1974. 203 S., 150 + (1) Taf.

Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 7. 1972. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung des International Folk Music Council. Bratislava: Slovenské Národné Múzeum 1973. 104 S.

HANS NEWSIDLER: Ein Newgeordent künstlich Lautenbuch 1536. Faksimile-Nach-

druck mit freundlicher Genehmigung der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel (Sign. 2.14 Mus.). Mit einem Nachwort versehen von Peter PÄFFGEN. Neuss (Postfach 309): GbR-Junghänel-Päffgen-Schäffer 1974. (176), (3) S. (Institutio pro arte testudinis. Serie A. Band 1.)

Oeuvres de Vaumesnil, Edinthon, Perichon, Raël, Montbuysson, La Grotte, Samaan, la Barre. Édition et Transcription par André SORRIS, Monique ROLLIN et Jean-Michel VACCARO. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1974. LIX, 152 S. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Opern auf Schallplatten 1900-1962. Ein historischer Katalog vollständiger oder nahezu vollständiger Aufnahmen als Beitrag zur Geschichte der Aufführungspraxis. Redaktion Irmgard BONTINCK-KÜFFEL. Mitarbeiter Kurt BLAUKOPF und Manfred WAGNER. Wien: Universal Edition A. G. (1974). XV, 184 S. (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland: G. Braun, Karlsruhe.)

UWE PAPE: Die Orgeln der Stadt Wolfenbüttel. Berlin: Verlag Uwe Pape 1973. (XVI), 152 S. (incl. 20 Taf.) (Norddeutsche Orgeln. 7.)

[KURT PETERMANN:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 19. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1974. S. 1473-1552.

MARIA PORTEN: Zum Problem der „Form“ bei Debussy. Untersuchungen am Beispiel der Klavierwerke. München: Musikverlag Emil Katzwichler 1974. 121 S. (Schriften zur Musik. Band 28.)

CLAIRE R. REIS: Composers, Conductors and Critics. With new Introduction by the Author. New Preface by Aaron COPENLAND. Foreword by Darius MILHAUD. Detroit: Information Coordinators 1974. XVI, XIII, 264 S., 9 Abb. (Detroit Reprints in Music, ohne Bandzählung.)

ANNE REY: Erik Satie. Paris: Seuil (1974). 192 S. (Solfèges. 5.)

THOMAS MICHAEL SCHMIDT: Musik und Kosmos als Schöpfungswunder. Von der mathematischen Harmonie der Töne und

Planetenbewegungen. Frankfurt a. M.: Verlag Thomas Schmidt 1974. 300 S.

FRANZ SCHUBERT: Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter. Vollständig gesammelt und kritisch hrsg. von Maximilian und Lilly SCHOCHOW. Geleitwort von Walter GERSTENBERG. Band I: Aischylos-Metastasio. Band II: Mikán-Zettler. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag 1974. XI, (VIII), 744 S.

JOHANNES SCHULTZ (1582-1653): Musikalischer Lustgarte 1622. Hrsg. von Hermann ZENCK. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag (1974). XVI, 104 S. (Nachdruck der 1937 im Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, erschienenen Ausgabe.)

Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft. Band II. Im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von Kurt von FISCHER, Ernst LICHTENHAHN und Hans OESCH. Redigiert von Victor RAVIZZA. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1974). 156 S.

KLAUS STAHLER: Musik in Kiel. Eine kommentierte Dokumentation zum Musikleben einer Großstadt im Jahr 1967. München: Musikverlag Emil Katzschler (1974). 325 S., 1 Taf., 2 Schallplatten.

BOHUMÍR ŠTĚDRŮN: Zur Genesis von Leoš Janáčeks Oper Jenůfa. Zweite, teilweise ergänzte Auflage. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně 1972. 224 S., 42 Abb. (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas Philosophica. 139.)

Studia instrumentorum musicae popularis III. Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday January 15th 1974, edited by Gustaf HILLESTRÖM. Stockholm: Nordiska Musikförlaget und Musikhistoriska museet 1974. 301 S. [davon S. 1 bis 252 Text, S. 253 bis 301 Abb.] (Musikhistoriska museets skrifter. 5.)

Studies in Renaissance and Baroque Music. In Honor of Arthur MENDEL. Edited by Robert L. MARSHALL. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Hackensack - New Jersey: Joseph Boonin, Inc. 1974. 392 S., 13 Taf.

JAN PIETERSZON SWEELINCK: Opera Omnia. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Vol. I: The Instrumental Works. Second revised edition edited by Gustav LEONHARDT, Alfons ANNEGARN, Frits NOSKE. Fascicle I: Keyboard Works: Fantasias and Toccatas. Edited by Gustav LEONHARDT. Amsterdam: (Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis) 1974. LVII, 184, (III) S.

HÉLENE WAGENAAR-NOLTHENIUS: Oud als de Weg naar Rome? Vragen rond de herkomst van het Gregoriaans. Amsterdam-London: B. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij 1974. 22 S., 1 Schallpl. (Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. AFD. Letterkunde. Nieuwe Reeks. Deel 37. No. 1.)

MANFRED WAGNER: Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 223 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 38.)

GRETE WEHMEYER: Erik Satie. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1974. 320 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 36.)

REINHOLD WEYER: Der Musikunterricht in den Kölner Volksschulen im 19. Jahrhundert. Köln: Arno Volk-Verlag 1972. VII, 364 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 96.)

Mitteilungen

Professor Dr. Siegfried HERMELINK, Heidelberg, ist am 9. August 1975 im Alter von 61 Jahren verstorben.

Professor Dr. Fritz Albert BOSE, Berlin, ist am 16. August 1975 im Alter von 69 Jahren verstorben.

Am 1. Juli 1975 feierte Professor Dr. Walter KOLNEDER, Karlsruhe, seinen 65. Geburtstag.

Am 7. August 1975 feierte Professor Erich DOFLEIN, Freiburg i. Br., seinen 75. Geburtstag.

Am 11. August 1975 feierte Professor D. Dr. Christhard MAHRENHOLZ, Abt zu Amelungsborn, Hannover, seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Carl DAHLHAUS, Berlin, hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Kiel sowie den Ruf als Professor für Musikwissenschaft an die Staatliche Hochschule für Musik in Hannover abgelehnt.

Die französische Regierung (Ministère des Affaires Culturelles) hat am 10. Juni 1975 Herrn Professor Dr. phil. Erwin R. JACOBI in Zürich in Anerkennung seiner Verdienste als Herausgeber der ersten Gesamtausgabe der musiktheoretischen Schriften von Jean-Philippe Rameau – erschienen im American Institute of Musicology 1967 bis 1972 in sechs Bänden – zum Chevalier des Ordre des Arts et des Lettres ernannt.

Professor Dr. Heinz BECKER, Ruhr-Universität Bochum, wurde als Nachfolger von Dr. Dr. h. c. K. G. Fellerer in den Wissenschaftlichen Beirat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz berufen.

Professor Dr. Hellmut KÜHN, Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Berlin, ist am 2. Juli 1975 zum Ersten Vizepräsidenten der Hochschule der Künste Berlin gewählt worden. Die Hochschule der Künste Berlin tritt am 30. September 1975 die Nachfolge der beiden Berliner Kunsthochschulen an.

Zum Vorsitzenden der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e. V. wurde auf der letzten Jahrestagung in Bonn Professor Dr. Ernst KLUSEN, Neuss, gewählt.

Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung hat eine Denkschrift zur Lage der außeruniversitären musikwissenschaftlichen Forschungseinrichtungen von überregionaler Bedeutung, vor allem der nichtetatisierten Institute, vorgelegt. Der Präsident der Gesellschaft hat diese Denkschrift zahlreichen Persönlichkeiten und Stellen überreicht. Gegenstand der Denkschrift sind vor allem zwölf

musikhistorisch forschende Einrichtungen, darunter die Editions institute, die Das Erbe deutscher Musik und die Gesamtausgaben der Werke von Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner und Schönberg herausgeben, ferner das Zentralsekretariat und die Deutsche Arbeitsgruppe des Internationalen Quellenlexikons der Musik, das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv und die Redaktion des Handwörterbuches der musikalischen Terminologie. Die Ziele und Arbeitsergebnisse, die finanziellen Grundlagen und sozialen Probleme dieser und anderer privater, auch staatlicher musikwissenschaftlicher Institute werden behandelt und mit Tabellen erläutert. Die Gesellschaft für Musikforschung will damit die Aufmerksamkeit auf den außeruniversitären Teil der institutionalisierten Musikforschung lenken und zur Verbesserung der strukturellen Probleme beitragen.

Das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet im Zusammenhang mit dem Programm des „Musikprotokolls“ im „Steirischen Herbst“ 1975 ein Symposium unter dem Titel: *Die Stellung der italienischen Avantgarde in der Entwicklung der neuen Musik*. Zeit: 9. bis 11. Oktober 1975. Ort: Institut für Wertungsforschung, Graz, Sporgasse 25, Telefon: 74-0-25.

50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik ist der Titel eines Symposions, das in der Zeit vom 22. bis 25. November 1975 vom Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet wird. Im Grazer Opernhaus wird am 22. November *Wozzeck* unter der Regie von Harry Kupfer Premiere haben. Das Collegium Musicum der Grazer Musikhochschule wird am 24. November 1975 ein Konzert mit Werken von Alban Berg veranstalten. Unter anderem wird das Kammerkonzert zur Aufführung gelangen.

Der 1. Jahrgang des im Rahmen der Deutschen Bibliographie erscheinenden Schallplatten-Verzeichnisses ist jetzt mit der Vorlage des Jahresregisters 1974 abgeschlossen worden. Das Verzeichnis, das von der in Berlin ansässigen Abteilung Deutsches Musikarchiv der Deutschen Bibliothek (Frankfurt a. M.) erarbeitet wird, verzeichnet in Vier-

teljahresheften die Schallplattenproduktion der deutschsprachigen Länder in größtmöglicher Vollständigkeit. Die angezeigten Schallplatten befinden sich im Archivbestand des Deutschen Musikarchivs. Ein entsprechendes Verzeichnis für Musikalien wird voraussichtlich ab 1976 erscheinen.

Dokumentation zur Neuen Musik

Nach langjähriger Vorbereitungs- und Sammelarbeit hat die *Enzyklopädie der Modernen Musik* ihre Redaktionsarbeit begonnen. Ihre Veröffentlichungen sind als eine umfassende Information über Komponisten der Gegenwart geplant: ohne nationale und stilistische Einschränkungen. Ihren Schwerpunkt bildet die Präsentation wichtiger Werke nach 1945 in analysierenden Einführungen ihrer Autoren, wie sie z. B. in Programmheften von Festivals Neuer Musik üblich geworden sind. Bei der bisherigen Erfassungsarbeit, die von Musikinstituten und Informationszentren, Verlagen und nicht zuletzt von den Komponisten der verschiedensten Länder auf das Bereitwilligste unterstützt wurde und wird, sind bisher von ca. 1.100 Komponisten Materialien zusammengeliefert; 2.000 weitere sind derzeit zur Erfassung vorgemerkt. Träger der geplanten Publikationen ist der eigens zu diesem Zweck gegründete, von Musikverlagen unabhängige Verlag *Enzyklopädie der Modernen Musik* in Bad Honnef, eine Privatfirma, die nicht auf Gewinn abzielt. Die Publikation der *Enzyklopädie* ist in folgenden Formen geplant:

1. in Lose-Blatt-Form von vier bis sechs Lieferungen jährlich, von den Abonnenten in mitgelieferten Ordnern alphabetisch einzuheften,
2. als alphabetisches Grundwerk in Bänden zur Subskription. Diese Bandausgabe würde durch die Lose-Blatt-Ausgabe laufend ergänzt, daher ist auch eine kombinierte Beziehung von Lose-Blatt-Ausgabe und alphabetischem Grundwerk vorgesehen;
3. als Einzelbände nach spezialisierten Besetzungsmerkmalen – Orchesterwerke, Klavierwerke, Werke für Flöte-Solo etc.,

die den speziellen Informationsbedürfnissen von Solisten, Orchestern, Dirigenten, Bühnen und dgl. entgegenkommen.

Als einen solchen Spezialband bereitet die *Enzyklopädie* im Jahr der Frau eine erste Publikation *Komponistinnen und ihre Werke* vor. Mit diesem relativ eng umgrenzten Feld – Komponistinnen bilden neben den Komponisten eine Minderheit – möchte die *Enzyklopädie der Modernen Musik* an einem exemplarischen Modell ihre Arbeitsweise der Öffentlichkeit bekanntmachen.

Die *Enzyklopädie der Modernen Musik* will sich nicht ausschließlich an den Fachwissenschaftler wenden, sondern auch und gerade das Informationsbedürfnis des praktischen Musikers erfüllen, der der Gegenwart aufgeschlossen gegenübersteht. Durchaus im aufklärerischen Sinne des Wortes „Enzyklopädie“ versucht sie, die Kluft zwischen Neuer Musik und breiten Kreisen des Publikums überbrücken zu helfen. Bei den Fachleuten und Institutionen hat das Vorhaben freundliche Resonanz gefunden und wurde bisher mit wertvollen Informationen und Hinweisen unterstützt. In einem ständigen wissenschaftlichen Beirat der *Enzyklopädie* mitzuwirken, erklärten sich bereit: Prof. Dr. Dragotin Cvetko, Ljubljana, das Internationale Musikinstitut, Darmstadt, Prof. Dr. Günther Massenkeil, Bonn, Prof. Dr. Hans Oesch, Basel, Eugene Ormandy, Philadelphia, Fred K. Prieberg, Kehl, die Stiftung GAUDEAMUS, Bilthoven und Hans Vetterlein als Leiter der Musikabteilung der Amerika-Bibliothek, Berlin. Die weitere Erfassungsarbeit kann mit freundlicher Unterstützung der Deutschen UNESCO-Kommission, Köln, vor sich gehen.

Redaktionelle Mitarbeiter der *Enzyklopädie* sind: Dr. Detlef Gojowy (Cheflektor), Dr. Wulf Konold, Fred K. Prieberg. Adresse für alle Anfragen und dankend entgegengenommenen Hinweise ist:

Enzyklopädie der Modernen Musik – Herausgeber: Hans Ulrich Schumann –
D 534 Bad Honnef
Postfach 1203