

## Kurt Reinhard (1914–1979)

von Max Peter Baumann, Berlin

Am 18. Juli dieses Jahres verstarb Professor Dr. Kurt Reinhard in seinem 65. Lebensjahr nach schwerer Krankheit in Gießen. Reinhard wurde 1950 zum Professor für Vergleichende Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin ernannt und erwarb sich als Musikethnologe das besondere Verdienst, den Wiederaufbau der Forschungsstätten für außereuropäische Musik in Deutschland nach dem Kriege mit besonders tatkräftiger Umsicht eingeleitet und vorangetrieben zu haben. Mit der Wiedereinrichtung des Berliner Phonogrammarchivs in der heutigen Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) und der gleichzeitigen Aufnahme der Lehrtätigkeit an der Freien Universität Berlin führte Reinhard die musikethnologische Tradition in Berlin weiter, die durch den Ausbruch des Krieges und die Emigration ihrer Fachvertreter praktisch zum Stillstand gekommen war.

Kurt Reinhard wurde am 27. August 1914 in Gießen geboren. Nach dem Abitur begann er seine Studien in Köln und Leipzig und studierte neben Musikwissenschaft (bei Rudolf von Ficker und Kurt Huber), Kunstgeschichte und Völkerkunde, auch Komposition. Mit der Dissertation über *Die Musik Birmas* schloß er 1938 sein Studium in München ab. Ein Jahr darauf kam Reinhard als wissenschaftlicher Mitarbeiter an die Staatliche Musikinstrumentensammlung (Staatliches Institut für Musikforschung) in Berlin. In München wurde seine Habilitationsschrift *Musikinstrumente und Musikkulturkreise* (1943) durch die Philosophische Fakultät der Universität angenommen, jedoch konnte das Verfahren wegen eines Bombenangriffes nicht zum Abschluß gebracht werden. Nach seiner Rückkehr aus russischer Gefangenschaft war Reinhard vorerst als Musikkritiker, Komponist und Musiklehrer am Peters'schen Konservatorium in Berlin tätig, bis er 1948 einen Lehrauftrag an der neu gegründeten Freien Universität Berlin erhielt und sich mit der in München bereits eingereichten Habilitationsschrift 1950 die *venia legendi* für das Fach Vergleichende Musikwissenschaft erwarb. Unter seiner Leitung wurde schließlich auch das Phonogrammarchiv des Museums für Völkerkunde in Berlin-Dahlem wieder eröffnet.

Mit seiner Berufung zum Professor begann sich Reinhard mit verschiedenen Musikkulturen eingehender zu befassen, darunter vor allem seine größeren Arbeiten *Chinesische Musik* (1956) und *Einführung in die Musikethnologie* (1968) hervorgehoben werden sollen. Seine Haupttätigkeit erstreckte sich jedoch seit 1955 auf die Untersuchung der türkischen Musik. Zahlreiche Feldforschungen führten ihn in die türkischen Südpervenzen, nach Anatolien, ans östliche Schwarze Meer bis nach Thrakien. Seine Untersuchungen bezogen sich auf Tanzlieder der Turkmenen, auf

Trommeltänze der Südtürkei, auf türkische Volkslieder und Volksmusik, Musik am Schwarzen Meer wie aber auch auf Epengesänge und türkische Kunstmusik. Zwei große Liedersammlungen entstanden in Zusammenarbeit mit seiner Frau als Ergebnis seiner Feldforschungsreisen. Eine Zusammenfassung seiner Erkenntnisse findet sich in Reinhard's Büchern *Türkische Musik* (1962) und *Turquie. Les Traditions Musicales* (1969). Neben zahlreichen Einzelstudien zu verschiedensten Regionen und Aspekten der Musikethnologie umfaßten seine Arbeitsgebiete – um nur einige zu nennen – Musik des mexikanischen Fliegenspiels (1954), Musik der Lolo (1955/56), Joiken (1956), Musik der Borana (1963) und der Waika (1974), Fragen der Systematik der Musikinstrumente (1960), des Wandels von mündlicher und schriftlicher Tradition (1966) und der Systematik von Tonsystemen und Gebrauchsleitern (1975). Daneben war Reinhard auch Begründer und Herausgeber der *Beiträge zur Ethnomusikologie*, mit denen er es verstand, eine wichtige wissenschaftliche Reihe für Grundfragen der Vergleichenden Musikwissenschaft wie für einzelne regionale Monographien zur außereuropäischen Musik aufzubauen. Seine fruchtbare Arbeit in Lehre und Forschung zeigte sich nicht zuletzt auch anhand der 24 Dissertationen, die unter seiner fachkundigen und liebenswerten Betreuung entstanden und erfolgreich zum Abschluß gebracht wurden.

Mit dem Tode Reinhard's – der immer auch in aller Stille als Komponist tätig war – entstand für die Musikethnologie Deutschlands eine schmerzliche Lücke. Seine unermüdliche Aufbauarbeit und sein persönlicher Einsatz für die Musikethnologie während der letzten dreißig Jahre im Interesse an der Vielfalt der Musikkulturen wird Beispiel bleiben, und es ist gewiß, daß diesem Beispiel viele unter seinen Schülern folgen werden und in seinem Sinne weiterwirken.

## Angewandte Instrumentalmusik Hanns Eislers Kleine Sinfonie op. 29 von Bernd Sponheuer, Kiel

### I

Hanns Eislers *Kleine Sinfonie* op. 29, entstanden 1931–34<sup>1</sup>, uraufgeführt am 12. April 1935 unter Ernest Ansermet im Londoner Rundfunk, ist, so schreibt Otmar Suitner 1974, „das Ergebnis Schönberg'scher Schule, aber durch den Abwurf allen Ballastes, der sich beim Lehrer noch einfindet (ich meine das ‚Tristanpaket‘), ist eine

<sup>1</sup> 1932 bereits zum größten Teil fertiggestellt.

Klarheit entstanden, die mit Eisler gleichzeitig auch Anton Webern erzielte, der heute als eigentlicher ‚Vater‘ der ‚zeitgenössischen Musik‘ gilt. Nun – Eisler ist sein ‚Bruder‘. So wird erst eine spätere Zeit feststellen können, daß dieses Werk, die Kleine Sinfonie, eine ganz große ist, allerdings in einer Nußschale verpackt“<sup>2</sup>.

Das sind provozierende Worte. Aber sie stimmen zusammen mit dem Grundgestus dieser Kleinen Sinfonie, die in der Tat etwas Provokantes, besser noch: Irritierendes an sich hat, nicht unähnlich den sechs Jahre zuvor (1925/26) entstandenen Zeitungsausschnitten für Gesang und Klavier op. 11. Handelt es sich dort um Eislers „Abschied von der bürgerlichen Konzertlyrik“<sup>3</sup>, um einen Angriff auf das „Recht lyrischer Bekundung als solcher“, der „seine Gewalt aus der Politik, nicht aus der ästhetischen Reflexion“ nimmt<sup>4</sup>, so hier, bei der Kleinen Sinfonie, um eine auskomponierte Kritik an der auftrumpfenden, großgebärdigen und – wie diffus auch immer – „weltanschaulich“ belasteten Ambitioniertheit der großen Symphonie. „In Symphonien zum Beispiel gibt es eine Art geschwollene ‚Weltanschauung‘ – und ich sage ‚Weltanschauung‘ in Anführungszeichen, das heißt eben dieses ‚durch Nacht zum Licht‘ –, wobei uns das überhaupt nichts mehr bedeutet. Bei Beethoven hat das einen Sinn gehabt – bei uns ist das billig wie Brombeeren“<sup>5</sup>. Auch die Kritik an der Gattung Symphonie – sie richtet sich natürlich, ebenso wie im Fall der Zeitungsausschnitte, nicht gegen die tradierten Werke selber, sondern gegen ihr ideologisches Funktionieren im Musikleben des 20. Jahrhunderts – schöpft ihre Legitimation aus dem Nachdenken über die „gesellschaftliche Lage der Musik“<sup>6</sup> und insbesondere die der Gattung Symphonie, der exemplarischen Form großer bürgerlicher Musik von Haydn bis Mahler. Zwei Motive vor allem leiten Eislers Kritik, ein ideologiekritisches und ein soziales; beide hängen miteinander zusammen.

Das erste, ideologiekritische Moment gehört in den allgemeinen Zusammenhang des kompositorischen und ästhetischen Reflexionsstandes der zwanziger Jahre, freilich in unterschiedlichster Akzentuierung<sup>7</sup>. Gemeint ist die fast allen kompositori-

<sup>2</sup> O. Suitner, *Eislers Kleine Sinfonie*, in: *Hanns Eisler heute. Berichte – Probleme – Beobachtungen*, Berlin 1974 (= Arbeitsheft 19 der Akademie der Künste der DDR. Im folgenden zitiert als: *Arbeitsheft*), S. 109.

<sup>3</sup> N. Notowicz, *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, ed. J. Elsner, Berlin 1971, S. 51.

<sup>4</sup> Th. Wiesengrund-Adorno, *Hanns Eisler: Zeitungsausschnitte*, Anbruch XI (1929), S. 219–221, hier: S. 219.

<sup>5</sup> H. Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München 1972, S. 50.

<sup>6</sup> Vgl. Adornos so betitelten Aufsatz in *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1932), S. 103–124 und S. 356–378. – Zu der darin enthaltenen Eisler-Kritik Adornos vgl. K. Csipák, *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler*, München–Salzburg 1975 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 11), Anm. 81, S. 263–268.

<sup>7</sup> Zur Musik der 20er Jahre unter diesem Gesichtspunkt vgl.: *Angewandte Musik 20er Jahre. Exemplarische Versuche gesellschaftsbezogener musikalischer Arbeit für Theater, Film, Radio, Massenveranstaltung* (Redaktion: D. Stern), Berlin 1977 (= *Argument-Sonderband 24*; im folgenden zitiert als AS 24); daraus vor allem D. Stern, *Komponisten gehen zum Film. Zum Problem angewandter Musik in den 20er Jahren*, S. 10–58.

schen Strömungen dieser Jahre geläufige Wendung gegen die, wie man vereinfachend und abkürzend sagen könnte, Ästhetik des 19. Jahrhunderts<sup>8</sup> mit ihren zentralen Kategorien der Autonomie der Musik, des geschlossenen Kunstwerks, des Genies und der Originalität, der Trennung von Kunst und Leben, der Entgegensetzung von Kunst- und Unterhaltungsmusik<sup>9</sup> – um die vielleicht wichtigsten hier kurz anzuführen. In besonderem Maße erscheint die Symphonie als Inkarnationsobjekt dieser ästhetischen Vorstellungen; auf sie vor allem bezieht sich der Ausdruck „absolute Musik“, jene Hypostasierung der Redeweise von der „Autonomie“ der Musik bis hinein in quasi-religiöse, metaphysische Bereiche. Gerade dagegen, gegen eine solche ersatzreligiöse Indienstnahme der Musik – eine Funktionalisierung zweiten Grades, die eben den Vorkämpfern der „absoluten“ Musik, und das heißt zugleich den Verächtern jeder Funktionalisierung der Kunst, überhaupt nicht ins Bewußtsein drang – rebellieren die Komponisten der zwanziger Jahre, unter Rückgriff auf die grundlegenden „Vorarbeiten“ insbesondere Erik Saties<sup>10</sup>, Claude Debussys<sup>11</sup>, Charles Ives' und, noch innerhalb der Grenzen des traditionellen symphonischen Idioms, Gustav Mahlers<sup>12</sup>. Allergisch gegen die hochfahrende und hohl gewordene, rasselnde Pathetik einer Musik, die da glaubte, „durch einen Quartsextakkord die Welt erlösen“ zu können<sup>13</sup>, sensibel geworden für den fundamentalen Doppelcharakter des „bürgerlichen Konzertwesens als Institutionalisierung des Autonomiegedankens und zugleich . . . als Konsequenz aus dem Warencharakter der Musik“<sup>14</sup>, sahen sich die Komponisten der Nachkriegszeit<sup>15</sup> nicht mehr imstande, den mittlerweile hybrid gewordenen Autonomieanspruch der großen Symphonie mit ihrer künstlerischen

<sup>8</sup> Eine eigentümliche Stellung nehmen in dieser Hinsicht die Wiener Schule und ihre theoretischen Exponenten ein. Darauf kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Ganz offensichtlich aber hat gerade bei den Wienern – trotz Adornos gegenteiliger, aber gleichwohl charakteristisch ambivalenter Thesen vor allem in der *Philosophie der Neuen Musik* – die für die Ästhetik des 19. Jahrhunderts zentrale Kategorie des integralen Kunstwerks fraglos Verbindlichkeit behalten. Bezeichnend ist hier das Werk Anton Weberns. Vgl. dazu W. M. Stroh, *Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem*, Göttingen 1973.

<sup>9</sup> Vgl. Carl Dahlhaus' Vorschlag für ein „kategoriales Gerüst“ der mitteleuropäischen Musikkultur im 19. Jahrhundert (*Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 227–235).

<sup>10</sup> Vgl. G. Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg 1974; dazu die Rezension von D. Stern in AS 24, S. 177–180.

<sup>11</sup> „Mir scheint, daß seit Beethoven der Beweis für die Sinnlosigkeit der Symphonie erbracht wurde“ (1901) (C. Debussy, *Monsieur Croche*, Stuttgart 1974, S. 25).

<sup>12</sup> Vgl. dazu vom Verf. *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978.

<sup>13</sup> H. Eisler, *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär* (1924), in: H. Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, Leipzig 1973 (= H. Eisler, *Gesammelte Werke*, Bd. III/I), S. 15.

<sup>14</sup> Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 234f. – Erik Satie läßt auf der Rückseite seiner *Mémoires d'un amnésique* folgende Annonce abdrucken: „Wir zeigen unserer Kundschaft an, daß wir gerade eine große Auswahl Sinfonien eingekauft haben. Diese werden, nachdem sie in unseren Werkstätten überarbeitet und korrigiert worden sind, den Wünschen unserer verehrten Clientel zur Verfügung gestellt“ (zitiert nach Stern, AS 24, S. 179).

<sup>15</sup> Vgl. Eislers Bemerkungen zu den *Zeitungsausschnitten* als Folge des Ersten Weltkriegs (Notowicz, *Gespräche*, S. 52f.) sowie Adornos Rezension im Anbruch XI (1929), S. 219–221.

Moral, ihrem Streben nach ästhetischer und (zumindest bei einigen auch) gesellschaftlicher Wahrheit in Einklang zu bringen.

Ernst Bloch und Hanns Eisler schrieben rückblickend 1937:

„Die Avantgarde nach dem großen Krieg eine ganz andere gesellschaftliche Atmosphäre vor als die einigermaßen ruhige des Vorkriegs, an der Männer wie Arnold Schönberg, Karl Kraus, Kandinsky, Marc, Picasso instinktiv den Charakter und die Zustände der kapitalistischen Welt als schreckerregend empfunden haben (. . .). Sehr viel anders, anpassender, hat die Avantgarde nach dem Krieg sich mit der kapitalistischen Umwelt auseinandergesetzt. Statt der hitzigen, fettmachenden Kost der Romantiker (zu denen *cum grano salis* auch die Vorkriegsavantgarde gehört) kamen die eisgekühlten Drinks, die schlankmachenden Gemüseplatten der neuen Sachlichkeit, die den hygienischen Lebensverhältnissen der Oberen Zehntausend entsprachen. Statt des Ringens um eine Weltanschauung kam der Pragmatismus der modernen Industrie, frei von Mystik, von großen Gefühlen, darum herum ein Ensemble neugeschnittener Dinge, Sitten und Gebräuche. Ich erinnere an Bauhaus, Stahlmöbel, Gummibaum, Kakteen, Morgentraining, motorisch laufende Musik, Liquidierung des literarischen Pathos“<sup>16</sup>.

In den zitierten Worten kündigt sich schon jenes zweite, das soziale Moment an, mit dem Eisler die Legitimität der Gattung Symphonie für seine historische Situation in Zweifel zieht. Er schreibt:

„Während die leichte Musik eine Verbindung zwischen Alltag und Leben bringt, z. B. spiegeln moderne Schlager der Operettenindustrie wider die erotischen Chancen einer Warenhausangestellten oder das tragische Schicksal eines Eintänzers, der bessere Tage gesehen hat, bietet die klassische Musik diese Verbindung von Musik und Alltag nicht mehr (. . .) z. B. (ist) ein westeuropäischer Prolet oder ein Warenhausangestellter nach der Arbeit, die seine Lebensenergie durch Rationalisierung der Arbeitsmethoden in ungeheurem Maße verbraucht, nicht mehr fähig, einen Zusammenhang herzustellen zwischen seiner Existenz, seinen Bedürfnissen und einer Symphonie von Beethoven oder einem Streichquartett von Mozart“<sup>17</sup>.

Beide Argumentationsstränge, der ideologiekritische und der soziale, müssen im Auge behalten werden, wenn man Eislers *Kleine Sinfonie* angemessen begreifen will. Er selbst charakterisierte sie in doppelter Weise: als „eine Art Parodie auf eine Sinfonie, ungefähr geschrieben unter dem Leitgedanken: die Sinfonie ist tot“<sup>18</sup> und als „Protest gegen aufgeblasenes, schwülstiges, neoklassizistisches Musizieren“<sup>19</sup>. In der musikalischen Charakteristik kehren die erwähnten beiden kritischen Momente wieder. Das erste, ideologiekritische, scheint einigermaßen deutlich, wenn man den mißverständlichen Begriff „Parodie“ richtig versteht, nämlich im ursprünglichen (griechischen) Sinne als „Gegen-Gesang“ bzw. in diesem Falle ‚Gegen-‘ oder „Anti-Symphonie“<sup>20</sup>. Das zweite, soziale, ist schwieriger zu fassen. Die zentrale Frage lautet

<sup>16</sup> H. Eisler und E. Bloch, *Avantgarde-Kunst und Volksfront* (1937) (*Schriften*, S.401).

<sup>17</sup> Eisler, *Die Aufgaben der Musikkonferenz der MRTD* (1932) (*Schriften*, S.177f.).

<sup>18</sup> Zitiert nach dem von Günter Mayer verfaßten Schallplattentext zu NOVA 885043 (Eisler, *Kleine Sinfonie*, Suiten Nr. 2–4).

<sup>19</sup> Eisler im Programmheft für das Sinfoniekonzert der Komischen Oper Berlin am 29.1.1960.

<sup>20</sup> A. Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1976, S.115. – Vgl. W. Siegmund-Schultze, *Gedanken zu Zitat und Parodie bei Hanns Eisler*, in: *Arbeitsheft*, S.129–132. – Vgl. ferner Eislers Äußerungen über die „völlig ernst und völlig unironisch“ gemeinten *Zeitungsausschnitte* op.11, die sich, mutatis mutandis, auch auf die *Kleine Sinfonie* beziehen lassen (Notowicz, *Gespräche*, S.50f.).

hier: aus welchem Grunde schreibt Eisler, der – wie eben die meisten Komponisten der 20er Jahre – die Symphonie für eine geschichtlich-gesellschaftlich irreversibel vergangene Gattung hält<sup>21</sup>, überhaupt noch symphonische Musik, diese gar verstanden als „*beispielhafte plebejische Konzertmusik*“<sup>22</sup>? Um die Frage richtig zu beantworten, muß man sich klar machen, für wen diese Musik geschrieben worden ist: nämlich für Arbeiterorchester und für ein Arbeiterpublikum. „*Als nichtsinfonische Orchestermusik möchte sie den Zuhörern die lähmende Ehrfurcht vor dem ‚bürgerlichen Erbe‘ nehmen; als nichtvokale Kampfmusik trägt sie den revolutionären Ton in den Konzertsaal, um die Arbeiter zur Aneignung des Erbes zu ermuntern*“<sup>23</sup>.

Hanns Eislers *Kleine Sinfonie* – soviel kann nach diesen Vorüberlegungen gesagt werden – ist sowohl das Produkt wie der Austragungsort tiefgreifender Widersprüche: eine Symphonie, die keine Symphonie sein will und die doch an keiner Stelle ihre Herkunft aus der entwickeltsten Kompositionstechnik der Tradition verleugnet; eine Orchestermusik, die sich als „*angewandte Musik*“<sup>24</sup> begreift und deshalb doch keinerlei Zweifel aufkommen läßt an ihrer musikalischen Autonomie; eine Konzertmusik für proletarische Hörer, die der bürgerlichen Institution des Konzertsaals fremd gegenüberstehen und die sich doch dessen produktive Errungenschaften aneignen sollen<sup>25</sup>. Die Signatur dieser Widersprüche steht auch über der musikalischen Struktur des Werkes; auf sie ist im folgenden näher einzugehen.

## II

Albrecht Betz hat in seiner Eisler-Biographie die *Kleine Sinfonie* als „*Anti-Symphonie*“<sup>26</sup> bezeichnet. Die Bezeichnung trifft zu, aber nur dann, wenn man beide Bestandteile des Wortes wirklich ernstnimmt. Die *Kleine Sinfonie* ist eine *Anti-Symphonie* in dem erwähnten Sinne einer Kritik an der herkömmlichen symphonischen Attitüde, sie ist im selben Maße eine *Anti-Symphonie*, indem sie auf Formen, Charaktere und Satztechniken der klassischen Tradition zurückgreift und diese ihrer Hörerzielgruppe, den musikalisch unerfahrenen Arbeitern, zur Aneignung vorschlägt. Dieser doppelte Aspekt steht nicht abstrakt, als bloße Intention des Komponisten, neben oder über dem Werk, sondern prägt in sehr konkreter Weise sämtliche Ebenen der musikalischen Faktur.

<sup>21</sup> Vgl. noch Eislers in diesem Sinne lautende Ausführungen über die Gattung Symphonie in den 1958–1962 aufgezeichneten Gesprächen mit Hans Bunge (S. 48 ff. und S. 142 ff.).

<sup>22</sup> Csipák, S. 171.

<sup>23</sup> Csipák, S. 107 f., vgl. auch die ausführlichen Überlegungen zu Eislers Instrumentalmusik S. 106 ff. und S. 171–205.

<sup>24</sup> Vgl. AS 24, S. 10–58; ferner unten S. 268.

<sup>25</sup> „*Mozart und Beethoven muß sich das Proletariat genauso erobern wie eine gesunde Wohnung, ein gutes Essen, einen sinnvollen Beruf, eine gute Erziehung seiner Kinder und ein gesichertes Alter*“ (Eisler, *Einiges über das Verhalten der Arbeitersänger und -musiker in Deutschland*, 1935 = *Schriften*, S. 243).

<sup>26</sup> Betz, S. 115.

Die *Kleine Sinfonie* – um mit dem äußerlichsten, der reinen zeitlichen Ausdehnung, zu beginnen – dauert 10 Minuten<sup>27</sup>. Keine Frage, woran damit Kritik geübt wird: an den ausladenden, abendfüllenden Dimensionen etwa der Symphonien Gustav Mahlers oder Anton Bruckners, vor allem aber an dem damit einhergehenden Anspruch auf Beantwortung, Lösung der großen, „metaphysischen“, weltanschaulichen Fragen durch „absolute“ Musik<sup>28</sup>. Unbeschadet solcher Kritik aber beschreibt die Satzfolge der *Kleinen Sinfonie* (ähnlich dann die spätere *Kammersymphonie* op. 69 und die *Fünf Orchesterstücke*) die charakteristische Verlaufskurve der klassischen Symphonietradition: Die Entwicklung geht vom eher problemorientierten, ernsten Kopfsatz über einen scherzoartigen und einen „langsamen“ Satzcharakter zum eher gelösten, spielerisch akzentuierten Rondo-Finale. Werden so die Satzcharaktere der Tradition ihrer allgemeinen Substanz nach bewahrt, so fallen die musikalischen Satztypen um so mehr aus dem Rahmen. Der – zwölftönige – erste Satz, *Andante* überschrieben, besteht aus einem Thema mit 23 Variationen, die zu einer großen dreiteiligen Form (*Andante–Heftig–Andante*) zusammengebunden sind. Der zweite, modal gefärbte Satz ist angelegt nach Art eines Scherzo (*Allegro assai*) mit Trio (*Sostenuto*). Der dritte Satz ist eine dreistimmige Invention in *f*-phrygisch. Der vierte, ebenfalls zwölftönige Satz (*Allegro*) ist ein Rondo. Charakteristischerweise wird damit gerade jener Satztypus vermieden, der für die Symphonie im tradierten Sinne zentrale Bedeutung besaß: der Sonatensatz. Damit entfällt aber nicht nur ein bestimmter Satztypus, sondern überhaupt ein grundlegendes Prinzip symphonischer Kompositionsweise, nämlich das Moment der dynamischen, gleichsam teleologischen Entwicklung, das man immer wieder, und nicht ohne Berechtigung, mit der Verlaufskurve eines Dramas verglichen hat. Demgegenüber gehorchen die Satztypen der *Kleinen Sinfonie* dem vergleichsweise statischen Prinzip der balancierenden Reihung von Kontrapartien, genauer, der Montage kürzerer, in sich geschlossener, prägnant formulierter „*musikalischer Augenblicke*“<sup>29</sup>; und darin „*liegt im eigentlich kompositionstechnischen Sinn die Kritik am ‚sinfonischen Prinzip‘*“<sup>30</sup>. Sind Rondo und Scherzo aber durchaus vertraute Satztypen der symphonischen Tradition – wenn auch nicht die, denen der eigentlich symphonische „Ehrgeiz“ gilt –, so ist die Anlage eines Symphoniekopfsatzes als Variationenfolge einigermaßen ungewöhnlich, die eines langsamen Satzes als Invention nur als provozierender Anachronismus zu begreifen.

Die widersprüchliche Relation von Satzcharakteren und Satztypen ist modellbildend für sämtliche anderen Ebenen der *Kleinen Sinfonie*. An die Stelle des traditionellen Ideals des geschlossenen, organisch sich entwickelnden Kunstwerks tritt das anti-organische (und man darf hinzufügen: anti-symphonische) Prinzip

<sup>27</sup> Exakt dieselbe Dauer hat übrigens auch Weberns Symphonie op. 21, komponiert 1927/28.

<sup>28</sup> Georg Simmel sprach in dieser Beziehung von der „*Musik als Religion von heute*“.

<sup>29</sup> Vgl. Csipák, S. 172. Csipák hat in seiner gründlichen und scharfsinnigen Untersuchung dieses Montageprinzip als grundlegend für die Eislersche Kompositionsweise herausgearbeitet (vgl. vor allem das 3. und 5. Kapitel).

<sup>30</sup> Csipák, S. 172.

schlechthin, das der Montage. In demselben Sinne aber, wie der zyklische Verlauf als ganzer gebunden bleibt an die substantiellen Charaktere der Gattungsgeschichte, bedeutet auch die Dominanz des Montageprinzips keine undialektische, abstrakte Negation der mit der Entwicklung gerade der symphonischen Musik ein für allemal erreichten Differenziertheit der Kompositionstechnik. Eislers Montagetechnik – und das unterscheidet ihn fundamental vom oberflächlich ähnlich erscheinenden Neoklassizismus<sup>31</sup> – basiert systematisch auf den kompositorischen Verfahrensregeln der motivisch-thematischen Ökonomie und der entwickelnden Variation<sup>32</sup>. Die differenzierte Dialektik von Aneignung und Kritik, die sich in dieser Haltung Eislers geltend macht, erweist sich auf lange Sicht als weitaus haltbarer, nämlich zugleich realistischer und konzessionsloser, als die auf den ersten Blick so „kulturrevolutionäre“ Attitüde etwa des jungen Hindemith.

Auffallend am Montageverfahren der *Kleinen Sinfonie* (wie auch an den zum selben Genre einer plebejischen Konzertmusik gehörenden sechs Orchestersuiten) ist die „*Betonung des Unterhaltungsmäßigen*“<sup>33</sup>. An ihr läßt sich der musikalisch-gesellschaftliche Sinn des Verfahrens ablesen. Er ist doppelter Art: Opposition gegen die Reinheitstabus einer „hohen Kunst“ (darin einem zentralen Impuls der Mahlerschen Musik verwandt) und freundliche<sup>34</sup> Einladung an seine musikalisch nicht vorgebildeten proletarischen Hörer. Das Unterhaltungsmäßige – das im folgenden als Leitfaden für einen knappen Überblick über die *Kleine Sinfonie* fungieren möge – wird dabei in ganz unterschiedlicher Weise realisiert. Ein erstes Moment bildet die Orchesterbesetzung, in der Alt- und Tenorsaxophon, Trompete und Posaune mit Wa-wa-Dämpfer, Xylophon und Tom-toms die Sphäre des Jazz und der Unterhaltungsmusik repräsentieren. Damit ist die Möglichkeit gegeben, diese Instrumente den klassischen Orchesterinstrumenten gegenüberzustellen oder in vielfältigen Mischungen zu kombinieren; das schlagendste Beispiel ist wohl die Besetzung der dreistimmigen Invention mit einer Trompete, einer Posaune (beide mit Wa-wa-Dämpfer) sowie oktaviert geführten Geigen und Bratschen (beide *con sordino*). Das Gesamtorchester (außer den genannten: 1 Flöte, 1 *Es*-Klarinette, 2 *B*-Klarinetten, 2 Trompeten, 1 Posaune, Tuba; Schlagzeug: kleine und große Trommel, Becken, Pauke; Streicher: keine Teilung in 1. und 2. Violinen) ist im übrigen relativ klein, der Satz kammermusikalisch-deutlich, auffallend die oft konzertante Bläserführung: die allgemein in den 20er Jahren zu beobachtende Abkehr vom großen Orchesterklang wird hier greifbar.

<sup>31</sup> Zur Abgrenzung Eislers vom Neoklassizismus vgl. ausführlich Csipák, S. 176–181.

<sup>32</sup> Für die auf den ersten Blick davon abweichende Kampfmusik Eislers hat Csipák am überzeugendsten diesen Nachweis geführt (S. 65–108).

<sup>33</sup> Csipák, S. 171.

<sup>34</sup> „*Freundlich*“ ist eine charakteristische Vortragsbezeichnung Eislers. Vgl. z. B. die Vorbemerkung zu seiner letzten Komposition, den *Ernstesten Gesängen* für Bariton und Streichorchester (1962): „*Der Sänger möge sich bemühen, durchweg freundlich, höflich und leicht zu singen. Es kommt nicht auf sein Innenleben an, sondern er möge sich bemühen, den Hörern die Inhalte eher zu referieren als auszudrücken. Dabei muß künstliche Kälte, falsche Objektivität, Ausdruckslosigkeit vermieden werden, denn auf den Sänger kommt es schließlich an.*“



Ein anderer, wichtigerer Aspekt des Unterhaltungsmäßigen liegt in der – um stilistische Reinheit gänzlich unbekümmerten – Mischung heterogener musikalischer Idiome: Elemente der neuen Zwölftontechnik, der neoklassizistischen Schreibart, des noch neueren Eislerschen Kampfmusikstils<sup>35</sup> und der Unterhaltungsmusik der 20er Jahre werden kombiniert „*nicht als indifferentes Mit- und Nebeneinander*“, sondern aufgehoben „*in einem dramaturgisch genau auskalkulierten, montierten inhaltlichen Gefälle*“<sup>36</sup>. Wichtig erscheint, daß keines dieser Idiome für sich isoliert auftritt (am ehesten noch die Zwölftontechnik des 1. Satzes); angestrebt wird eine wechselseitige Kommentierung der unterschiedlichen Elemente auf dem Wege ihrer unvermittelten Konfrontation. Bezeichnend ist hier der Beginn des Rondos. Das Rondothema (T. 1–12) besteht aus einer in allen vier Formen ablaufenden Zwölftonreihe<sup>37</sup> (Grundgestalt: *a, gis, fis, d, f, cis, e, c, g, ais, h, es*), während sein rhythmischer Zuschnitt (die durchlaufende, teils von Synkopen durchsetzte Fortspinnungsmotorik) eher dem neoklassizistischen Repertoire zu entstammen scheint<sup>38</sup>. Schroff kontrastiert dazu – trotz weitergeführter Zwölftonbindung – die Fortsetzung (T. 13–22): Über einer ostinaten, synkopisch betonten Begleitfigur des tiefen Blechs werden zwei kurze, jazzartige Solophrasen der beiden Saxophone exponiert. Es entsteht auf diese („rein“ musikalische) Weise ein „*verhältnismäßig komplexer und selbst schillernder musikalischer Charakter*“<sup>39</sup>, der deutlich an Brechts literarische Verfremdungstechnik gemahnt. Trotzdem führt die Drastik, mit der Eisler diese Kontraste (nicht nur an dieser Stelle) auskomponiert, zu unmittelbarer Verständlichkeit auch für musikhistorisch unerfahrene Hörer.

Das Problem der Verständlichkeit stellt sich vor allem beim ersten Satz, der wie das Finale zwölftönig durchgebildet ist, aber auf drastische Kontrasteffekte im beschriebenen Sinne verzichtet. Die Tendenz zum Unterhaltungsmäßigen, anders ausgedrückt, die Anknüpfung an den musikalischen Erfahrungshorizont seiner Hörerzielgruppe, hat Eisler aber auch hier nicht vernachlässigt. Auf den häufigen solistischen Einsatz der Bläser wurde schon hingewiesen; er wird hier konkretisiert zu dem von Csipák so benannten Verfahren der „*zitatähnlichen Trompetenmelodien*“ bzw. der „*plebejischen Kantabilität*“<sup>40</sup>. „*Diese zitatähnlichen Melodien im atonalen Kontext sind (. . .) entsprechend modifizierte Rückgriffe oder Rückverweise auf die Kampfmusikintonationen; sie stellen die Verbindung zur volkstümlichen Musik her*“<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> Vgl. das Kapitel *Kampfmusik* bei Csipák, S. 65–108.

<sup>36</sup> H. Fladt, *Eisler und die neue Sachlichkeit*, in: *Hanns Eisler*, Argument-Sonderband 5, Berlin 1975 (im folgenden zitiert als AS 5), S. 96.

<sup>37</sup> G, K, U, KU, K, KU, U, K. Die Reihenformen werden jeweils so verknüpft, daß der letzte Ton einer Reihe zugleich erster der folgenden ist. G = Grundgestalt; K = Krebs; U = Umkehrung.

<sup>38</sup> Vgl. Schönbergs *Suite* für Klavier op. 25, die ebenfalls Dodekaphonie und Neoklassizismus zueinander in Beziehung setzt.

<sup>39</sup> So charakterisiert Csipák (S. 176) den dritten Satz der *Kleinen Sinfonie*. Dasselbe gilt analog für das Rondo.

<sup>40</sup> Csipák, S. 184.

<sup>41</sup> Csipák, S. 183.

Der erste Satz der *Kleinen Sinfonie* beginnt mit einem dissonanten, aus drei großen Septimen gebildeten Streicherakkord; dieser wird ostinat festgehalten, die Solotrompete spielt darüber eine prägnant formulierte Melodie, das Thema der folgenden Variationen, die aus den restlichen Reihentönen 4–12 besteht (Grundgestalt: *b, gis, a, fis, es, d, h, c, des, g, f, e*). Die Trompetenmelodie hat deutlichen Mottocharakter, sie wird nicht transponiert und bleibt hinsichtlich ihrer Klangfarbe im wesentlichen an die Trompete gebunden. Nach ihrer Exposition wird sie zunächst wörtlich von den Bratschen (T. 12 ff.), dann variierend von der Klarinette (T. 15 ff.) und den Geigen (T. 18 ff.) aufgenommen. Die folgenden Variationen beziehen sich auf einzelne charakteristische Gestalten dieser Melodie: auf den Themenkopf mit dem auftaktigen, synkopischen Rhythmus und den beiden fallenden kleinen Terzen<sup>42</sup> (3., 5., 6., 7., 10., 11., 12., 16., 18., 21., 22. Variation), auf die Triole (4., 9. Var.), den Tritonusprung (7., 10.: Posaune, 11.: Posaune, 12.: Streicher und Holz, 16.: Posaune, 17.: Bläser, 18., 21. Variation) und auf die Schlußwendung (4.: Schlußwendung in Umkehrung, 8.: Trompete, 11.: Streichbässe, 20.: Umkehrung). Kompliziertere Beziehungen (auf die hier nicht näher eingegangen werden kann) ergeben sich daraus, daß die zugrundeliegende Zwölftonreihe selbst motivischer Arbeit unterzogen wird. Etwa: Kombination sämtlicher vier Reihenformen in gleichzeitiger Diminution und Augmentation in der 2. Variation; imitatorische bzw. kanonische Führungen einzelner Reihenformen in der 11. (Krebs, T. 73 ff.), 13. (Krebsumkehrung, T. 85 ff.) und 17. Variation (Krebs, T. 108 ff.); symmetrische, auf allen vier Reihenformen beruhende Akkordspiegelung der Holzbläser in der 19. Variation<sup>43</sup>. Da die Trompetenmelodie Bestandteil der Reihe ist, ist auch sie in diese motivische Arbeit miteinbezogen<sup>44</sup>. Sind die zuletzt erwähnten kompositorischen Verwicklungen einer unmittelbaren Rezeption kaum zugänglich, so sorgen die über den ganzen Satz planvoll verstreuten Bläserintonationen für die Aufrechterhaltung des Zusammenhangs auch für ungeübte Hörer. In der 5. und 6. Variation erinnert die gedämpfte Trompete an den Anfangsrhythmus ihrer Melodie, die in der 7. Variation, wiederum von der Solotrompete, neu formuliert wird (T. 45–50). In dem mit *Heftig* überschriebenen Mittelteil der Variationenfolge (beginnend mit der 10. Variation) genügen kurze Bläserwürfe mit den charakteristischen Intervallen der kleinen Terz (T. 65 f. Trompete, Flöte, Klarinette; T. 72 Trompete; T. 77 f. Trompete, Posaune, Holz; T. 101 f. Flöte, Klarinette) und des Tritonus (T. 68 Posaune; T. 72 Posaune, Tuba; T. 84 Holzbläser und Streicher; T. 102 f. Posaune; T. 107 f. Trompete, Posaune, Tuba)

<sup>42</sup> Übrigens das zentrale, strukturbildende Intervall der Eislerschen Kampfmusik.

<sup>43</sup> Fünf vierstimmige Akkorde, jeweils gebildet aus den Tönen 2–11 von G, K, U, KU (Akkord I enthält den Ton 2 von G, U, K, KU; Akkord II enthält den Ton 3 von G, U, K, KU etc.) werden nach dem Schema I, II, III, IV, V – V, IV, III, II, I einander zugeordnet. Die Symmetrieachse bildet der Taktstrich zwischen T. 121 und 122.

<sup>44</sup> In späteren Zwölftonwerken Eislers, z. B. dem *Lenin-Requiem* und dem 1. Satz der *Deutschen Symphonie*, besteht Identität zwischen dem thematischen Material und der Reihe. Die Reihe selber wird zum – wiedererkennbaren – Thema.

für die erinnernde Orientierung. Die 18. Variation (*Sostenuto*), die zur Rückkehr des Tempo I (*Andante*) überleitet, bringt die volle Gestalt des Themas ‚*ff portamento*‘ in der Solotrompete, auf gleichmäßige Viertel reduziert und in einem neuen, gegenüber dem anfangs eher lyrischen nun gleichsam „heroischen“ Ton (T.113–118). Dieser wird nicht weiter entfaltet; die 21. Variation kehrt zum Tempo I und zum ursprünglichen Ausdruckscharakter der Trompetenmelodie zurück, die hier stellvertretend von der Klarinette (T.136 ff.) – in der zuerst von der 7. Variation formulierten Variante – vorgetragen wird. Die vorletzte (22.) Variation, mit der Trompetenmelodie in den Geigen, bezieht sich auf die 3. Variation zurück, während die letzte, die die Melodie als solche nicht mehr enthält, Elemente der 1. (Flöte), 4. (Geigen und Bratschen), 5. und 6. Variation (Flöte) in schlußbildender Korrespondenz wiederaufgreift.

Noch zwei weitere Momente tragen zur leichteren Rezeption des zwölftönigen Satzes bei. 1. Die Reihe wird an keiner Stelle transponiert, sie kann deshalb, vor allem in Verbindung mit der Trompetenintonation, wiedererkannt werden. 2. Zwischen den Variationen werden präzise motivische Beziehungen und formale Korrespondenzen hergestellt, die im Einzelfall bis zu fast völliger Gleichheit reichen (so zwischen der 7. und 21. Variation)<sup>45</sup>. Der Sinn dieser Verfahren liegt auf der Hand: Er besteht in der „Gewöhnung ungeübter Hörer an Musik von komplizierterer Machart“, zum Beispiel (wie bei der Dodekaphonie) an Musik „ohne die mechanischen, durch Klischees vorgeschriebenen Auflösungen von Spannungen in Harmonik und Melodik“<sup>46</sup>. Der grundlegende Doppelcharakter der *Kleinen Sinfonie* – pointiert gesagt: die Montage von Elementen der U- und der E-Musik mit systematischem Akzent auf denen der letzteren – erscheint im ersten Satz vor allem als Gegeneinander von Zwölftönigkeit und „plebejischer Kantabilität“; die Zwölftönigkeit repräsentiert den am weitesten fortgeschrittenen Stand der innermusikalischen Entwicklung, während durch die „plebejische Kantabilität“ (und die damit zusammenhängenden Verfahrensweisen) die Abstraktheit einer rein innermusikalischen Fortschrittlichkeit als ungenügend kritisiert und zugleich sozial orientiert wird<sup>47</sup>.

Die Tendenz zum Unterhaltungsmäßigen im spezifischen Sinne der „plebejischen Kantabilität“ prägt dann in dominierender Weise den zweiten Satz der *Kleinen Sinfonie*<sup>48</sup>, eine konzertante Version des ursprünglich in der Vokalmusik entwickel-

<sup>45</sup> So beziehen sich die 12. und 16. auf die 10. Variation, die 13. und 17. auf die 11., die 19. auf die 9. und 4., die 20. auf die 4., die 21. auf die 7., die 22. auf die 3., die 23. auf die 1., 4., 5. und 6. Variation.

<sup>46</sup> Csipák, S.197.

<sup>47</sup> „So glaube ich, daß gerade die Methode Schönbergs außerordentlich wichtig für eine neue soziale Musik werden kann, wenn wir verstehen werden, sie kritisch zu benutzen. Es wird sich darum handeln, gewissermaßen Schönberg vom Kopf auf die Beine zu stellen, nämlich auf den Boden unserer sozialen Verhältnisse mit seinen Massenkämpfen um eine neue Welt“ (Eisler, *Einiges über den Fortschritt in der Musik* 1937 = *Schriften*, S.394.)

<sup>48</sup> Der Allegro-assai-Teil des Satzes ist der von Eisler am häufigsten verwandte Tonsatz. Er bildet den A-Teil der Ouvertüre zu dem Schauspiel *Kamerad Kaspar* (1932, vor der *Kleinen Sinfonie*, entstanden), das 2.Couplet eines rondoähnlichen Satzes in der Filmmusik zu *Die*

ten Eislerschen Kampfmusikstils. „Knappe Prägnanz der Diktion, trockene Schärfe, Witz, unsentimentale Trauer, Aggressivität, Protest“<sup>49</sup> sind die bestimmenden Ausdruckshaltungen. Es ist einer jener Tonsätze Eislers, auf die Adornos Bemerkung zutrifft, daß der „Aggressionscharakter oder Protestcharakter auf eine sehr schwer zu fassende Weise, die man einmal analysieren müßte, doch auch den absolut musikalischen Gestalten zugewachsen ist“<sup>50</sup>. Der Satz bewegt sich in einer zwischen Modal- und Mollcharakter changierenden Diatonik<sup>51</sup>, formales Modell ist die dreiteilige Anlage eines Scherzo mit Trio. Die beiden Scherzoteile (T. 1–17, T. 25–38) basieren auf einem einzigen Thema (zuerst: Trompete, T. 2–5), das jeweils einer kurzen, aber intensiven, kontrapunktische Verfahren einbegreifenden Durchführung unterzogen wird, während das außerordentlich knapp gefaßte Trio einen gleichsam fugato-artig von drei Solobläsern vorgetragenen Kontrastgedanken exponiert. Der gesamte Satz ist ein Musterbeispiel motivisch-thematischer Ökonomie. Sie findet ihr Gegenstück in der Transparenz der Instrumentation: Über einem federnden Akkordgerüst des Streichorchesters, das von Tom-tom und großer Trommel rhythmisch akzentuiert wird, erhebt sich ein durchweg stimmig geführter Satz von Solobläsern (Flöte, Es-Klarinette, Alt- und Tenorsaxophon, Posaune und Tuba), dessen charakteristische Schärfe gelegentlich noch vom Xylophon gefärbt wird. Alle diese Momente verbinden sich zu einem unmittelbar faßlichen, gleichsam elektrisierenden – und wenn man so will: agitatorischen – Gesamtgestus<sup>52</sup>, dessen im engeren Sinne unterhaltungsmäßige Komponente vor allem in den Jazzanklängen der Instrumentation und der Rhythmik zu suchen ist.

Der Versuch Eislers, eine „Gegen-Symphonie“ zu schreiben, ohne doch die kompositorischen Standards der symphonischen Tradition, den – nach Eislers Wort – „Tiefsinn des Handwerks“<sup>53</sup> in Frage zu stellen, erhält eine provozierende Wendung im dritten Satz der *Kleinen Sinfonie*. Der zentrale Widerspruch dieses Satzes besteht

*Jugend hat das Wort* (1932), ist Bestandteil des 2. Satzes der gleichnamigen *Suite für Orchester* Nr. 4 (1932), gehört zur Filmmusik zu *Abdul Hamid* (1935) und fungiert als Ouvertüre zur *Puntilla-Musik* (1955). Im *Lied von der Tünche* aus *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1934–36) wird er ebenfalls aufgenommen. Vgl. M. Grabs, *Film- und Bühnenmusik im sinfonischen Werk Hanns Eislers*, in: Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR I (1969), S. 20–29, insbes. S. 24 ff.

<sup>49</sup> Fladt, AS 5, S. 96. – Vgl. Eislers Bemerkung in *Einiges über den Fortschritt in der Musik* (1937): „Unsere neue Musik wird sich durch Frische, Intelligenz, Kraft und Eleganz auszeichnen, und Schwulst, Sentimentalität, Mystik wird man vergeblich bei ihr suchen“ (Schriften, S. 394).

<sup>50</sup> Th. W. Adorno in einem Interview zu dem Film *Hanns Eisler – zu früh oder zu spät* (1972/73) des WDR-Fernsehens (zitiert nach *Arbeitsheft*, S. 223).

<sup>51</sup> Vgl. ausführlich D. Stern, *Soziale Bestimmtheit des musikalischen Materials. Hanns Eislers Balladen für Gesang und kleines Orchester und ihre Beziehung zur Musik Kurt Weills* (AS 24, S. 107–117); Csipák, Kapitel *Kampfmusik*, S. 65–108; J. Elsner, *Zur melodischen Gestaltung der Kampflieder Eislers*, in: Sinn und Form, Sonderheft „Hanns Eisler“, Berlin 1964, S. 173–194.

<sup>52</sup> Vergleichbar etwa den Fotomontagen John Heartfields. S. Tretjakow nannte Eislers Balladen einmal „musikalische Plakate“ im besten Sinne des Wortes (Sinn und Form, Sonderheft „Hanns Eisler“, S. 110–127).

<sup>53</sup> Notowicz, *Gespräche*, S. 169.

zwischen der Satztechnik, dem „*hohen Kontrapunkt*“<sup>54</sup> einer strengen, dreistimmigen Invention in *f*-phrygisch und im altertümlichen  $\frac{6}{4}$ -Takt, und der Instrumentation für zwei Solo-Blechbläser mit Jazzdämpfer und sordinierte Streicher. Eisler schreibt dazu: „*Das pp der Trompete und Posaune wird nur auf Jazzinstrumenten, besonders bei der Posaune und zwar mit Jazzdämpfer (Wau-Wau) auf die Dauer die nötige Zartheit haben*“<sup>55</sup>. Und weiter: „*Jazztrompete und -posaune imitieren und kritisieren die gefühlvollen Streicher*“<sup>56</sup>. Nimmt man noch die Tatsache hinzu, daß die Invention eine tongetreue instrumentale Version des Melodrams *Lob der dritten Sache* aus der Musik zu Brechts Schauspiel *Die Mutter* darstellt<sup>57</sup> (nur die Sprechstimme wurde fortgelassen und die Instrumentation dem Jazz angenähert), so wird klar, daß es Eisler hier nicht auf das kurzfristige und billige Vergnügen einer Bachkarikatur ankommen konnte (dazu war im übrigen sein Bachverständnis viel zu ausgeprägt<sup>58</sup>), sondern auf eine komplexere Position, die widerspruchsvolle Momente ohne harmonisierende Abrundungsversuche miteinander kombiniert<sup>59</sup>: 1. Die Invention nimmt in der *Kleinen Sinfonie* die zyklische Stelle des langsamen Satzes ein, wird aber durch ihre Gestalt zugleich auch zu einer auskomponierten Kritik am „*mühseligen Adagio-Satz der Gefühlserwärmung*“<sup>60</sup>, dem langsamen Symphoniesatz alten Stils. 2. Sie ist verfremdetes Eigenzitat und zugleich eine Verfremdung historischer, Bachscher Satztechnik<sup>61</sup>. 3. Sie versucht – zugegeben auf problematische Weise – eine Montage historischer, aber deshalb in keiner Weise für obsolet erklärter Satztechnik<sup>62</sup> mit der Klanglichkeit zeitgenössischer Unterhaltungsmusik.

Der Schlußsatz der *Kleinen Sinfonie*, „*ein gleichsam ‚unterkühlt‘ und sarkastisch laufendes, zwölftönig durchgebildetes Finalrondo*“<sup>63</sup>, gewinnt seinen schließenden Charakter durch das, wenn auch sehr diskret angewendete traditionelle Mittel der erinnernden Bezugnahme auf die vorhergehenden Sätze. Zwölftönigkeit, Neoklassizistisches, Kampfmusikelemente und Jazzanklänge treten zum ersten Mal innerhalb eines Satzes auf<sup>64</sup>. Ihr sehr genau kalkuliertes Mischungsverhältnis bietet den unterhaltungsmäßigen Aspekt des Satzes.

<sup>54</sup> Hanns Eisler in einem Entwurf für eine Einführung zur *Kleinen Sinfonie* (zitiert nach M. Grabs, *Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik Hanns Eislers*, *Arbeitsheft*, S. 114–129, hier S. 118).

<sup>55</sup> Partitur, S. 28. Sperrung von Eisler.

<sup>56</sup> Eisler, *Entwurf* (vgl. Anm. 54).

<sup>57</sup> Beide Werke entstanden 1931/32. Die Schauspielmusik zur *Mutter* (nicht zu verwechseln mit der späteren Kantatfassung, für die das *Lob der dritten Sache* neu komponiert wurde) wurde aber vor der Beendigung der *Kleinen Sinfonie* fertiggestellt.

<sup>58</sup> F. Schneider, *Eisler und die Tradition*, in: *Arbeitsheft*, S. 15–26, insbes. S. 23 f.

<sup>59</sup> Vgl. Csipák, S. 176 f.

<sup>60</sup> Bunge, *Gespräche*, S. 319.

<sup>61</sup> Vgl. Siegmund-Schultze, *Gedanken zu Zitat und Parodie bei Hanns Eisler* (s. Anm. 20).

<sup>62</sup> Man denke an die Bachzitate und -anklänge in der *Mutter*.

<sup>63</sup> Schneider, *Arbeitsheft*, S. 22.

<sup>64</sup> Das zeigt sich auch an der Orchesterbesetzung, die hier – im Gegensatz zum Vorhergehenden – sämtliche vorgeschriebenen Instrumente zu gemeinsamem Einsatz bringt.

Jazzanklänge zeigen (abgesehen von der Verwendung der Saxophone und des Tom-tom) nur zwei Stellen, die schon angesprochene<sup>65</sup> Fortsetzung des Rondothemas (T. 13–22) und der kurze, an den Klang der Invention erinnernde Einwurf von zwei Trompeten mit Jazzdämpfer innerhalb der lyrischen zweiten Episode des Rondos (T. 62–67)<sup>66</sup>. Von entscheidender Wichtigkeit aber sind die Beziehungen zwischen den drei anderen Idiomen. Die kompositorische Basis des Satzes bildet das zwölftönige Reihenverfahren, bei dem ähnlich wie im ersten Satz keine Transpositionen verwendet werden. So beginnen alle Ritornellteile des Rondos (T. 1, T. 33, T. 76) mit der Grundgestalt<sup>67</sup>, während die beiden Episodenteile jeweils (T. 23, T. 50) mit der Krebsumkehrung einsetzen. Wird nun die dodekaphone Intervallregulierung wie auch die an tokkatenhafte Gebilde des Neoklassizismus gemahnende rhythmische Ausformung des zwölftaktigen Rondothemas bis zum Schluß beibehalten, so verändert sich von Mal zu Mal sein Ausdruckscharakter, oder besser: sein musikalisch-gesellschaftlicher Gestus. Die Veränderung kommt zustande durch Wechsel der Instrumentation und des Begleitsystems zum einen, durch eine quasi kadentielle Ausdeutung der in der Reihe latent vorhandenen Akkordzusammenhänge zum anderen<sup>68</sup>. Zielpunkt der Veränderung ist die weitestmögliche Annäherung des Themengestus an die vor allem durch den zweiten Satz definierte Sphäre der Kampfmusik, die derart im Gesamtzusammenhang der *Kleinen Sinfonie* Priorität erhält. Ein erster Schritt wird gemacht durch den stilistischen Bruch zwischen dem von den Violinen allein exponierten Rondothema und seiner jazzähnlichen Fortsetzung, die ausschließliche Bindung an die spielfreudige Attitüde der neuen Sachlichkeit<sup>69</sup> wird damit problematisch. Der zweite Schritt geschieht im zweiten Ritornell (T. 33–49). Das rhythmisch wie diastematisch unveränderte Rondothema wird übernommen von drei Klarinetten unter Führung der *Es*-Klarinette; die Spielvorschrift lautet „*ff, grell*“. Schlagzeug und Trompeten (ab T. 35) treten akzentgebend hinzu, die begleitenden Streicher und das tiefe Blech fahren sich fest auf einer ostinaten Figur (T. 42–44: es handelt sich um die auf den „Grundton“ *Es* zielenden Töne 9–12 der Umkehrung), bis die angestaute Spannung in einer energisch „kadenzierenden“<sup>70</sup> Akkordfolge gelöst wird. Das Schlußritornell (T. 76–90) bringt

<sup>65</sup> Vgl. o.S. 265.

<sup>66</sup> Die gesamte Episode (T. 50–75) erinnert ihrem Ton wie ihrer Faktur nach deutlich an den Mittelteil des zweiten Satzes (vgl. dort T. 17–24).

<sup>67</sup> Vgl. o.S. 265.

<sup>68</sup> Vgl. entsprechende Verfahren bei Alban Berg; vor allem das Violinkonzert wäre hier zu nennen.

<sup>69</sup> „Die deutsche Ausgabe des Neoklassizismus ist die Spielfreudigkeit. Es war mir nie recht klar, was man eigentlich unter Spielfreudigkeit zu verstehen hat. Soll sich das Publikum freuen, daß der Cellist Müller spielt, oder soll sich der Cellist Müller freuen, daß er spielen darf? (. . .) Was bei dieser Spielfreudigkeit vor Freude zittert, ist nur der Zopf, den sich der Komponist wieder aufgebunden hat.“ (*Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik*, 1948; in: H. Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, ed. M. Grabs, Leipzig 1976, S. 181.)

<sup>70</sup> Vom „Grundton“ *Es* über *A* nach *D*.

dann die endgültige gestische Transformation des – im übrigen nach wie vor unveränderten – Rondotheemas in die Sphäre der Kampfmusik. Wie im zweiten Satz bilden die Streicher (mit Ausnahme der themaführenden Violinen) und die Saxophone das federnde, aus den Reihentönen montierte akkordische Begleitsystem, das, ebenfalls wie im zweiten Satz, vor dem Thema (T.76/77) einsetzt; wie im zweiten Satz treten (hier ab T.85, dort ab T.35 m.A.) die Blechbläser zum Begleitsystem hinzu, und wiederum wie dort wird der Schluß markiert durch einen ziemlich abrupten *fff*-Akkordschlag des gesamten Orchesters. Dieser besteht aus den Tönen *es*, *ces* und *b*, d.h. den Tönen 10–12 der Grundgestalt; sie sind identisch mit den Tönen des Schlußakkordes des zweiten Satzes.

### III

„Die Musik steht heute vor einer eigentümlichen und widerspruchsvollen Aufgabe. Sie muß gewissermaßen vernünftig, realistisch werden und doch Musik bleiben“<sup>71</sup>. Eislers Formulierung aus dem Jahre 1951 ist geeignet, die am musikalischen Zusammenhang der *Kleinen Sinfonie* aufgetretenen Widersprüche auf den Begriff zu bringen. Der Begriff, ebenfalls von Eisler geprägt, lautet: „angewandte Musik“<sup>72</sup>. Auf ihn soll abschließend kurz eingegangen werden<sup>73</sup>.

Angewandte Musik – die Verwechslung mit der sogenannten „Gebrauchsmusik“ schließt Eisler selbst ausdrücklich aus<sup>74</sup> – im engeren Sinne meint die Verbindung der Musik mit anderen Künsten: „die Vokalmusik, also Opern, Oratorien, Kantaten, Lieder, Chöre und deren Mischformen, ferner Theater, Film, Hörspiel, auch Möglichkeiten der Grammophonplatte“<sup>75</sup>. Angewandte Musik in einem übergreifenden Sinne dagegen schließt die Bereiche der selbständigen Instrumentalmusik mit ein<sup>76</sup> (z.B. die *Kleine Sinfonie*); sie kehrt sich polemisch gegen zwei andere Begriffe: gegen den der „funktionalen“ und gegen den der „autonomen“<sup>77</sup> Musik. Ihr Hauptcharakteristikum ist damit das Bewußtsein der konkreten Verantwortlichkeit des Komponisten im Blick auf die soziale Funktion seiner Musik: „... die Beziehung ästhetischer Gebilde auf moralische und politische Sachverhalte ist die wichtigste Bestimmung des Begriffs Realismus in der Kunst“<sup>78</sup>. In diesem Bezugsrahmen disqualifiziert sich die

<sup>71</sup> Brief nach Westdeutschland (1951; *Materialien*, S.201).

<sup>72</sup> Brief nach Westdeutschland, S.206ff. *Hörer und Komponist*, in: *Aufbau* 5 (1949), S.200–208.

<sup>73</sup> Für eine ausführliche Diskussion dieses für Eisler zentralen Begriffs vgl. AS 24.

<sup>74</sup> Brief nach Westdeutschland, S.206.

<sup>75</sup> *Hörer und Komponist*, S.204.

<sup>76</sup> „So könnte man mit einiger Vorsicht behaupten, daß die angewandte Musik in Zukunft die Hegemonie haben wird, wenigstens in einer Übergangsperiode. Das wird nicht zum Absterben oder gar zum Aufhören des konzertmäßigen Musizierens führen, sondern es verändern: Der Konzertstil wird ‚angewandt‘“ (Brief nach Westdeutschland, S.207).

<sup>77</sup> Vgl. Csipák, 2. Kapitel (*Kritik der Autonomieästhetik*), S.42–64.

<sup>78</sup> Csipák, S.165.

funktionale Musik<sup>79</sup> als „überangepaßt“, als Kapitulation vor den Gesetzen des Marktes oder anderer heteronomer Instanzen; spiegelbildlich dazu trifft die sich auf sich selbst versteifende autonome Musik der Vorwurf der Realitätsblindheit, der „anarchischen Produktion von absoluter Musik ohne konkrete gesellschaftliche Zwecke“<sup>80</sup>. Beiden Konzeptionen liegt eine Abstraktion zugrunde: die Verdinglichung der Musik zum Instrument oder zum Fetisch.

Demgegenüber versucht die angewandte Musik soziale Funktion und kompositorische Differenzierung – beide zusammen erst machen für Eisler den vollen Begriff von Musik aus – in ein produktives Verhältnis zu bringen. Dabei schälen sich einige grundlegende Verfahrensregeln heraus<sup>81</sup>: 1. Eisler knüpft, wie in der *Kleinen Sinfonie* gezeigt, an den musiksprachlichen Erfahrungshorizont der breiten Massen an, indem er Modelle der Unterhaltungsmusik als Materialelemente aufnimmt und diese konstruktiv verarbeitet. 2. In systematischer Weise werden die technischen und kommunikativen Möglichkeiten der neuen Medien ausgenutzt: Eisler gehört keineswegs zufällig zu den ersten Film- und Rundfunkkomponisten; die zum selben Genre wie die *Kleine Sinfonie* gehörenden sechs Orchestersuiten sind sämtlich aus Filmmusiken hervorgegangen. 3. Angewandte Musik bedeutet vor allem auch die Anwendung der musikalischen Tradition und des in ihr gespeicherten „Tiefsinns des Handwerks“, die reflektierte, kritisch gebrochene Aneignung und Vermittlung der kompositorischen Substanz der Musikgeschichte wie zugleich der Neuen Musik. Das hat zur Folge, daß Satztechnik und Stil nicht a priori, dogmatisch<sup>82</sup> festgeschrieben werden, sondern je nach den konkreten Erfordernissen variieren. So stehen in der *Kleinen Sinfonie* zwölftönige neben diatonisch-modalen Sätzen.

Eislers Konzeption der angewandten Musik ist der Versuch, kompositorische Konsequenzen zu ziehen aus der gesellschaftlichen Lage der Musik im 20. Jahrhundert. Seine Lösung gesteht der Musik nur eine eingeschränkte Autonomie zu, will sie nicht ihre Adressaten verlieren und zu der „Flaschenpost“ werden, die zu sein Adorno<sup>83</sup> ihr nachgesagt hat. Reale Möglichkeiten für eine wahre Autonomie der Musik – eine Autonomie, die nicht erkaufte ist um den Preis des musikalischen Analphabetismus der großen Mehrheit; die Autonomie einer Musik, die, nach den von Eisler gern zitierten Worten Thomas Manns, „mit der Menschheit auf du und du steht“<sup>84</sup> –, Möglichkeiten einer solchen Autonomie hielt Eisler erst unter grundlegend veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen für denkbar. Angewandte Musik unterliegt damit der Kategorie der Vorläufigkeit<sup>85</sup>. Eisler war sich dessen bewußt<sup>86</sup>. „Die

<sup>79</sup> Vgl. H.H.Eggebrecht, *Funktionale Musik*, AfMw 30 (1973), S.1–25.

<sup>80</sup> Eisler, *Zur Krise der bürgerlichen Musik* (1932) (*Schriften*, S.187).

<sup>81</sup> Vgl. D.Stern in AS 24, S.22.

<sup>82</sup> „... es genügt nicht, an Stelle des lieben Gottes die Zwölftontechnik zu substituieren“ (Eisler, *Zur Krise*, S.188).

<sup>83</sup> Th.W.Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt/M. 1958, S.126.

<sup>84</sup> Th. Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt/M. 1967, S.429.

<sup>85</sup> Vgl. dazu Csipák, S.106–108, S.162–170, S.241–244.

<sup>86</sup> Bunge, *Gespräche*, S.318ff.



ihm liebste Beschreibung seiner künstlerischen Haltung war die des Boten, der der Arbeiterklasse etwas abliefern. Was er ablieferte, war die Tradition der deutschen Musik, und zwar nach der Maxime der ‚Maßnahme‘, wonach mitgeteilte Gedanken nicht nur richtig, sondern auch verständlich sein sollen“<sup>87</sup>.

## Unbewältigte Vergangenheit: Kreneks „Karl V.“ in Wien Zur nicht bevorstehenden Wiener Erstaufführung\*

von Claudia Maurer Zenck, Berlin

### Der Auftrag

Die Anregung zur Komposition einer Oper mit einem historischen Stoff kam von Clemens Krauss, dem Direktor der Wiener Staatsoper<sup>1</sup>. Krauss brachte im Juni 1930 bei den Festwochen Kreneks *Jonny spielt auf* zur Aufführung, und bei dieser Gelegenheit wird die Unterredung im Direktionsbüro stattgefunden haben, in deren Verlauf er Krenek vorschlug, solch ein Werk für die Staatsoper zu komponieren<sup>2</sup>. Im Sommer 1930 war Krenek zwar noch mit Entwurf und Komposition seiner Oper *Kehraus um St. Stephan* in Anspruch genommen, aber schon in seinem Brief vom 12. Juni 1930 an Heinsheimer von der Universal Edition ist von „gewissen anderen Plänen“ die Rede, denen er auf der Spur sei<sup>3</sup>.

<sup>87</sup> Csipák, S. 106. Er bezieht sich dabei auf Bunge, *Gespräche*, S. 294.

\* Der Aufsatz entstand im Sommer 1978 im Rahmen einer größeren Studie über Krenek, die von der DFG innerhalb ihres Exilforschungsprojekts in Auftrag gegeben wurde. – Siehe unten Anm. 73.

<sup>1</sup> Vgl. dazu Krenek, *Vorbemerkung zur Lesung von „Karl V.“ in Graz am 3. 2. 36*, hs. Ms. in der Wiener Stadtbibliothek.

<sup>2</sup> Der Auftrag unterschied sich von der heutigen Praxis hauptsächlich dadurch, daß mit seiner Erteilung kein Honorar verbunden war.

<sup>3</sup> Brief an Hans Heinsheimer aus Dölsach; die zitierten oder erwähnten Briefe befinden sich, wenn nicht anders vermerkt, in der Wiener Stadtbibliothek. – Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei diesen Plänen nicht um das Projekt, das er zusammen mit Walter Benjamin in Angriff nehmen wollte, denn sonst hätte er folgende Bemerkung im Postscriptum wohl sofort an die zitierte Stelle angeschlossen: „Herr Benjamin schreibt mir – von Tatsachen natürlich keine Spur, aber er kündigt mir den Besuch von Ernst Bloch in Wien an, der mir über die Sache mehr zu sagen wüßte.“ (Es ist nicht mehr zu klären, um welche Art von gemeinsamem Projekt von Krenek und Benjamin es sich handelte.)

Die Entscheidung, die Figur Karls V. zum Gegenstand des Opernwerkes zu wählen, traf Krenek allein, dessen Interesse für den Habsburgerkaiser schon in der Schulzeit erwacht war. Er ging nicht, wie er es bei seinen anderen Opern gehalten hatte, sofort daran, ein Szenarium zu entwerfen, das Libretto zu schreiben und dann die Komposition zu beginnen, sondern zunächst betrieb er während des ganzen Jahres 1931 ausgedehnte historische Studien in verschiedenen Archiven und in der Nationalbibliothek. Das Resultat dieser Bemühungen war der Plan, keine Oper, sondern ein Bühnenwerk mit Musik zu schreiben, dessen Text eigenständigen Wert haben würde. Die erste Fassung jedoch geriet zu einem monströsen historischen Drama; erst die zweite Version, in der Darstellung und Reflexion auf verschiedenen Ebenen behandelt wurden<sup>4</sup>, erwies sich als zur Vertonung geeignet.

Die Schwierigkeiten in der Behandlung des Stoffes brachten es mit sich, daß der Text nicht vor Kompositionsbeginn (im August 1932), sondern erst mit der am 24. Mai 1933 erfolgten Vollendung des Werkes abgeschlossen wurde. Im März und April 1933 führte Krenek noch eine briefliche Diskussion über den ersten Teil mit dem Freund Georg Hans Goering, der einiges an der Konzeption auszusetzen hatte<sup>5</sup>. Ende März beschlossen Autor und Verlag im Einvernehmen, das Textbuch nach Fertigstellung setzen zu lassen, während die Herstellung des Auszuges zunächst verschoben und die Entscheidung über die ganze Oper auf den Herbst vertagt werden sollte.

Diesem Entschluß war der politische Umsturz in Deutschland vorausgegangen, der zur „*Rücksicht auf die allgemeine politische Lage und die unsicheren Personalverhältnisse an den deutschen Bühnen*“<sup>6</sup> anhielt. Damals war weder der UE noch dem Komponisten bewußt, daß die Machtergreifung Hitlers letztlich das Todesurteil für die Wiener Aufführung der Oper bedeutete. Die ersten sich zeigenden Konsequenzen waren tiefgreifend genug.

### *Die Vorbereitungen der Uraufführung*

Am 7. Dezember 1932, nachdem die Komposition des Werkes vorangeschritten war (Krenek hatte die ungestörten Sommermonate genutzt, um sich ausschließlich der neuen Arbeit in der neuen Technik zu widmen), hatten erste Verhandlungen zwischen Clemens Krauss und der UE stattgefunden; Krauss wollte die Uraufführung zusammen mit einer deutschen Bühne machen<sup>7</sup>, und so schickte der Verlag, nachdem sich Krauss und der Regisseur Wallerstein von einer Textlesung und dem Vortrag des ersten Teiles durch Krenek am Klavier befriedigt gezeigt hatten, Ende desselben

<sup>4</sup> Krenek wurde hierin von Claudels *Le Livre de Christophe Colombe*, das Milhaud kurz zuvor vertont hatte, beeinflußt.

<sup>5</sup> Es ist anzunehmen, daß Krenek den Chor der Ketzer am Schluß des ersten Teils auf die Vorstellung des Freundes hin einarbeitete, der den seelischen Druck, unter dem sich Karl in der Beichte befinden müßte, zu gering gefunden hatte; vgl. Brief von Goering vom 7. März 1933.

<sup>6</sup> Schriftliche Fixierung der Unterredung zwischen Heinsheimer und Krenek vom 28. März 1933.

<sup>7</sup> Vgl. Brief von Heinsheimer vom 8. Dezember 1932.

Monats einen offenen Brief an mehrere deutsche Theater mit der Aufforderung zur gemeinsamen Uraufführung. Interessenten waren bereits zu diesem frühen Termin der Frankfurter Opernintendant Turnau, der Oberspielleiter der Basler Frühjahrsfestspiele Graf, der Operndirektor Rankl aus Graz und der Prager Direktor Eger<sup>8</sup>; Clemens Krauss kündigte die Wiener Uraufführung für die Saison 1933/34 an.

Schon am 23. Februar 1933 hatte sich der Kreis der interessierten deutschen Bühnen entscheidend erweitert, so daß man an mehrere gleichzeitige Uraufführungen denken konnte. Brecher (Leipzig), Turnau (Frankfurt) und Böhm (Hamburg) planten die Anhörung des Werkes im Frühjahr in Wien. Stuttgart, Dresden und Berlin hatten z. T. wiederholt angefragt. Clemens Krauss erwartete eine neuerliche Besprechung, nachdem Krenek den zweiten Teil vollendet haben würde<sup>9</sup>.

Wenig später war alle Hoffnung dahin, eine derartig gut vorbereitete Aufführungskombination zu erreichen, die Voraussetzung für die erwünschte breite Wirkung wäre. Nahezu alle an Kreneks Werk interessierten Theaterleute wurden aus dem Amt entfernt, Krenek selbst umgehend auf die schwarze Liste der Nazis gesetzt, was zur Folge hatte, daß bevorstehende deutsche Aufführungen seiner Werke sofort aufgegeben wurden. Einzig für Wien änderte sich zunächst nichts, und sowohl der Verlag als auch Krenek, die beide durch den Umsturz finanzielle Einbuße erlitten, waren an dem definitiven Abschluß mit der Wiener Staatsoper sehr interessiert<sup>10</sup>. Schon am 18. Juni erklärte Krenek in einem Artikel im *Neuen Wiener Tagblatt*, daß sein Werk an der Staatsoper zur Uraufführung kommen werde<sup>11</sup>. Einen Tag später legte die UE der Bundestheaterverwaltung einen Vertragsentwurf vor, der am 11. Juli in einer Unterredung zwischen Krauss und den beiden Verlagsdirektoren Kalmus und Winter leicht modifiziert wurde<sup>12</sup>. Bereits am 7. Juli wurde eine Notiz in die Akten von Bundestheaterverwaltung und Staatsoper aufgenommen, die besagte: „Nach eingehender Prüfung hat sich die Direktion entschlossen, die Oper ‚Karl V.‘ von Krenek zur Uraufführung in der Spielzeit 1933/34 anzunehmen“ (Signatur: CKr)<sup>13</sup>. Am 22. August wurde der Vertrag ratifiziert<sup>14</sup>.

Kurz zuvor, am 18. August, hatte Krenek von Kaprun aus verabredungsgemäß Direktor Krauss zur zweiten Besprechung aufgefordert, die nach Abschluß des

<sup>8</sup> Rankl und Eger brachten das Werk 1938 in Prag gemeinsam zur Uraufführung.

<sup>9</sup> Schriftliche Fixierung des Stadiums der Vorbereitung zur Uraufführung durch Heinsheimer vom 21. Dezember 1932.

<sup>10</sup> Krenek kam der UE später entgegen, indem er von der Materialleihgebühr anstelle der ihm zustehenden 1050 ÖS nur 800 ÖS beanspruchte; vgl. Brief von Heinsheimer vom 20. September 1933.

<sup>11</sup> Krenek, *Mein neues Bühnenwerk*.

<sup>12</sup> Akte der Bundestheaterverwaltung (BThV) 1933/1776 und Akte der Staatsoper (StO) 616/1933, Bl. 523. – Die Gültigkeit des Vertrages wurde um ein Jahr auf Ende August 1936, die UA-Frist um einen halben Monat auf den 31. März 1934 verlängert; die Materialleihgebühr wurde um 500 ÖS herabgesetzt und die Vereinbarung getroffen, daß das Material nach drei Jahren gegen die Zahlung von 3000 ÖS in den Besitz der Oper übergehen würde.

<sup>13</sup> BThV 1933/1776 bzw. StO 616/1933, Bl. 529 (Sign.: Ma[nkerf]).

<sup>14</sup> BThV 1933/1776 bzw. StO 740/1933, Bl. 1037 (Sign.: I. V.: Dr. Ernst Kosak).

zweiten Teiles stattfinden sollte, und für den 28. August ein Treffen in Salzburg vorgeschlagen, wo Krauss bei den Festspielen mitwirkte. Als der Brief in der Staatsoperndirektion eintraf, war Krauss bereits nicht mehr in Wien, so daß in seiner Abwesenheit am 28. August ein Telegramm an Krenek geschickt wurde, Krauss erbitte eine Besprechung für Anfang September<sup>15</sup>. Inzwischen hatte Krenek aber, da eine Bestätigung auf sein Schreiben ausblieb, die Dinge selbst in die Hand genommen und sich mit Krauss in Verbindung gesetzt:

*„Da ich lange keine Antwort bekam, habe ich heute [26.8.] in Salzburg angerufen. Erfreulicherweise hat er kundgetan, daß er eine Besprechung jetzt nicht für nötig hält. Er habe auch den II. Teil indessen studiert, der ihm ganz besonders gefällt und den er ganz ausgezeichnet findet. Eine Besprechung jetzt hätte nur Zweck wegen Wallerstein (falls dieser sie wünschen würde), doch ist dieser noch nicht dazu gekommen, den Auszug zu studieren. Infolgedessen wäre es durchaus genügend, wenn wir uns Ende September in Verbindung setzen würden. Ich halte diesen Befund für sehr günstig, denn damit ist die Gefahr, daß Krauss erhebliche Eingriffe wünschen könnte, wohl beseitigt, da er ja selbst auf die angebotene Besprechung verzichtet hat und offenbar Änderungen gar nicht wünscht“<sup>16</sup>.*

Die Besprechung, die dann wohl Ende September zwischen Krenek, Krauss und dem Regisseur Wallerstein in Wien stattfand, hatte nur noch die Besetzung<sup>17</sup>, die theatralische Anlage und den Uraufführungstermin<sup>18</sup> zum Gegenstand<sup>19</sup>.

Im November, als die Lieferung des Materials bereits in vollem Gange war, besprachen Krenek und Heinsheimer die propagandistische Vorbereitung und Betreuung der Oper. Geplant waren ein Vortrag Kreneks im Rundfunk vor und einer im Kulturbund nach der Premiere, eine (von Krauss angeregte) Pressekonferenz sowie der Vorabdruck einzelner Szenen im *Anbruch* und in der *Vossischen Zeitung*<sup>20</sup> und der Abdruck des Schlusses im *Wiener Tag*<sup>21</sup>. Außerdem hatte der Rundfunk am 13. November 1933 bei der Staatsoper angefragt, ob u. a. für *Karl V.* eine Propagandasendung gewünscht werde; am 2. Januar 1934 hieß es als Antwort: „*Sehr einverstanden*“<sup>22</sup>.

Nach Erscheinen des Textbuches zu Weihnachten 1933 und eventuell auch einer Verlagsbroschüre und eines Aufsatzes von Krenek, der sich bereits im Sommer 1933 mit einer größeren Studie zu *Karl V.* und mit ersten Gedanken zur künstlerischen und wissenschaftlichen Geschichtsbetrachtung befaßt hatte, sollten diese in einer sorgfältig durchgeführten Aktion nicht nur an amtliche österreichische Stellen, sondern auch an deutsche Bühnen verschickt werden. Daß die Hoffnung, das Werk doch noch in Deutschland unterbringen zu können, groß war, muß bezweifelt werden; allerdings war sie nicht völlig unbegründet: Am 6. Mai 1933 hatte Heinsheimer Krenek

<sup>15</sup> StO 1037/1933 und 1038/1933.

<sup>16</sup> Brief von Krenek vom 26. August 1933 aus Kaprun an Heinsheimer.

<sup>17</sup> Am 10. Dezember 1933 wurde die Besetzungsliste vom *Neuen Wiener Tagblatt* veröffentlicht.

<sup>18</sup> Der UA-Termin wurde Ende des Jahres endgültig fixiert.

<sup>19</sup> Brief von Krenek vom 20. September 1933 an Krauss in: StO 616/1933, Bl. 524.

<sup>20</sup> Am 31. Dezember 1933.

<sup>21</sup> Am 28. Januar 1934.

<sup>22</sup> BThV 1933/3139/1 u. 2 bzw. StO 29/1934.

gemeldet, Böhm aus Hamburg meine, „*es liege eigentlich nichts gegen Sie vor*“, und noch am 22. Januar 1934 (also nach dem Scheitern der Wiener Pläne) schrieb Redlich aus Mannheim, der Braunschweiger Intendant Wallek, ein Österreicher, interessiere sich für das Werk: „*Ich sprach dann noch lange mit ihm über Sie und Ihre momentan ungeklärte Stellung zu Deutschland, deren Klärung im durchaus positiven Sinn Wallek für ein leichtes hält – darin ganz mit mir übereinstimmend. (. . .) Ich wüßte niemanden, der geeigneter im neuen Deutschland wäre, Ihr Werk zu inszenieren*“<sup>23</sup>.

Da Krenek, der Deutschland seit dem Dezember 1932 nicht mehr betreten hatte (und ihm bis 1950 fernblieb), einer „*Klärung im durchaus positiven Sinn*“ abgeneigt war und eine Aufführung seines Werkes in Nazi-Deutschland niemals erlaubt hätte, ist zu vermuten, daß er in dieser Angelegenheit den Plänen und dem Drängen des Verlags nachgab.

Mitte Dezember begannen die Proben, zunächst mit Solisten und Chor<sup>24</sup>, und es gibt keinen Hinweis darauf, daß sie von Anfang an so unbefriedigend verliefen, daß die Uraufführung in Frage gestellt worden wäre<sup>25</sup>. So liefen alle begleitenden Maßnahmen weiter: Zur Premiere stellte sich Krenek ein kommentiertes Programmheft vor, und Heinsheimer machte Krauss am 10. Januar 1934 den Vorschlag, den Historiker Joseph Gregor, der Krenek bei seinen Studien in der Nationalbibliothek beraten hatte, mit der Ausgestaltung des Heftes zu betrauen<sup>26</sup>.

### *Die Heimwehr-Machenschaften*

Kurz zuvor hatte eine Kampagne in der *Österreichischen Abendzeitung* begonnen, die gegen die Staatsoperndirektion gerichtet war<sup>27</sup> und die sich wenige Tage später Kreneks Oper zum Mittel eines unmißverständlichen Angriffs gegen Krauss<sup>28</sup> erwählte:

„*Sagen wir es mit aller gebotenen Klarheit: dieses Textbuch enthält nicht wenige Szenen, die geeignet sind, den berechtigten Unmut verschiedener Kreise der Bevölkerung zu erregen! (. . .) Außerdem darf nicht vergessen werden, daß wir in einer von heißem Kampf erfüllten Zeit leben. Und in einer solchen Zeit geht es nicht an, daß auf der Bühne, die bekanntlich stets stark suggestiv*

<sup>23</sup> Mit „*ungeklärter Stellung zu Deutschland*“ meinte Redlich wahrscheinlich, daß Krenek von nationalsozialistischer Seite stets als Jude und Tscheche (die Kombination war besonders verwerflich; vgl. Heinrich Damisch, *Die Verjudung des österreichischen Musiklebens*, in: *Der Weltkampf XV*, Juni 1938, H. 174, S. 255/6) bezeichnet wurde – fälschlicherweise.

<sup>24</sup> Vgl. die *Neue Freie Presse* vom 19. Januar 1934.

<sup>25</sup> In seinem Brief vom 13. Juli 1947 aus Albuquerque an Alfred Rosenzweig erinnerte sich Krenek, daß Krauss schon im Dezember Befürchtungen wegen der Orchesterproben geäußert habe; aber erstens hätten diese erst nach Mitte Januar begonnen, und zweitens ist die Datierung auf Dezember nicht zweifelsfrei. – Der Durchschlag des Briefes liegt im Krenek-Archiv der UCSD-Bibliothek in La Jolla, Kalifornien (LJ).

<sup>26</sup> StO 795/1934.

<sup>27</sup> *Merkwürdiges aus der Staatsoper*, 4. Januar 1934.

<sup>28</sup> Krauss hatte zu dieser Zeit schon Schwierigkeiten bei den Verhandlungen um eine Vertragsverlängerung, da das Finanzministerium der geforderten fünfjährigen Dauer nicht zustimmen wollte.

wirkt, auch heute aktuelle religiöse und politische Gegensätze plastisch vorgeführt werden und so das Publikum zu ihrer Verfechtung, beziehungsweise Bekämpfung, aufgereizt wird. Katholiken und Protestanten, Österreicher und Reichsdeutsche, ja selbst Anderssprachige, können an diesem Bühnenwerk Kreneks mit Recht Anstoß nehmen. Nachdenklich fragt man sich, wie denn dies Opus in die Staatsoper kam.

In diesem Zusammenhang erinnert man sich übrigens unwillkürlich auch an die interessante Tatsache, daß der Verlag, der dieses Werk herausgegeben hat, die Universal-Edition A. G., zwar ein ‚österreichisches‘ Unternehmen ist, aber gleichzeitig auch als Generalvertretung des Sowjetrussischen Staatsverlages (Moskau) fungiert<sup>29</sup>.

Die nazistisch gefärbte Kampagne<sup>30</sup> des dem Heimatschutz nahestehenden Blattes und seine später unverhohlen geäußerte Befriedigung über die Ereignisse vom 17. und 18. Januar (s. u.) legen die Vermutung nahe, daß die Absetzung von Kreneks Oper auf eine Intrige der Heimwehr gegen Krauss zurückging, zumal die betreffenden ungezeichneten Artikel wahrscheinlich aus der Feder des in harmloseren Fällen (wie der *Giuditta*-Besprechung vom 22. Januar 1934) mit dem vollen Namen signierenden Heimwehrfunktionärs und Starhemberg-Adjutanten Josef Rinaldini geflossen waren.

Mit der Reaktion, die Krauss auf diese Angriffe hin zu zeigen für richtig erachtete, übernahm er allerdings selbst eine menschlich bedenkliche Rolle in der Affäre: Er benutzte die Gelegenheit, um seine eigenen Vorbehalte gegen Kreneks Oper von anderen verantworten zu lassen, und konnte mit seiner Willfährigkeit zugleich versuchen, die eigene Haut zu retten.

Vermutlich am 16. Januar begab sich der Kapellmeister Josef Krips, der von Rinaldini und dem Orchestervorstand und Heimwehrfunktionär Hugo Burghauser dahin gebracht worden war, mit einem von einigen Opernmitgliedern auf Betreiben Burghausers unterzeichneten Memorandum ins Unterrichtsministerium zu Schuschnigg<sup>31</sup>, um die Absetzung der Oper zu erreichen<sup>32</sup>. Als Grund für die Aktion war derselbe angegeben, der schon in dem *ÖAZ*-Artikel eine Rolle gespielt hatte: die sinnlose Verschwendung von Steuergeldern durch Krauss<sup>33</sup>; in seiner Eitelkeit, das

<sup>29</sup> Zur *Novitätenwahl der Staatsoperndirektion*, 9. Januar 1934.

<sup>30</sup> Vgl. die Rücksichtnahme auf Reichsdeutsche und die den Vorwurf des Kulturbolschewismus erhebende Erwähnung der sowjetischen Verbindungen.

<sup>31</sup> Das Memorandum wurde Schuschnigg und nicht Pernter überreicht (vgl. dagegen L. Knessl, *Ernst Krenek*, Wien 1967, S. 93). – Die Darstellung der politischen Hintergründe stützt sich z. T. auf den Brief Rosenzweigs vom 1. September 1947 (LJ).

<sup>32</sup> Das Memorandum konnte bis jetzt noch nicht aufgefunden werden.

<sup>33</sup> Die detaillierte Untersuchung der im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien liegenden Akten der Staatsoperndirektion und der Bundestheaterverwaltung ergibt, daß davon keine Rede sein konnte: Die für *Karl V.* veranschlagten 25 000 ÖS lagen an der unteren Kostengrenze (Akte der BThV 1933/2051 bzw. der StO 675/1933, Bl. 746). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Abrechnung vom Juni 1934 (Akte der BThV 1934/1647/I), aus der hervorgeht, daß der Plan einer Aufführung von Kreneks Werk zu diesem Zeitpunkt bereits endgültig fallengelassen wurde: Es wird nämlich nicht unter den Posten für geplante Werke aufgezählt oder in Verbindung mit der auf 1935 verschobenen Bittner-Oper *Das Veilchen* genannt. (Ob damit in ursächlichem Zusammenhang steht, daß der Kreditrest des Jahres 1934 von weniger als 30 000

ihm gewidmete Werk<sup>34</sup> zur Aufführung zu bringen, nehme er auch den Skandal in Kauf, den – wie die bisherigen Proben gezeigt hätten – die Aufführung unweigerlich hervorrufen werde. Schuschnigg akzeptierte die Eingabe und fiel dadurch Krauss, dem er zuvor eine langfristige Vertragsprolongation versprochen hatte, in den Rücken. Bei Krenek dagegen bedankte sich Schuschnigg wenige Tage später (am 19. Januar) schriftlich mit „*vorzüglichster Hochachtung*“ für die Widmung eines Textbuches<sup>35</sup>.

Möglich, daß der Unterrichtsminister sich bei seiner Entscheidung einem Druck ausgesetzt sah, der von Starhembergs Seite kam<sup>36</sup>. Die Regierung hatte ja seit der auf Forderungen Mussolinis gründenden Regierungsumbildung von Ende September 1933 auf die erheblich einflußreicher gewordene Heimwehr starke Rücksicht zu nehmen; Starhemberg selbst war stellvertretender Führer der Vaterländischen Front geworden. Rinaldini mag seinen Chef für eine Angelegenheit mobilisiert haben, die nicht nur, auf längere Sicht gesehen, Krauss' Sturz zum Ziel hatte und daneben auch der persönlichen Rivalität Rinaldinis mit Krenek Genugtuung zu geben geeignet war, sondern die auch eine prinzipielle Sache der Heimwehr war: Krenek stand, wie alle modernen Komponisten mit internationaler Reputation, auf der schwarzen Liste, die die Heimwehr in Österreich ebenso wie die Nazis in Deutschland eingeführt hatte<sup>37</sup>. Diese Methoden waren natürlich bei einem Mann wie Rinaldini besonders gut aufgehoben, der bei der nazistischen *Deutsch-Österreichischen Tageszeitung* Musikkritiker gewesen war<sup>38</sup> und ja auch im zitierten *ÖAZ*-Artikel auf die Verletzung reichsdeutscher (also nationalsozialistischer) Gefühle durch *Karl V.* hingewiesen und deutlich den Verdacht des Kulturbolschewismus geäußert hatte.

Rinaldini und Burghauser erreichten jedenfalls mit ihrem Memorandum, daß am 17. Januar in Abwesenheit von Clemens Krauss, der mit dem Staatsopernorchester ein Gastspiel in Budapest gab, in mehreren Wiener Zeitungen Meldungen über die Verschiebung der Oper erschienen. Daß dies über den Kopf von Krauss hinweg

ÖS [nicht einmal die Hälfte des Betrages vom Vorjahr] kaum ausgereicht hätte, auch noch *Karl V.* zu produzieren, kann nicht geklärt werden.)

<sup>34</sup> Auf Vorstellungen des Verlages hin widmete Krenek sein Werk Clemens Krauss und der Wiener Staatsoper, obwohl er innerlich widerstrebte; vgl. dazu *Vorbemerkung zur Lesung von „Karl V.“ in Graz* (s. Anm. 1).

<sup>35</sup> Brief von Schuschnigg vom 19. Januar 1934 an Krenek.

<sup>36</sup> Daß diese Vermutung berechtigt ist, erhellt die Tatsache, daß sich schon einmal ein Heimwehrrführer und Vizekanzler in einen grundsätzlichen Konflikt zwischen Staatsoperndirektion und Krauss' Widersachern eingeschaltet und damit die Autorität von Krauss entscheidend geschwächt hatte: Damals war es Major Fey, der sich für Hugo Burghauser einsetzte, als gegen diesen ein Disziplinarverfahren beantragt worden war. Josef Reitler, Musikkritiker der *Neuen Freien Presse*, machte im Jahre 1934 Aufzeichnungen zu der Affäre, die im April 1933 begann (eine Abschrift stellte mir dankenswerterweise der Leiter des Clemens-Krauss-Archivs in Wien, Dr. Götz Klaus Kende, zur Verfügung).

<sup>37</sup> Vgl. Alfred Mathis [Pseudonym für Rosenzweig], *A Survey of Opera Between the Two World Wars*, in: *Hinrichsen's Musical Year Book IV–V*, 1947/48, S. 110, Anm. 1.

<sup>38</sup> Vgl. Brief von Rosenzweig vom 1. September 1947 an Krenek, S. 3 (LJ).

geschah, wurde alsbald auch dem in die Machenschaften Uneingeweihten klar: Die Begründungen wichen nämlich voneinander ab. Die *Reichspost* brachte die Affäre ins Rollen:

*„Wie wir erfahren, wird Kreneks Oper ‚Karl V.‘, die zur Erstaufführung in der Staatsoper für Mitte Februar ausersehen war, nicht gespielt werden. Es hat sich bei den Proben gezeigt, daß dem Werk doch nicht jene textliche und musikalische Durchschlagskraft innewohnt, die notwendig gewesen wäre, um für die Neueinstudierung den Aufwand von Leistung und Ausstattung zu rechtfertigen, der eine Reihe von Aufführungen zur Vorbedingung hat.“*

Daraufhin hatte Krenek *„eine recht stürmische Auseinandersetzung mit Herrn Kerber [Direktionsrat der Staatsoperndirektion], im Beisein von [UE-Direktor] Hugo Winter, . . . und wir erzwangen eine gewundene Erklärung für die Abendblätter“*<sup>39</sup>. So erklärte Kerber in der *Neuen Freien Presse*, es habe sich im Verlaufe des Studiums gezeigt, daß die Schwierigkeiten des Werkes eine längere Vorbereitung erforderten; die Direktion habe daher schon am vergangenen Sonntag über eine Verschiebung auf den Herbst beraten, und am Donnerstag solle darüber mit dem Komponisten verhandelt werden. Daß es schon in den Tagen zuvor zu *„Verhandlungen über eine Verschiebung der Aufführung“* gekommen war, *„wobei die technischen Schwierigkeiten des Werkes maßgebend waren“*, bestätigte anschließend Krenek gegenüber dem Nachtblatt *Telegraf*<sup>40</sup>; er hob jedoch hervor, daß von einem bestimmten Zeitpunkt noch keinesfalls die Rede gewesen und der nun genannte späte Termin für ihn völlig überraschend sei.

#### *Das Verhalten von Clemens Krauss*

Krauss' Stellungnahme in der Presse, die am nächsten Tag erfolgte, bestätigte das Communiqué Kerbers und Kreneks Darstellung im *Telegraf*:

*„Aus Budapest, von dem überaus erfolgreichen Konzert des Wiener Staatsopernorchesters nach Wien zurückgekehrt, finde ich natürlich hier wieder Gerüchte vor, die interne Vorgänge in der Staatsoper zum Anlaß nehmen, um von einer Verschiebung der Premiere von Kreneks ‚Karl V.‘ oder gar von einer definitiven Absetzung dieser neuen Oper vom Spielplan Mitteilung zu machen. Ich kann mir nicht erklären, wieso diese Gerüchte entstanden sind und muß nur feststellen, daß allerdings eine Verschiebung erwogen wurde, daß aber keinesfalls schon festgesetzt ist, ob sie tatsächlich stattfindet und ob die Uraufführung dieser nächsten Novität der Staatsoper noch in dieser Spielzeit oder erst zu Beginn der neuen Saison stattfinden wird.“*

*Tatsache ist, daß die neue Oper Kreneks schon vor vielen Monaten auf meine Empfehlung hin für die Staatsoper angenommen wurde, da ich sie für ein sehr bedeutungsvolles Werk der modernen Opernproduktion halte und man ja gerade von einem führenden Operninstitut, wie es die Wiener Staatsoper ist, verlangt, daß sie ihr Repertoire mit den wertvollsten Neuerscheinungen der modernen Literatur auf diesem Gebiet bereichere. Bereits vor einigen Wochen haben in den Probezimmern unter der Leitung der Korrepetitoren die Einzelproben zu dieser Novität begonnen, und da hat es sich gezeigt, daß das Studium nicht in dem Tempo fortschreiten konnte, wie wir es erwartet hatten und wie es bei dem Umstand, daß die Premiere für den 26. Februar d.J. angesetzt ist, notwendig gewesen wäre. Krenek hat natürlich zu dem von ihm selbst verfaßten Libretto eine*

<sup>39</sup> Brief vom 13. Juli 1947 aus Albuquerque an Rosenzweig (LJ).

<sup>40</sup> Der *Telegraf* war zwar ein Boulevardblatt, aber die entsprechenden Mitarbeiter (Musikkritik: Réti) betrachteten den Kultursektor der Stadt Wien sehr kritisch.



durchaus moderne Musik geschrieben, die sowohl den Sängern, als auch dem Orchester gewisse Schwierigkeiten bereitet. Inwieweit dies der Fall war, konnte man natürlich beim bloßen Studium der Partitur nicht voraussehen. Dieser Umstand hat sich vielmehr erst in der Praxis der Proben ergeben. Selbst Kammersänger Alfred Jerger, der die Titelrolle singt und einer der musikalischsten Sänger der Staatsoper ist, mußte eingestehen, daß er das Studium seiner Partie nur mit einigen Schwierigkeiten bewältigen könne. Es mußte daher in Erwägung gezogen werden, ob nicht eine Verschiebung der Uraufführung angezeigt wäre und es haben auch bereits diesbezüglich vor einigen Tagen mit dem Komponisten Krenek Besprechungen stattgefunden, die jetzt nach meiner Rückkehr aus Budapest zu Ende geführt werden sollen. Bis jetzt steht jedenfalls noch keineswegs fest, daß der neue Uraufführungstermin erst für die Herbstsaison anberaumt werden soll.

Eines ist jedenfalls sicher, daß Kreneks ‚Karl V.‘ auf jeden Fall in der Staatsoper zur Aufführung gelangen wird, und ich könnte mir auch gar nicht erklären, aus welchem Grunde gegen dieses Werk eines österreichischen Komponisten Stimmung gemacht werden könnte. Das Textbuch ist jedenfalls von tiefem Glauben erfüllt und stellt eine Verherrlichung des Habsburgergeschlechts in der Person Karls V. dar. Die Oper ist aber auch eine Glorifizierung des Katholizismus und klingt in den Grundgedanken aus, daß die katholische Religion die ganze Welt umfasse. Kreneks ‚Karl V.‘ ist noch weit patriotischer als alle die Geschichte des Hauses Habsburg behandelnden Dramen, die in den letzten Jahren zur Aufführung in Wien gelangt sind. Für eine Absetzung dieser Novität liegt also gar kein Grund vor, und ich hoffe sogar, daß es vielleicht möglich sein wird, Kreneks Werk noch in dieser Spielzeit herauszubringen“<sup>41</sup>.

Dieses Statement ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich:

1. Krauss geht kurz auf die Stimmungsmache der *Österreichischen Abendzeitung* ein, die davon gesprochen hatte, auch Österreicher könnten an diesem Werk Anstoß nehmen. Es war ihm also deutlich, aus welcher Ecke die Angriffe kamen. Daher ist anzunehmen, daß er die Intrige der Heimwehr sofort durchschaute, auf deren Konto die Lancierung des Artikels in der *Reichspost* ging. Daß er allerdings von Gerüchten sprach, wo es sich um Presseverlautbarungen handelte, die sich auf Gewährsleute aus der Operndirektion beriefen, ist ein Versuch, den Sachverhalt zu bagatellisieren, daß er sich das Heft hatte aus der Hand nehmen lassen. Ein energisches Dementi und die Anspannung aller Kräfte, um die Oper zum vereinbarten Termin zur Uraufführung zu bringen, wären die einzig richtigen Mittel gewesen, um das Intrigennetz zu zerreißen, seine eigene Autorität wiederherzustellen und den Komponisten zu schützen. Der weitere Verlauf der Dinge zeigt, daß Krauss die öffentlichen Angriffe im Gegenteil zum Anlaß nahm, seinen Bedenken gegen das Werk bei Komponist und Verlag nachdrücklich Gehör zu verschaffen. Das wäre bei der gleichzeitig durchgeführten Uraufführung an mehreren deutschen Bühnen ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, ohne daß Krauss sein Gesicht verloren hätte.

2. Die Behauptung, die Schwierigkeiten beim Erarbeiten des Werkes hätten sich beim Studium der Partitur noch nicht absehen lassen, ist durchsichtig; das stellte auch die Zeitung *Die Stunde* am 19. Januar fest: „Die neueste Opernaffäre gehört zu denen, die man lieber nicht zu erörtern gehabt hätte. Die enormen Schwierigkeiten der Partitur mußten einem so eminenten Praktiker wie Clemens Krauss doch schon bei der Annahme bekannt gewesen sein.“ Die Schwäche seines Argumentes war Krauss

<sup>41</sup> Kreneks ‚Karl V.‘ wird gespielt (*Neues Wiener Journal*, 18. Januar 1934).

offenbar selbst klar, sonst hätte er es nicht für nötig befunden, sich auf die Musikalität des Sängers Jerger zu berufen und diesen in die Affäre mit hineinzuziehen. (Tatsächlich wurde in den folgenden Jahren immer wieder auf die Autorität Jerger verwiesen, wenn die Annahme der Oper diskutiert wurde; so 1936/37 in Zürich<sup>42</sup>.) Zudem lag ihm laut entsprechendem Eingangsstempel am 16. Januar, dem Tag, an dem die Meldung lanciert und das Memorandum präsentiert worden war, ein Brief der Sängerin Wanda Achsel vor, der dieses Argument gleichfalls entkräftete: *„Nachdem ich die Partie der ‚Leonore‘ nunmehr durchgesehen und gesanglich ausprobiert habe, bin ich zur Ansicht gelangt, daß mir das Musikalische der Rolle keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereitet; durch eifriges Studium ist die Partie trotz ihrer besonderen Eigenart zweifellos zu bewältigen.“* Ihre folgenden Auslassungen aber waren geeignet, neue Schwierigkeiten heraufzubeschwören: *„Hingegen mußte ich die Feststellung machen, daß die Partie meiner Stimmlage nicht angepaßt ist, so daß ich die berechtigte Befürchtung hege, durch das Singen dieser Rolle organischen Schaden zu leiden. Daß nicht jede Stimme eines Faches einer in dieses Fach fallenden Rolle angeglichen werden kann, muß unter Fachleuten wohl nicht besonders hervorgehoben werden“*<sup>43</sup>. Die Sängerin bat um Entlassung aus der Rolle, was von *„H. Dir. zustimmend zur Kenntnis genommen“*<sup>44</sup> wurde.

Es ist nicht auszuschließen, daß Krauss auch die Probleme mit der Besetzung zum Anlaß nahm, den *„gewissen Schwierigkeiten“*, die die moderne Musik bot, auszuweichen. Allerdings wäre ohne weiteres Ersatz zu finden gewesen in der Prager Sängerin Rose Pauly, die im Januar und Februar 1934 in Wien arbeitete und sich im vorangegangenen Herbst Hoffnungen auf die weibliche Hauptrolle gemacht hatte<sup>45</sup>.

Die Frage der Besetzung der Rolle der Eleonore scheint geeignet, ein wenig Licht in das Dunkel zu bringen, das über dem Zeitpunkt der Differenzen zwischen Krauss und Krenek liegt. Im Communiqué der Staatsoperndirektion vom 17. Januar war erwähnt worden, daß man schon drei Tage zuvor die Verschiebung der Premiere erwogen hatte. Krenek selbst erinnerte sich anderthalb Jahre später, Krauss habe eines Tages, nachdem die Proben bereits begonnen hatten, Bedenken über *„die Musik in ihrer modernen Art“* geäußert<sup>46</sup>. Es ist wahrscheinlich, daß dieses Gespräch nicht lange vor dem 14. Januar, dem Tag der Beratung über die Verschiebung, stattgefunden hat. In Beziehung dazu wäre auch die Umbesetzung der Eleonore-Rolle zu sehen. Denn Wanda Achsel, die die Rolle am 15. Januar niederlegte, war, wie auch aus ihrem Brief hervorgeht (*„nunmehr [erst sechs Wochen vor der Uraufführung!] durchgesehen und gesanglich ausprobiert“*), für die Rolle nicht von

<sup>42</sup> Vgl. Brief von Willi Schuh vom 20. September 1936 an Krenek.

<sup>43</sup> Brief vom 15. Januar 1934, StO Bl. 736.

<sup>44</sup> Randnotiz zum Brief von der Hand des Regierungsrats Manker.

<sup>45</sup> Vgl. Akte der StO 1010/1933, Bl. 33 und 34. – Rose Pauly hatte zudem bei der Wiener Erstaufführung des *Wozzeck* am 30. März 1930 die Marie kreiert, war also mit moderner Musik bestens vertraut.

<sup>46</sup> *Warum Kreneks neue Oper abgesetzt wurde* (*Neues Wiener Journal*, 19. Juni 1935). – Zum Datierungsproblem vgl. Anm. 25.

Anfang an vorgesehen. Vielmehr war in der am 10. Dezember 1933 veröffentlichten Besetzungsliste Viorica Ursuleac, die spätere Frau von Clemens Krauss, als Eleonore genannt worden. Krauss' Abneigung gegen die vielen Dissonanzen in Kreneks Musik und seine Angst vor den Orchesterproben<sup>47</sup>, die vielleicht insgeheim auch Angst vor einem Skandal war, mögen bei dieser Umbesetzung mitgewirkt haben.

Es ist aber auch nicht auszuschließen, daß Krauss seine Einwände vor allem in der Unterredung mit Krenek, die auf den Presse Sturm unmittelbar folgte, vorbrachte. Jedenfalls meldete der *Wiener Tag* am 19. Januar, daß die (seit fünf Wochen laufenden) Chor- und Soloproben, denen alsbald auch Orchesterproben folgen sollten, im Beisein des Komponisten fortgesetzt werden würden und daß in ihrem Verlauf von ihm „eventuelle musikalische Änderungen“ vorgenommen werden sollten, so daß die Uraufführung entweder während der Festwochen oder aber im Herbst stattfinden könne.

Den beschwichtigenden oder optimistischen Äußerungen aller unmittelbar Beteiligten standen jedoch von Anfang an Mutmaßungen gegenüber, hinter jenen verberge sich „eine gänzliche Absage“<sup>48</sup>. Daß diese Einschätzung zutreffend war, bestätigte der Triumphgesang, den wohl (der wiederum nicht signierende) Rinaldini am 19. Januar in seinem Artikel „Änderung im Novitätenplan der Staatsoper“ in der *ÖAZ* anstimmte:

„Heute können wir feststellen, daß die Entwicklung der Angelegenheit binnen wenigen Tagen einen vollen Erfolg unserer allerdings sehr beweiskräftigen Ausführungen gezeitigt hat: die schon im Gange befindlichen Proben für diese Novität wurden eingestellt, die Erstaufführung ist vom Spielplan verschwunden, mit einem Wort, man hat sich auf unseren Mahnruf hin maßgebend-orts erfreulicherweise nunmehr eines besseren besonnen. Wenn von einer Seite, die immerhin als quasi offiziell gewertet werden kann, geäußert wird, es handle sich bloß um eine ‚Verschiebung‘, so handelt es sich da wohl bloß um einen mehr oder weniger verschleierte Rückzug. Wir wollen das wenigstens – im Interesse aller Beteiligten – annehmen. (. . .) Also: die neu aufgetauchten Schwierigkeiten in Ehren. Sie sind fraglos unüberwindlicher Natur. Wir sind nicht auf den Schauplatz getreten, um Triumphe zu feiern, es genügt uns, wenn unsere warnende Stimme ihre Wirkung tat: wir schätzen Einkehr und Selbstbesinnung. (. . .) Uns täuschen zu wollen, wäre ein Fehler allerschwerster Art. Wir sind geneigt, die Feststellung, daß die Aufführung von Kreneks Bühnenwerk mit Musik ‚Karl V.‘ wegen der sich ergebenden Schwierigkeiten an der Wiener Staatsoper ad calendas Graecas verschoben wird, als endgültige Erledigung der leidigen Angelegenheit zur Kenntnis zu nehmen . . .“.

### Das Ende vom Lied

Krenek und die Universal Edition hofften natürlich auch weiterhin auf eine Aufführung, da sie die Machenschaften der Heimwehr-Funktionäre nicht durchschauten<sup>49</sup> und daher geneigt waren, die Verantwortung, die der Heimatschutz in

<sup>47</sup> Vgl. Brief von Krenek vom 13. Juli 1947 an Rosenzweig (LJ).

<sup>48</sup> *Telegraf*, 17. Januar 1934.

<sup>49</sup> Krenek wurde erst durch die Briefe Rosenzweigs von 1947 (LJ) über die Hintergründe der Affäre informiert; allerdings protestierte er gegen die Angriffe der *ÖAZ* auf sein Österreicher-tum, und auch in der „23“ erschien – allerdings eineinhalb Jahre später – ein Artikel, der darauf Bezug nahm: *An Ernst Krenek* (offener Brief W. Reichs zum 23. August 1935), in: Nr. 22/23, 10. Oktober 1935.

seinem Organ dafür übernahm, zu ignorieren. Der Brief Kreneks vom 21. Januar 1934 aus Zürich an UE-Direktor Winter läßt jedenfalls erkennen, daß er Krauss' Begründung für die Verschiebung wörtlich nahm: Er wollte sich zwar die Proben an der Staatsoper anhören, bezweifelte allerdings die Stichhaltigkeit von Krauss' ängstlichen Argumenten und hoffte, aus diesem Grunde Druck wegen eines neuen Termins ausüben zu können; neue Quertreibereien hielt er für unwahrscheinlich. Doch schon einen Monat später sah die Sache wesentlich anders aus. Inzwischen hatte die Staatsoperndirektion bereits am 23. Januar der *Deutschen Bühne*, die nach den genauen Daten und der Besetzungsliste der Uraufführung gefragt hatte, gemeldet, diese sei auf den Herbst verschoben<sup>50</sup> – entgegen den noch wenige Tage zuvor bekanntgegebenen Vereinbarungen. Am 26. und 27. Februar jedoch fanden zwei Unterredungen zwischen der UE und Krauss/Wallerstein statt, die Kreneks Hoffnungen einen empfindlichen Stoß versetzten<sup>51</sup>. Der Verlag (und mit ihm der Komponist) erklärte sich, um zu retten, was noch zu retten war, dazu bereit, der Wiener Oper *Leben des Orest* stellvertretend für *Karl V.* für die Aufführung in der Spielzeit 1934/35 zu überlassen, falls sich die Direktion dazu bis zum 30. April 1934 entschließen könne. (Voraussetzung war, daß Krenek seinen *Orest* überarbeiten würde.) Es kam jedoch nicht so weit; die Pläne mit *Karl V.* wurden fortgesetzt. Mitte April, zwei Wochen vor Ablauf der vereinbarten Bedenkzeit, fand eine Unterredung zwischen Heinsheimer und Krauss statt, in deren Verlauf sich der Beauftragte des Verlages mit einer vertraglichen Verlängerung der Uraufführungsfrist einverstanden erklärte und die Operndirektion zur Bedingung machte, was bereits Ende Januar gegenüber der Presse angedeutet worden war: nämlich Umarbeitungen.

Auf der Rückseite des bestätigenden Briefes der UE vom 17. April wurde am 26. April von seiten der Wiener Oper ein Entwurf des Zusatzartikels notiert, dessen entscheidender Satz lautete: „*Die Bundestheaterverwaltung stimmt der einvernehmlichen Festsetzung eines neuen Aufführungstermins bis spätestens 31. Dez. 1935 unter der Voraussetzung zu, daß bis dorthin eine derartige Umarbeitung des Werkes erfolgt ist, die die anstandslose Aufführung des Werkes gewährleistet*“<sup>52</sup>.

Diese scharfe Formulierung, die die Entscheidung über die Oper in Umkehrung der bestehenden rechtlichen Lage allein in die Hände der Staatsoper legte, konnte von der Gegenseite nicht unwidersprochen hingenommen werden. Heinsheimer machte in der ersten Junihälfte Regierungsrat Manker von der Staatsoperndirektion klar, daß nur eine gemilderte Fassung des heiklen Satzes in Frage kommen könne. Am 15. Juni bat er um Ratifizierung der vorsichtigen Formulierung: „*Die Direktion der Staatsoper behält sich jedoch das Recht vor, nach Vorlage der vom Komponisten in*

<sup>50</sup> StO 73/1934. – Die Darstellung G.K. Kendes ist demnach nicht ganz zutreffend, wenn er schreibt: „*Die Aufführung wurde, nachdem die Proben längst begonnen hatten, auf die nächste Spielzeit verschoben, aber da war Krauss nicht mehr Operndirektor*“ (G.K. Kende, *Clemens Krauss als Direktor der Wiener Staatsoper*, Salzburg 1971, S. 151, Anm. 34).

<sup>51</sup> StO 369/1934, Bl. 79.

<sup>52</sup> BThV 1934/1233 bzw. StO 1934/369.

Aussicht genommenen Änderungen eine definitive Entscheidung über die Aufführung der Oper an der Staatsoper vorzuschlagen“<sup>53</sup>. Das von Heinsheimer zuerst gewählte Wort „zu treffen“, das keine Verbesserung der ursprünglichen Fassung gebracht hätte, hatte er ausradiert und durch „vorschlagen“ ersetzt. Das aber hatte den Nachteil, daß es die neue Situation eher verdunkelte: Das Vorschlagsrecht schließt nicht gleichzeitig das Recht zur Entscheidung ein, und das bedeutete, daß Verlag und Komponist ihr Veto einlegen konnten. Das aber lag sicher nicht im Sinne der anderen Partei, die sich zwar zur Uraufführung vertraglich verpflichtet sah, offensichtlich aber alle Anstrengungen machte, diesen Vertrag zu ändern, wenn nicht gar aufzulösen, ohne daß sie rechtliche Mittel dazu in der Hand gehabt hätte. Die unklare Formulierung, die schließlich von beiden Seiten akzeptiert wurde, beweist, daß das Verhältnis der Vertragspartner verschwommen und die Verteilung ihrer Rechte und Pflichten uneindeutig geworden war. Das stimmt völlig mit dem Ergebnis überein, das die Untersuchung der Finanzlage ergab: Im Juni 1934 wurde offensichtlich der Plan zur Aufführung fallengelassen. Die Bundestheaterverwaltung mußte das von Heinsheimer vorgelegte Additional am 30. Juni ratifizieren<sup>54</sup>, wollte sie nicht Gefahr laufen, Konventionalstrafe zahlen zu müssen. So hieß es denn auch beschwichtigend gegenüber der Presse, die Uraufführung erfolge in der nächsten Saison, falls Krenek mit den Änderungen rechtzeitig fertig würde<sup>55</sup>.

Dieser aber fühlte sich bei einer derartigen Aufgabe nicht wohl. Er hatte am 30. Juli zwar einen Teil des Änderungsplanes skizziert, bezweifelte aber, daß die Arbeit sich lohnen würde, „denn jene Änderung des Gesamtcharakters, die den Neigungen von Krauss doch wohl am meisten entsprechen würde, ist wohl ausgeschlossen“<sup>56</sup>. Wie Krenek sich später erinnerte, hatte Krauss nicht nur das Fehlen von „Arien“ bemängelt, sondern sich die musikalische Seite etwa nach dem Schema: katholisch – konsonant, protestantisch – dissonant vorgestellt<sup>57</sup>. Eine schließliche Übereinstimmung war bei dieser Ausgangslage wohl kaum noch zu erwarten, und daß Krenek mit dem Schlimmsten rechnete und alle Hoffnung verlor, zeigt sich darin, daß er bereits am 30. Juli nach der Konventionalstrafe fragte<sup>58</sup> und in den folgenden zweieinhalb Jahren das Werk und sein Schicksal an der Wiener Staatsoper in seinen Briefen nicht mehr erwähnte.

Tatsächlich wurde die Oper nach Krauss' Weggang im Dezember 1934 noch nicht einmal mehr für den Spielplan 1935/36 angekündigt; der Verlängerungstermin verstrich ungenutzt. Anfang Januar 1936 gab es erneute Verhandlungen zwischen beiden Parteien um die Aufnahme eines weiteren Additional, das am 28. Januar

<sup>53</sup> Ebenda.

<sup>54</sup> BThV 1934/1233.

<sup>55</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, 20. Mai 1934.

<sup>56</sup> Brief vom 30. Juli 1934 aus Galtür an Heinsheimer.

<sup>57</sup> Vgl. Brief von Krenek vom 13. Juli 1947 an Rosenzweig (LJ).

<sup>58</sup> Vgl. Anm. 56 – Auch in einem Briefentwurf von Ende August 1935 an die UE ist noch einmal die Rede davon.

ratifiziert wurde<sup>59</sup>, nachdem die Staatsoperndirektion alle Versuche gemacht hatte, „den Verlag zu einem weiteren Entgegenkommen“ zu bewegen. „Es muß aber alles in allem anerkannt werden, daß ein solches, nach der durchaus zu Ungunsten der Staatsoper lautenden rechtlichen Situation, auch nicht gewärtigt werden konnte“<sup>60</sup>. Der Vertrag wurde dahingehend modifiziert, daß seine Dauer auf weitere zwei Jahre bis zum 31. August 1938, die Aufführungsfrist aber bis zum 31. März 1938 prolongiert würde, während 2000 ÖS als Materialleihgebühr nachzuzahlen seien. Der Vertrag würde erlöschen, wenn die Oper bis zum festgesetzten Termin nicht zur Aufführung gelangte<sup>61</sup>.

Die Annexion Österreichs vor Ablauf der Fristen verhinderte sogar die Zahlung der vereinbarten Konventionalstrafe. Die Wiener Staatsoper blieb dem Komponisten die Aufführung des Auftragswerkes schuldig – bis heute.

### *Oper und Politik: Rückblick 1934 – 1979*

Seit den Ereignissen in Wien sind 45 Jahre vergangen – genug Zeit, um einen Rückblick über die weitere Geschichte *Karls V.*, die eine Geschichte der Beziehung zwischen Kreneks Werk und seiner Heimatstadt Wien ist, zu erlauben, ohne daß mögliche kulturelle Konjunkturschwankungen die Perspektive noch verzerren könnten.

Die Uraufführung in Wien wurde durch politische und kulturpolitische Verfilzungen hintertrieben, deren Netz nicht nur für den Staatsoperndirektor Krauss ausgelegt war, sondern in dem sich auch der Komponist der ersten abendfüllenden Zwölftonoper verfangen mußte. Die Premiere *Karls V.* fand endlich als in internationalen Fachkreisen vielbeachtetes Ereignis am 22. Juni 1938 in Prag statt – in Abwesenheit Kreneks, der nach der Annexion Österreichs den haarsträubend komplizierten bürokratischen Gang ins amerikanische Exil nicht im letzten Moment durch unvorhersehbare Komplikationen gefährden wollte<sup>62</sup>. Eine zweite Aufführung in Prag wurde sogleich durch Kreise verhindert, die in dem Bühnenwerk das Abbild nationaler Kultur vermißten<sup>63</sup>. Es war kurz vor Toresschluß.

Nach der Befreiung aus siebenjähriger Nazi Herrschaft trat die Zweite Republik Österreich die Rechtsnachfolge der Ersten Republik an. Wer sich davon eine einschneidende Änderung der kulturellen Szene erhofft hatte, sah sich bald getäuscht. Friedrich Wildgans berichtete von erneuten Behinderungen bei der kulturellen

<sup>59</sup> BThV 1936/134.

<sup>60</sup> Brief der Staatsoperndirektion vom 13. Januar 1936 an die BThV; vgl. BThV 1936/134 bzw. StO 62/1936.

<sup>61</sup> Daß Verlag und Komponist mit dieser Klausel sogar auf die Konventionalstrafe verzichteten, läßt sich wohl nur so erklären, daß sie von vornherein keine Hoffnung auf eine Aufführung mehr hatten. Zu diesem Zeitpunkt dürfte es endgültig klar gewesen sein, in welchen Dreck der Karren Österreich gefahren wurde.

<sup>62</sup> Es war vorgekommen, daß Flugzeuge, die das Gebiet des Deutschen Reiches überflogen, wegen schlechten Wetters dort zum Landen gezwungen gewesen waren.

<sup>63</sup> Vgl. Kritik der Aufführung in der *Zeit* (Prag) vom 23. Juni 1938.

Aufbauarbeit und konstatierte die Vergleichbarkeit mit der Situation von 1938<sup>64</sup>. Viktor Matejka, damals Stadtrat für Volksbildung in Wien, bemühte sich jahrelang vergebens, den offiziellen Stellen die Notwendigkeit vor Augen zu führen, die durch die Nazis vertriebenen Künstler und Intellektuellen für Österreich zurückzugewinnen; auch die Stichworte Ehrenpflicht und Wiedergutmachung verfehlten ihre Wirkung<sup>65</sup>.

Sie kamen den Verantwortlichen auch im Falle von Kreneks *Karl V.* nicht in den Sinn. Bereits im März 1950 fand in Essen unter den schwierigen Bedingungen der Nachkriegszeit die deutsche Erstaufführung statt; Striche erwiesen sich als unumgänglich, damit die Vorstellungen, die auf einer Behelfsbühne im Vorort Werden gegeben wurden, so rechtzeitig beendet werden konnten, daß das Publikum den langen Heimweg noch schaffen konnte<sup>66</sup>. Die Wiener Staatsoper brachte weder den nötigen guten Willen noch offenbar die Kapazität auf, um Ähnliches zu ermöglichen.

Schließlich fand ein Jahr nach der Essener Erstaufführung im Wiener Konzerthaus eine beschämend unzulängliche konzertante Aufführung statt (13. April 1951). Fast zehn Jahre später wurde Krenek vom Österreichischen Rundfunk eingeladen, eine Radio-Produktion seines Werkes zu dirigieren. Die Staatsoper hüllte sich weiter in Schweigen.

Nicht so andere Bühnen: *Karl V.* erlebte durchweg mit großem Beifall aufgenommene Aufführungen 1958 in Düsseldorf, 1965 in München<sup>67</sup>, 1969 (am österreichischen Staatsfeiertag) in Graz, 1970 in Zürich, 1971 in Braunschweig und Aachen und 1978 in Darmstadt (in einer allerdings problematischen Inszenierung). 1980 wird Krenek seinen 80. Geburtstag feiern. Alle früheren Gelegenheiten, die alte Schuld auf elegante Weise einzulösen, hat sich die Wiener Oper seit 45 Jahren entgehen lassen. Es ist müßig, die Stellung von Staatsoperndirektor Seefehlner zur Gegenwartskunst an der Wiener Oper „*einer ersten und verpflichtendsten Prüfung*“<sup>68</sup> zu unterziehen. Die von ihm genannten Kriterien, die eine moderne Oper zu erfüllen hätte, um der Ehre, an seinem Institut aufgeführt zu werden, teilhaftig werden zu können (ein psychologisch eingängiges Libretto und Melodienreichtum für die „*immer weniger [werdenden] guten Sänger – es gibt keine Tebaldi mehr . . .*“<sup>69</sup>), sprechen für sich. Interessant ist aber, daß Seefehlner sich von der für die Saison 1979/80 angesetzten *Lulu* Alban Bergs, und zwar selbstverständlich von der skandalumwitterten dreiaktigen Fassung, offenbar nicht nur ein allabendlich volles Haus, sondern auch eine „*auf breiter Basis verständliche*“ Musiksprache<sup>70</sup> verspricht

<sup>64</sup> Brief vom 15. August 1947 an Krenek (LJ).

<sup>65</sup> V. Matejka, *Wie Arnold Schönberg sehr verspätet zur Wiener Ehrung kam*, in: *Die Furche* Nr. 45, 9. November 1974.

<sup>66</sup> Brief von Hartleb vom 3. Dezember 1950 (LJ).

<sup>67</sup> In München lief das Werk vier Spielzeiten hindurch.

<sup>68</sup> E. Seefehlner, *Um die Zukunft der Oper*, ÖMZ 33 (1978), S. 219.

<sup>69</sup> S. 221.

<sup>70</sup> S. 219.

– im Gegensatz zu *Karl V.*, dessen Schwierigkeit schon 1934 überschätzt wurde (man bemerkt mit Erstaunen die Zählebigkeit des Gerüchts) und auf den offensichtlich der Satz gemünzt ist: „*Selbst Verpflichtungen, die dem österreichischen Staat aus geschichtlicher Perspektive erwachsen zu sein scheinen [sic!], können unter solchen Aspekten nicht eingelöst werden*“<sup>71</sup>.

Wie aus unterrichteter Quelle verlautet, benötigte die Wiener Staatsoper ein halbes Jahr zur Vorbereitung von Kreneks Werk, wodurch das Institut so in Anspruch genommen würde, daß nichts anderes gespielt werden könnte. Es ist gut, sich vor Augen zu halten, welchen Aufwand die Essener Oper nach den Einzelproben für nötig und ausreichend erachten konnte, um mit ihrer beschränkten Kapazität 1950 die deutsche Erstaufführung auf die Bühne zu bringen: 5 Tage Bühnenproben mit Orchester; eine Woche Bühnenproben mit Klavier; 2 Tage reine Dekorationsprobe; 3 Durchgänge durch das ganze Werk mit Dekorationen, Kostümen und Orchester – das alles innerhalb von drei Wochen vor der angesetzten Premiere<sup>72</sup>.

Wiener „*Oper in höchster Vollendung*“<sup>73</sup>!

<sup>71</sup> Ebenda.

<sup>72</sup> Brief von Hartleb vom 22. Februar 1950 (LJ).

<sup>73</sup> Seefehlner, S. 222. – Neuerdings (Juni 1979) wird aus Wien ein plötzlicher Sinneswandel gemeldet: Aufführung von *Karl V* bis 1983! Ob der Plan ernstgemeint ist, wird sich zeigen.



---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Zur Autorschaft dreier Violakonzerte von „Frederico“ Benda

von Walter Lebermann, Bad Homburg

Die Preußische Staatsbibliothek Berlin erwarb am 29. September 1917 von L. Schönchen, München, drei Violakonzerte von Benda (Akzessionszeichen: M. 1917.691)<sup>1</sup>. Der Vorbesitzer konnte als Musiksammler nicht nachgewiesen werden, so daß für die drei Violakonzerte – sie waren vor 1917 in keiner privaten oder öffentlichen Bibliothek nachweisbar – vom Ausgang des 18. Jahrhunderts an eine einheitliche Überlieferungsgeschichte vorausgesetzt werden darf. Berlin als Fundort der Musikhandschriften erscheint schließlich erstmals zwei Dezennien später in der Literatur<sup>2</sup>.

Zur zyklischen Anlage der Violakonzerte:

Mus. ms. 1320/33 (rechts oben die Numerierung vermutlich des Erstbesitzers: *No 37*)<sup>3</sup>

|                |   |            |
|----------------|---|------------|
| <i>Allegro</i> | $\frac{4}{4}$ Tonika ( <i>F</i> -dur)       | Takte: 191 |
| <i>Largo</i>   | $\frac{3}{4}$ Tonikavariante mit Halbschluß | 93         |
| <i>Rondeau</i> | $\frac{3}{4}$ Tonika                        | 185        |

Mus. ms. 1320/34 (rechts oben die Numerierung vermutlich des Erstbesitzers: *No 36*)

|                   |  |     |
|-------------------|--|-----|
| <i>Allegretto</i> | $\frac{4}{4}$ Tonika ( <i>Es</i> -dur) | 230 |
| <i>Largo</i>      | $\frac{3}{4}$ Tonikaparallele          | 89  |
| <i>Allegro</i>    | $\frac{3}{4}$ Tonika                   | 235 |

Mus. ms. 1320/35

|                          |  |     |
|--------------------------|--|-----|
| <i>Allegro</i>           | $\frac{4}{4}$ Tonika ( <i>Es</i> -dur) | 319 |
| <i>Romance</i>           | $\frac{4}{4}$ Subdominante             | 88  |
| <i>Rondo à la Chasse</i> | $\frac{6}{8}$ Tonika                   | 209 |

<sup>1</sup> Die unter Friedrich (Wilhelm Heinrich) Benda katalogisierten Musikhandschriften befinden sich zur Zeit in treuhänderischer Verwaltung der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

<sup>2</sup> W. Altmann und W. Borissowskij, *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*, Wolfenbüttel 1937, S. 94.

<sup>3</sup> Die erstmalige Herausgabe (Klavierauszug, Partitur, Stimmen) besorgte W. Lebermann bei B. Schott's Söhne, Mainz 1968.

Nach dem Quellenbefund müssen wir Mus.ms. 1320/33 und 34 (Stimmenkopien etwa aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts) trennen von Mus.ms. 1320/35 (eigenschriftliche Sparte, die – hypothetisch – in die letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts zu datieren ist)<sup>4</sup>. Die Besetzung zu Mus.ms. 1320/35 lautet: Viola concertata, 2 Oboi o Flauti (im Notentext vor der Akkolade aber: Flauti o Oboi!), Fagotto, 2 Corni (diese fehlen in der Titelanzeige), 2 Violini, Viola, Basso (unbeziffert). Der eigenschriftliche Titel ist gekennzeichnet mit *Fred Benda*. Die Besetzungen zu Mus.ms. 1320/33 und 34 lauten: Viola concertata, 2 Corni, 2 Violini, Viola, Basso continuo (beziffert). Beide Kopien tragen im Titel rechts unten im Anschluß an die zweizeilige Akkolade mit dem jeweiligen Incipit (Violino primo und Viola – weil Violono und Basso continuo pausieren – bzw. Basso continuo) den Namenszug *Frederico Benda*. Die Schrift des Namenszugs ist nicht identisch mit der des Kopisten (Notentext und Titel), wohl aber mit der des *Fred Benda* (Mus.ms. 1320/35)! Innere Gründe aber weisen auf zwei Autoren Benda verschiedener Generationen hin.

Zur Absicherung der These bietet sich anschauliches Beweismaterial an mit den drei Finalsätzen: in Mus.ms. 1320/34 zwar noch Sonatensatzform, in 1320/33 aber schon Rondoform, jedoch im Charakter eines Tempo di Minuetto, vergleichbar etwa Mozarts *Rondeau* KV 211 oder *Tempo di Minuetto* KV 219. Das Thema des Refrains lautet:

#### Rondeau



Die achttaktige Periode wird zur Doppelperiode mit Tonikaschluß erweitert. Einer anderen Generation gehört das *Rondo à la Chasse* in 1320/35 an:

#### Rondo à la Chasse



Diese achttaktige Periode wird erweitert durch die Aufnahme stilisierter Parforcejagdsignale (Takt 9–20 mit Tonikaschluß und Einsatz des 1. Couplets).

Nun ist aber der Name *Frederico Benda* mehrdeutig: es könnte sich dabei um Friedrich Wilhelm Heinrich (1745–1814) handeln, einen Sohn Franz Bendas, oder um Friedrich Ludwig

<sup>4</sup> Die Sparte zeigt neben Korrekturen in den Text hinein und über Rasuren, die den Text stellenweise problematisch erscheinen lassen, zahlreiche Kanzellierungen: im 1. Satz vor den Takten 26 (2 Takte), 102 (2 Takte), 138 (2 Takte), 146 (10 Takte), 172 (1 Takt), 214 (1 Takt), 217 (2 Takte); im 2. Satz vor Takt 45 (7 Takte); im 3. Satz vor den Takten 27 (2 Takte), 91 (1 Takt), 106 (8 Takte), 178 (2 Takte).

(1746–1792), einen Sohn Georg Bendas. Für beide Vertreter der jüngeren Generation lassen sich immerhin Violinkonzerte im Druck nachweisen (J.J.Hummel, Berlin, und Schwickert, Leipzig). Aus diesem Dilemma befreit uns das Supplement XII von 1778 des Breitkopf-Katalogs. Dort sind thematisch angezeigt *II. Concerti da G.Benda*. Dieses entscheidende Beweismittel für die Zuschreibung der Konzerte Mus. ms. 1320/33 und 34 an Georg Benda wird weiter abgesichert durch eine Anzeige im Westphal-Katalog von 1782 mit Angabe der Tonarten. Der Verfasser hält damit – unter Hinweis auf die einheitliche Überlieferungsgeschichte der drei Violakonzerte – die Autorschaft von Mus. ms. 1320/35 gleichfalls für gesichert: für Friedrich Ludwig Benda, den Sohn Georgs.

## Integration in Liebe oder brutale Vertreibung? Versuche zur Deutung der Sängerepisode im „Rosenkavalier“

von Dieter Zimmerschied, Mainz

Eine hübsche Geschichte wird überliefert: Richard Strauss habe nach dem Kriege einen Fragebogen ausfüllen müssen, auf dem u. a. nach Gewährsleuten für die eigene kompositorische Arbeit gefragt wurde. Er habe hingeschrieben: Mozart und Wagner.

Wenn sie nicht authentisch ist, diese Geschichte, so ist sie doch gut erfunden. Sie widerspricht auch nicht der als gesichert anzusehenden Erkenntnis, daß der *Rosenkavalier* als eine Art „Mozartoper“ entworfen wurde, deren Bezüge zu den *Meistersingern* offenliegen<sup>1</sup>. In dieser mozartischen Komödie in der Tradition des deutschen Musikdramas erklingt im ersten Akt eine Tenorarie in Form einer altitalienischen Stilkopie. Man empfindet das als scharfen Bruch, nicht vergleichbar mit Vergleichbarem, etwa dem Ständchen des jungen Almaviva im *Barbier von Sevilla*, der Canzonette des Cherubino oder dem Preislied des Walther von Stolzing. Wohl wird in solchen Fällen stets Distanz geboten, doch verbleibt die Darstellung einer realen Gesangsszene innerhalb einer fiktiv nicht-gesungenen Handlung, von Harald Kaufmann<sup>2</sup> als ein in jedem Fall „*beträchtliches ästhetisches Dilemma*“ bezeichnet, ausnahmslos im Stilkreis des musikalischen Ambiente.

Was ist das für eine künstlerische Merkwürdigkeit im *Rosenkavalier*, die für den Hörer innerhalb des Stimmungs-, Klang- und Gefühlsrausches des ersten Aktes offenbar so selbstverständlich wurde? Das Publikum lehnt sich zurück und genießt zwischendrin schnell einmal die herrlichen Italianismen, bevor wieder die gesamte Aufmerksamkeit vom Strauss'schen Original gefordert wird. Nur wenige mögen sich in diesem Augenblick bewußt sein, daß hier Strauss gegen Strauss komponiert.

Quelle und Anregung sind mittlerweile bekannt: Ein Stich von William Hogarth mit dem Titel *Le Mariage à la Mode* soll den Textdichter Hugo von Hofmannsthal dazu veranlaßt haben, quasi als Zeitkolorit des 18. Jahrhunderts einen Sänger, begleitet von einem Flötisten, in die Szene einzuführen<sup>3</sup>, und der Text der italienischen Arie ist übernommen aus dem *Ballet des Nations*, einem Anhang zu Molières *Bourgeois Gentilhomme*.

<sup>1</sup> W.Schuh, *Der Rosenkavalier. Vier Studien*, Olten 1968, S.29f.

<sup>2</sup> H.Kaufmann, *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien 1969, S.59.

<sup>3</sup> W.Schuh, *Rosenkavalier*, S.51.

Das feinschmeckerische Mißverständnis der Tenorarie wird gefördert durch die übliche Inszenierung, in welcher Sänger und Flötist im prächtigen Gewand ihrer Zeit glänzen und in Gestalt und Auftreten Idealbilder verkörpern. Das war aber kaum die Intention der ersten Stunde. In Alfred Rollers Regieskizze lesen wir:

„Ein Sänger. Der kleine, verfettete Mann trägt Kleider von geckenhaftem Schnitt. – Rock von hell-lavendelblauer Schillerseide mit schmaler Goldborte. Ebsolche Hosen. – Goldübersponnene Knöpfe. – Scharfrote Weste mit Hochglanzatlas. – Spitzenhemd. – Schwarzer Dreispitz mit schmaler Goldborte. – Kunstreich frisierte Perücke mit Haarbeutel und riesiger schwarzer Atlasmasche in dem kurzen Nacken.

Ein Flötist . . . mit reicher Goldverschnürung und kleinen Goldquasten. Grotteske Perücke. Verrücktes Genie“<sup>4</sup>.

Läßt sich die ursprünglich intendierte lächerlich-negative Wirkung äußerlich durch Kostüm und Geste noch halbwegs überdecken, so gebietet der innere Zusammenhang doch eine konsequente Deutung. Sänger und Flötist sind Figuren des „Lever“ der Marschallin und damit Bestandteil des gesellschaftlich inexistenten „Antichambre“. Auch innerhalb dieser Schicht stehen sie in der Reihenfolge ihres Auftretens noch hinter den drei adeligen Waisen, der Modistin, einem Tierhändler, dem Notar und den italienischen Intriganten. Zeitgleich mit dem Friseur nehmen die beiden Musikanten ihre Arbeit auf. Damit verdeutlicht die Szene die eigentliche Funktion des Sängers. Er ist bloßer Entertainer, purer Background, und gehört zum niederen Volk, das im Lever für die Marschallin eine kollektive Aufgabe zu erfüllen hat: „Jeder ist für sie da, sie jedoch für keinen“<sup>5</sup>.

Der Tenor erhält für seine erste Strophe noch geziemende Aufmerksamkeit, Applaus aber nur vom Friseur. Die zweite Strophe jedoch muß er nicht nur mitten in die Auseinandersetzung zwischen dem Baron und dem Notar hineinzwängen, er hat es sich auch gefallen zu lassen, daß während seines Vortrages die beiden Streitenden in ihrem Disput fortfahren, dessen Inhalt (die Frage einer möglichen „Morgengabe“ für den Baron) die Herabsetzung der Präsentation noch verstärkt. Der Sänger kann nicht enden, er muß abbrechen und die Szene nach einer formellen Verabschiedung durch die Marschallin fluchtartig verlassen. Die ersten Worte der Marschallin nach dieser Episode gelten dem Friseur: „Mein lieber Hippolyte, heu' haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht!“

Erstaunlich ist, daß in der umfangreichen Leben-und-Werk-Literatur über Richard Strauss und seinen *Rosenkavalier* die Sängerepisode kaum je einer längeren Erwähnung oder eines weitergehenden Deutungsversuches für wert befunden wird. Uninteressant scheint die Frage zu sein, warum überhaupt der Komponist sich die Mühe einer Stilkopie gemacht hat, warum dann diese bezaubernde, aber völlig unstraussische Arie am Ende ausgeschlagen wird wie ein lästiges Feuerchen, welche Bedeutung die parallel verlaufende unwürdige Diskussion zwischen Baron und Notar und die unmittelbar anschließende Bemerkung der Marschallin gegenüber ihrem Friseur haben. Sollte das alles nur dekorativ und zeitkoloristisch zu verstehen sein?

Eine alternative These hätte dem Komponisten zu unterstellen, er habe mit dem rohen Zerschlagen der Gesangsepisode eine ganze Ära von der Bühne fegen und klarstellen wollen, daß in der Nachfolge Richard Wagners, in der er sich empfand, Affektdarstellungen im Stil der italienischen Gesangsooper unangemessen seien. Musikdrama und Gesangsooper – sollte hier durch eine scheinbar unwesentliche Geste Grundsätzliches bedeutet werden?

Der Briefwechsel zwischen Komponist und Textdichter gibt keinen Aufschluß. Fest steht nur, daß die Sängerepisode im ersten Entwurf des von Hofmannsthal konzipierten Szenariums nicht vorgesehen war. Hier heißt es:

<sup>4</sup> W. Schuh (Hrsg.), *Richard Strauss, Der Rosenkavalier. Fassungen, Filmszenarium, Briefe*, Frankfurt 1972<sup>2</sup>, S. 185.

<sup>5</sup> E. Staiger, *Musik und Dichtung*, Zürich und Freiburg i. Br. 1959<sup>2</sup>, S. 89.

„Schlafzimmer der Marquise. Liebesnacht. Morgen. Dank. Pourceaugnac gemeldet. Faublas bleibt im Travesti. Faublas so ähnlich: ja, alles natürlich Kinder von Adligen. Friseur, Dienerschaft usw. imponieren Pourceaugnac. Dieser geht. Während Marquise frisiert wird, proponiert P(ourceaugnac) der Zofe ein Souper. P(ourceaugnac) geizig . . . Intrigant kommt und sagt, wie es zu machen“<sup>6</sup>.

In dieser ersten schriftlichen Fixierung, die sich nicht nur in der Aktfolge, sondern auch in den Namen der Hauptakteure von der Endfassung unterscheidet<sup>7</sup>, ist zwar u.a. der Friseur, nicht aber der Sänger angedeutet. Wir wissen daher auch nicht, wessen Geistes Kind er letztlich ist, ob des Dichters oder des Komponisten. Erkennbar ist immerhin, daß es besonders Strauss war, der, Historisches souverän eigener Gestaltung unterwerfend, ein Wien konzipierte, in dem „Johann Strauß, Mozart und bel canto des 18. Jahrhunderts . . . in verschiedener Dosis . . . beteiligt“ sind. „Aber so will es unser Gefühl, daß all dies Schöne vereinigt sei“, deutet es Emil Staiger<sup>8</sup>.

Hedonismus scheint jedoch das Lösungswort nicht zu sein, weder für den Walzer noch für die vorgebliche Mozartnähe noch für die „Arie des Tenors . . ., den einzigen Satz der Oper, mit dem Strauss in Melodiebildung und Harmonik auf die Zeit, in der die Komödie spielt, das 18. Jahrhundert, anspielt“<sup>9</sup>.

Da liegt es nahe, an die in jenem Jahrhundert sich vollziehende Opernreform zu denken, eine Reform, die, wie Harald Kaufmann schreibt, sich rechtfertigt „mit einer Wiedereinsetzung des Natürlichen, um das Künstliche, das als Konvention empfunden wird, zu verdrängen“<sup>10</sup>. Wenn auch Strauss kaum als ein Reformator in der Art Glucks gesehen werden kann, so muß man doch die Fülle der Fremd- und Eigenzitate, die sein Gesamtwerk durchdringen, als einen Schlüssel zum Verständnis seiner Intentionen ansehen.

Zwar fühlt sich Strauss offensichtlich niemals recht wohl in einer ihm bisweilen zugeschobenen Rolle eines „Fortschrittlichen“<sup>11</sup>, aber wann immer sich seine Gedanken mit der italienischen Gesangsooper oder auch der französischen opéra lyrique des 19. Jahrhunderts beschäftigen, pflegt er kein Blatt vor den Mund zu nehmen. In „Erwägungen zum Opernspielplan“ bezeichnet er Opern wie *Faust*, *Mignon*, *Lucia di Lammermoor* oder den *Trompeter von Säckingen* als Werke, „die ihrer Qualität nach längst dem Orkus verfallen sein müßten“<sup>12</sup>, er klagt im Vorwort zu *Intermezzo*, der Satan habe „uns Deutschen den Kontrapunkt in die Wiege gelegt, damit es uns auf der Opernbühne nicht allzu wohl ergehe“<sup>13</sup>, er neidet „den Herren Verdi und Puccini“ ihre Aufführungsziffern<sup>14</sup> und vergleicht gar in einem Brief an Clemens Krauss Puccini „mit einer delikaten Weißwurst . . ., die um 10 Uhr früh (2 Stunden nach Fabrikation) gegessen werden muß (allerdings hat man um 1 Uhr schon wieder Appetit auf etwas Reelleres), während die Salami (kompakter gearbeitet) eben doch ein bißchen länger vorhält“<sup>15</sup>.

Auch abgesehen von diesem grotesk bajuwarischen Vergleich tiefgreifender Entwicklungen

<sup>6</sup> Schuh, *Der Rosenkavalier*, S. 15f.

<sup>7</sup> Vgl. R. Gerlach, *Die ästhetische Sprache als Problem im „Rosenkavalier“*. *Der Text der ersten Szene oder Über Altklugheit und zweite Naivität*, Melos/NZ 1 (1975), S. 95–101; hier: S. 99.

<sup>8</sup> Staiger, *op. cit.*, S. 88.

<sup>9</sup> A. A. Abert, *Richard Strauss – Die Opern*, Velber 1972, S. 42.

<sup>10</sup> Kaufmann, *op. cit.*, S. 59.

<sup>11</sup> In einem Aufsatz mit dem Titel *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?*, erschienen 1907 (in: W. Schuh, *Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen*, Zürich und Freiburg i. Br. 1949, S. 13), nennt Strauss als seinen „Grundsatz“, „ . . . daß man für sich selbst nur Taten und Werke, aber nicht Worte reden lassen soll.“

<sup>12</sup> Schuh, *Richard Strauss, Betrachtungen*, S. 41.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 115.

<sup>14</sup> F. Grasberger (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss, *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, Tutzing 1967, S. 418.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 293.

in der Operngeschichte mit dem Gegensatz von Weißwurst und Salami, fühlt sich Strauss immer wieder herausgefordert, sein Kunstverständnis zu präzisieren, so in einem Brief an seinen Librettisten Joseph Gregor, der ihn offenbar mit einer abschätzigen Bemerkung gereizt hatte:

*„Es ist richtig, daß Sie die eigentliche Oper, soweit sie bloß Ohrenschauspiel ist, nebensächlich behandeln, aber die musikdramatischen Gebilde, die sich von den Gluck'schen ‚Iphigenien‘ über den Mozartschen ‚Don Juan‘ (Comphurscene), die ‚Zauberflöte‘ mit dem Isis-Chor, die psychologischen Feinheiten von ‚Così fan tutte‘ über ‚Freischütz‘, ‚Euryanthe‘, ‚Tannhäuser‘ bis zum ‚Nibelungenring‘ erstrecken, sind eben durch das Orchester letzte Erfüllung mit einem Gefühlsinhalt und einer inneren Geistigkeit, die der genialste Wortdichter mit Hilfe des größten Schauspielers und der kompliziertesten Theatermaschinerie niemals zu voller Erscheinung zu bringen imstande ist“<sup>16</sup>.*

Da weder im Text des *Rosenkavalier* noch in dem den Schaffensprozeß begleitenden Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal deutliche Indizien zu finden sind für eine künstlerische Einstellung des Komponisten, die sich in der auffallenden Anlage der Tenorarie des ersten Aktes manifestiert, sei hier der Versuch gewagt, über ein scheinbares Nebengleis zu solchen Indizien zu gelangen, ohne welche die genannte These wesenlos bliebe. Gemeint ist *Capriccio*, Strauss' letzte Oper, „ein Konversationsstück für Musik“. Der Komponist hat es einmal als sein künstlerisches Testament bezeichnet, weshalb auch die Unterstellung eines geistigen Zusammenhangs zwischen den beiden mehr als dreißig Jahre auseinander liegenden Werken gestattet sei.

Im Geleitwort beruft sich Strauss ausdrücklich auf Gluck als den „Schutzpatron dieser theoretischen Komödie“ und auf dessen programmatisches Vorwort zu *Alceste*. Bereits die erste *Capriccio*-Szene läßt an diesbezüglicher Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Der „Theaterdirektor“ La Roche plädiert für die „italienische Oper“ und gegen die Reform des „Ritter Gluck“, „der unsere klassische ‚Iphigenie‘ mit seiner gelehrten Musik überschüttet . . . Keine Melodie behält man, kein Wort versteht man im Tumult des Orchesters! . . . Nichts übertrifft die italienische Oper! . . . Man lauscht voll Rührung dem Zauber der Arie, bewundert voll Staunen die Kunst der Sänger . . . Maestro Piccini versteht seine Kunst . . .“. Goldoni legt er nicht weniger Abschätziges gegen die Reform in den Mund: „Vergeblich wartet man auf Arien, sie klingen alle wie Rezitative!“

*Capriccio*, entworfen als künstlerische Form einer Diskussion darüber, ob in einer Oper eher dem Wort oder der Musik der Vorrang gebühre, wendet sich zwar nicht nur gegen Auswüchse italienischer Arienseligkeit, sondern auch, durchaus im Sinne Glucks, gegen Veräußerlichungen durch Bühnenmaschinerie und sogar gegen Momente musikalischer Deszendenz im 20. Jahrhundert<sup>17</sup>, aber allein durch die Gestaltung der Rolle des Direktors und der von ihm verpflichteten italienischen Sänger wird die Position des Komponisten Strauss hinlänglich deutlich. Das Sängerpaar singt ein Duett in italienischer Sprache nach einem Text von Metastasio, eine Stilkopie: „Addio, mia vita, addio, non piangere il mio fato . . .“ – ein schmerzlich bewegtes Abschiedsduett im schönsten *bel canto*. Für alle, die es nach dem letzten „addio“ noch nicht gemerkt haben, spricht es die „Gräfin“ aus: „Ein sehr heiteres ‚Addio‘! . . . Der Text scheint nicht sehr zur Musik zu passen.“ Darauf der „Graf“: „Bravo! Bravo! Bei einer schönen Kantilene werden einem die Worte völlig gleichgültig.“

Das „heitere Addio“ war von Strauss bei Clemens Krauss ausdrücklich bestellt worden, und nachdem er es erhalten hatte, schrieb er seinem Textdichter: „Lieber Freund! Besten Dank für

<sup>16</sup> Ebenda, S. 359.

<sup>17</sup> „Die Gefahr, die unserem ganzen Kulturniveau von Seiten des Films, Léhars und seiner Spießgesellen droht und der es zum Teil schon erlegen ist, ist mit vornehmer Nichtbeachtung nicht mehr abzutun“ – aus einem Brief an Clemens Krauss vom 24.1.1940, in: *Richard Strauss, Clemens Krauss, Briefwechsel*. Ausgewählt und herausgegeben von G. K. Kende und W. Schuh, München 1963, S. 108.

das italienische Duett, das seinem Zweck wohl entsprechen dürfte, wenn es mir gelingt, dazu eine Melodie zu finden, die absolut nicht zu den Worten paßt . . .“<sup>18</sup>.

Ursprünglich war gegenüber dem italienischen Duett noch ein weiterer Affront vorgesehen. Strauss schlägt seinem Textdichter vor: „Hierauf 2. Strophe des Tenors und die Strophe der Sängerin, zum Schluß als Duett mit einer Kadenz, die von der Komtesse als Abschluß gehalten, worauf sie sich erhebt. Direktor: ‚Aber es ist ja noch gar nicht zu Ende, die Hauptsache mit der schönen Koloratur kommt erst.‘ Komtesse: ‚Ich danke einstweilen, den zweiten Teil vielleicht nachher . . .“<sup>19</sup>.

Eine Anregung des Textdichters nimmt Strauss bereitwillig auf. Clemens Krauss schreibt: „Ich werde die Italiener doch auf der Szene lassen . . . Die Beiden können . . . sich vornehmlich damit beschäftigen, möglichst viel zu essen. Das könnte sehr drollig sein . . .“<sup>20</sup>. Im Textbuch heißt es dann: „Der Tenor: Ich glaube, wir kommen heute nicht mehr zu unserem Vorschuß . . . Die Sängerin: . . . Die Torte ist großartig! Nimm, teurer Freund. – Und hier die Orangen! Sizilianische Früchte – ganz ohne Kern. – Ein reines Vergnügen!! – Der Tenor (brüllt sie an): Trink nicht so viel vom spanischen Wein!“

Bezeichnend schließlich auch der Abgang des Sängerpaares: „Die italienische Sängerin (leicht angeheitert vom vielen Portweintrinken, hat schon . . . Anzeichen der Rührung gezeigt. Sie schluchzt laut auf): Hu! Hu! – Der Tenor (zu ihr): . . . Mach doch hier keine Szene! (Er führt die laut weinende Sängerin in den Theatersaal ab).“ Dies, damit nun auch der Letzte weiß, vor welchem anspruchslosen und oberflächlichen Hintergrund italienische „Szenen“ gemacht werden.

Das berühmte Streit-Ensemble war von Strauss von Anfang an in der zuletzt vereinbarten Fassung gedacht gewesen. Krauss hatte dagegen Bedenken geäußert, die insofern interessant sind, als sie unverhüllt eine Parallelität zur Sängerepisode im *Rosenkavalier* eingestehen: „Es ist nicht möglich, daß die beiden italienischen Sänger ihr Duett ein zweitesmal beginnen und daß während dieses zweiten Teils abermals ein Streit entsteht. Wenn die 6 übrigen Personen in Streit geraten, würden die beiden italienischen Sänger sofort mit ihrem Vortrag aufhören, genau so, wie der Sänger im *Rosenkavalier* seine Arie unterbricht“<sup>21</sup>. In der endgültigen Fassung aber hören sie eben nicht auf wie der Sänger im *Rosenkavalier*, sondern singen ihren Part ungerührt weiter. Wer will, mag daraus bei Strauss auf eine Verhärtung einer längst angelegten kritischen Einstellung schließen.

Die Sängerepisode im *Rosenkavalier* war der Ausgangspunkt dieser Überlegungen, die mangels vorliegender Quellenbelege über ein zeitfernes, aber personenidentisches Nebengleis geführt werden mußten. Das Resümee ist zwar einer Verifizierung unserer These nicht gleichwertig, es zeigt aber Indizien, die begründete Schlüsse erlauben. Der scharfe Bruch durch Einfügung einer Stilkopie im angedeuteten Inhaltszusammenhang der Oper soll Aufmerksamkeit wecken für eine wertästhetische Vorstellung des Komponisten. Daß diese Intention seit je beim Publikum häufig ins Leere zielt, liegt nicht so sehr am fehlenden Problembewußtsein der Zuhörer als daran, daß Strauss die künstlerische Form einer zu bekämpfenden Gegenposition so intensiv komponiert hat, daß beim Erklingen der ersten *bel canto*-Klänge auch der Rest eines denkbaren kritischen Bewußtseins vereinnahmt wird. Widerlegt sich der Ideologe selbst?

Was bleibt, ist ein Gefühl des Unbefriedigtseins. Ob mit oder ohne Beleg – sollte eine weitergehende Deutung der Gesamtoper in der Tat dort aufhören, wo die begleitende Literatur endet? Ist es Deutung, wenn behauptet wird, daß „keine andere Oper so ungeahnte Möglichkeiten bietet, sein Ich im Du zu verlieren“<sup>22</sup>? Und die durch Mozart-Interpretationen nicht ganz

<sup>18</sup> Brief vom 26. Januar 1940; ebenda, S. 112.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 114.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 122f.

<sup>22</sup> A. Natan, *Richard Strauss – Die Opern*, Basel und Stuttgart 1963, S. 45.

unbeeinflusste Behauptung, Faninal, Sophie und Octavian seien „jeder Typik entkleidet“<sup>23</sup>, müßte wenigstens einmal überprüft werden.

Vor immerhin über zwanzig Jahren hat Franz Tumlér eine, zugegeben, gewagte Deutung des *Rosenkavaliers* versucht, die aber, nach ihrer Resonanz in der Literatur zu urteilen, kaum die Gnade der Musikwissenschaft gefunden hat<sup>24</sup>. Tumlér interpretiert die Opernhandlung als künstlerisch verschlüsselte Darstellung eines gesellschaftshistorischen Vorganges; er nennt ihn beim Namen: „Die Gründung einer neuen Gesellschaft“ (S. 360). Octavian als Repräsentant des jungen Adels und Sophie als Repräsentantin des jungen, unbelasteten Bürgertums finden zueinander, „und damit wird dieser neue Stand der ‚bürgerlichen Halbherrschaften‘ in Liebe gegründet“ (S. 362). Besonders wichtig ist für Tumlér, daß Octavian und Sophie „in Liebe“ zueinanderfinden und daß dadurch dem „Irrtum“ vorgebeugt wird, es handele sich dabei um eine Art sittliches Gebot des Dichters: „Die Revolution wird vermieden durch Liebe, und zwar durch Heirat aus Liebe“ (S. 366)<sup>25</sup>.

Tumlér sieht in der neu entstandenen Gesellschaftsschicht gar „die Geburt einer Nation“. Dabei erhält die Marschallin eine konkrete Rolle zugewiesen: „Die Marschallin ist im Personenverzeichnis aufgeführt als eine Fürstin Maria Theresia von Werdenberg. Kein Zweifel, daß Hofmannsthal mit ihr die Kaiserin gemeint hat, die Autorität, die verzichtende und ordnende Autorität. Die Sätze vom Anfang . . . bekommen hier ihren besondern Sinn: ‚Wie du warst, wie du bist, das weiß niemand, das ahnt keiner!‘ Unmöglich wäre es gewesen, die Identität zwischen Marschallin und Kaiserin auch faktisch zu behaupten; dann wäre ein historisches Stück entstanden“ (S. 366). In der Bühnenhandlung wird aber auch eine (schlechtere) Alternative angespielt, „dem Adel durch Vermählung mit dem Bürgertum Fortbestand zu sichern. Octavian auf der anderen Seite macht die bessere Möglichkeit wahr, indem er diesen Akt in Liebe vollzieht“ (S. 363). Das Scheitern der „schlechteren“ Alternative versinnbildlicht gleichzeitig „die Abdankung der alten Gesellschaft“ in der Person des Ochs von Lerchenau. Die Marschallin schließlich „bekräftigt die Ordnung, die sie gestiftet hat. Und Octavian sagt abschließend: ‚Es ist was kommen und ist was g’schehn!‘“ (S. 367).

Wenn man bereit ist zu akzeptieren, daß im *Rosenkavalier* „eine tiefere Schicht der Bedeutsamkeit“ zu entdecken ist, „deren das Publikum aber nicht bedarf, um sich an dem Spektakel zu freuen“<sup>26</sup>, und wenn man auch der referierten These Tumlers zustimmen möchte, dann liegt es nahe, in dieser Richtung weiterzudenken. Die Gegenüberstellung zweier Gesellschaftsschichten geschieht als Spiel mit zwei Alternativen; Ochs und Sophie bilden die eine, Octavian und Sophie die andere. Die Gründung einer neuen Gesellschaft geschieht aber nicht durch bloße Integration und Erhebung des einen Standes in den anderen, sondern durch eine in Liebe zu vollziehende Vereinigung. Mit dem Abgang des Ochs von Lerchenau tritt auch die alte Gesellschaft von der Bühne ab, mit geziemender „Würde“ und als „Kavalier“, wie immer das auch gemeint sein mag. Die Marschallin dagegen wird am Ende beinahe zur großen tragischen Figur, deren Ernst, menschliche Größe und echte Würde nicht mehr angezweifelt werden können.

Die künstlerische Verschlüsselung einer Idee, die der Realität historischer Vorgänge nicht

<sup>23</sup> Abert, *op. cit.*, S. 40.

<sup>24</sup> F. Tumlér, *Rosenkavalier und Arabella*, in: Neue Deutsche Hefte, H. 29, September 1956, S. 359–378.

<sup>25</sup> Viel später erst wird dieser Gedanke wieder aufgegriffen: „Ob der Anblick Octavians, dessen Jugend verheißungsvoll zu beginnen scheint, in Hofmannsthal nicht bloß Heimweh nach dem Ancien régime, sondern vielleicht sogar die Hoffnung auf eine zukünftige . . . Entwicklung Österreichs genährt hat? – Alledem ist der Dichter durch das Gefühl der Liebe verbunden. Das ist in Rechnung zu stellen – wenn anders, wird die Substanz der Sprache Hofmannsthals verfehlt“ (Gerlach, *op. cit.*, S. 100).

<sup>26</sup> Staiger, *op. cit.*, S. 86.



immer entsprechen muß, offenbart sich in dieser Oper aber nicht nur in der Makro-, sondern auch in der Mikrostruktur. Das zielstrebige Spiel mit den Gesellschaftsschichten in der Makroform wird kontrapunktiert durch die Gegenüberstellung zweier musikkultureller Schichten in der Mikroform. Die Präsentation der älteren italienischen Gesangsoper mit dem ganzen Ballast von Konvention erfolgt innerhalb einer Musikdramatik, die trotz der adeligen Welt ihres Sujets durch und durch bürgerlichen Zuschnitts ist. Die alte und die neue Zeit begegnen sich. In diesem Fall scheint jedoch keine Integration in Liebe zu geschehen wie in der Makroform, sondern ein rohes Verjagen. Man entledigt sich der „alten“ Musik, wie man den Bösewicht im Kasperltheater verscheucht, erbarmungslos und ohne einen Blick zurück. Bajuwarische Derbheit des Komponisten gegenüber österreichischer Noblesse des Dichters? Eine Straussche Briefstelle kommt dabei in Erinnerung: „Bedenken Sie: Sie sind eine konziliantere Natur als ich, der Österreicher mit besseren Manieren, ich – der Bajuware haut gerne etwas mit dem Dreschflegel zu“<sup>27</sup>. Wenn auch der Adressat diesmal nicht Hugo von Hofmannsthal ist, so ahnt man doch, daß die Sängerepisode im *Rosenkavalier* die Verkörperung eines harmonischen Zusammenklangs vorstellt, entstanden aus zwei verschiedenen Temperamenten und einer integrationsfähigen Idee. Zudem ist zu bedenken, daß dem Komponisten die Musik zur Stilkopie so großartig gelungen ist, daß sie ihren parodistischen Zweck beim Hörer kaum recht erfüllen kann. Die Ironie stirbt in der Schönheit und Eindringlichkeit des italienischen Melos und widerspricht damit auf faszinierende Weise ihrer eigenen Intention.

Die Ideologie unterliegt der Kunst, die Musik spottet ihrer dienenden Funktion, und am Ende entdeckt sich die brutale Vertreibung musikalischer Vergangenheit als raffinierte Täuschung; denn wo musikalischer Ausdruck stärker ist als eine intendierte parodistische Herabsetzung, vollzieht sich in dieser Mikroform die gleiche Integration in Liebe wie in der Makroform, wenn auch auf andere und eigene Art.

## Probleme der rhythmischen Interpretation eines Trouvèreliedes \*

von Norbert Virgens, Hamburg

Die als Beispiel gewählte Melodie hat drei Gedichtstexten mit ganz unterschiedlicher Thematik als musikalisches Fundament gedient: 1. der in Tischlers Artikel im Mittelpunkt stehenden anonymen Frauentenzone Rayn.980 „*Au renouvel du tens que la florete*“<sup>1</sup>, 2. der Pastorelle Rayn.987 „*Au nouvel tens que nest la violete*“<sup>2</sup> von Moniot de Paris, einer „*Chanson avec des refrains*“, 3. dem anonymen Marienlied Rayn.2111 „*Mainte chançon ai fait de grant ordure*“<sup>3</sup>.

<sup>27</sup> *Briefwechsel* (s. Anm. 17), S.109.

\* Zu Hans Tischlers Studie in *Mf* 1979, S.17–25.

<sup>1</sup> Ed. H.Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung*, Halle/Saale 1925, S.107ff. (Nr.54), Mel. S.420f.

<sup>2</sup> Ed. H.Petersen Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, Helsinki 1938, S.208ff. (Nr.46) (*Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsinki*, Bd.13).

<sup>3</sup> Ed. E.Järnström/A.Långfors, *Recueil de chansons pieuses du 13<sup>e</sup> siècle*, Teil 2, Helsinki 1927, S.119ff. (Nr.102).

|         |             |                 |                             |
|---------|-------------|-----------------|-----------------------------|
| R. 980  | Str. 1 u. 4 | a' a' a' a'     | b b c' b b c' c' c'         |
|         | Str. 2 u. 3 | a a a a         | b b c' b b c' c' c'         |
|         |             | 10 10 13 13     | 7 7 6 7 7 6 13 13           |
| R. 987  | Str. 1 u. 2 | a' a' b a' b a' | b b a' b b a' b a' b a' v R |
|         | Str. 3      | a' a' b a' b a' | c c a' c c a' d a' d a' v R |
|         |             | 10 10 7 6 7 6   | 7 7 6 7 7 6 7 6 7 6         |
| R. 2111 | Str. 1      | a' a' b a' b a' | b b a' b b a' c a' c a'     |
|         | Str. 2 u. 3 | a' a' b a' b a' | b b a' b b a' b a' b a'     |
|         |             | 10 10 7 6 7 6   | 7 7 6 7 7 6 7 6 7 6         |

Im Gegensatz zu den beiden letztgenannten verwendet Rayn. 980 in Vs. 3, 4 und 11, 12 anstelle der Kombination aus 7- und 6'-Silbern die in der Liedliteratur seltenen 13'-Langverse<sup>4</sup>. Über die Prioritätenfrage hat sich Spanke geäußert: Er sah zunächst Rayn. 980 als das Vorbild an, änderte später aber seine Meinung zugunsten der Pastorelle<sup>5</sup>. Die parodistischen Beziehungen zwischen beiden Liedern werden durch gleiche Wortwahl und Reimsilben in den Anfangsversen offenbar. Einziges mit Vorbildungsvers<sup>6</sup> und Refrains von wechselnder Verszahl<sup>7</sup> ausgestattetes Stück ist Rayn. 987. Die Quellen überliefern die Musik zum Refrain der 1. Strophe.

Ist die Verbindung von Dichtung und Melodik in der Trouvèrekunst so stark, daß sie „untrennbar“ (Tischler, S. 17) genannt werden kann? Neben vielen anderen zeigt auch das vorliegende Beispiel, daß eine Trouvèremelodie nicht an einen bestimmten Gedichtstext, nicht einmal an eine bestimmte inhaltliche Thematik gebunden ist: So hat z. B. die weltliche Herkunft der meisten Melodien zu den Marienliedern von Gautier de Coinci den Beliebtheitsgrad seiner „*Miracles Nostre Dame*“ keineswegs beeinträchtigt.

Die Entstehung der Trouvèrehandschriften setzt Tischler mit 1240–70 ungewöhnlich früh an. Es sind die Jahrzehnte, in denen der Puy d'Arras seine eigentliche Blüte erlebte. Für Stäblein<sup>8</sup> besitzen die Datierungen von Jeanroy nach wie vor Gültigkeit: Danach stammt die Mehrzahl der Handschriften aus der Zeit gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Hierzu zählt auch der vielzitierte Hauptzeuge für mensurale Rhythmik in altfranzösischer Liedkomposition, der „*Chansonier Cangé*“ (Sigle O nach Schwan). Ähnliche Belege in anderen Quellen sind von untergeordneter Bedeutung.

Dort, wo ein lateinischer Conductus melodisch in Verbindung mit einem Trouvèrelied gebracht werden kann, führt das musikalisch-rhythmische Analogieverfahren zu sprachrhythmischen Lösungen, die, nach Tischlers Vorstellungen, wenig befriedigend sein müssen<sup>9</sup>. Zum Verständnis der verwirrenden Sachlage hat Husmann hilfreiche Erklärungen gegeben<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> Ein interessantes Gegenstück ist Rayn. 507 (Ed. Spanke [s. o.] S. 153f. = Nr. 81, Mel. S. 423f.). Auch hier lassen Assonanzen und Binnenreime in den Langversen Zweifel an der Originalität aufkommen.

<sup>5</sup> Vgl. H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, Berlin 1936, S. 94. Zwei weitere Lieder von Moniot de Paris, bestehend aus den nicht sehr häufig auftretenden 7–6'-Versverbindungen, sind Rayn. 1255 und das formal identische Rayn. 1299.

<sup>6</sup> Zur Bedeutung des von Spanke geprägten Begriffs vgl. *Eine altfranzösische Liedersammlung*, S. 317.

<sup>7</sup> Vgl. Fr. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Bd. 2, Göttingen 1927, S. 270. Ferner: *Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains*, Langen 1964, Refrain-Nr. 1249, 347, 1256.

<sup>8</sup> *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975, S. 82 u. 83, Fußn. 849. (*Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III, Lieferung 4.)

<sup>9</sup> Man prüfe daraufhin die rhythmischen Fassungen von Rayn. 1001 und 1924, welche Husmann aus Conductus auf Texte von Walther von Châtillon erschlossen hat (Mf 5, 1952, S. 115 u. 129).

<sup>10</sup> Ebenda, S. 112.

Unbestritten scheint jedenfalls, daß der Rhythmus einer Trouvèremelodie in ihren gleichsprachigen Contrafacta unverändert erhalten bleibt.

Formal gehört Rayn. 987 (und seine vermutlichen Contrafacta) nicht zu der dominierenden Gruppe von altfranzösischen Chansons, die (in der Danteschen Terminologie<sup>11</sup>) aus zumeist zwei Pedes und einer Cauda (Sirma) bestehen. Es ist vielmehr, literarisch und musikalisch, ein Strophenlai, mit dem charakteristischen Bau eines sequenzartigen Strophenliedes. Für diese Liedfamilie kann im allgemeinen eine größere Angleichung der musikalischen an die sprachliche Struktur beobachtet werden als sonst üblich ist<sup>12</sup>. Die Überlieferung zeigt ein einheitlicheres Bild, d.h. es existieren weniger Diskrepanzen in den Quellen. Grundsätzlich gilt dies auch für die zur Diskussion stehende Melodie, zumal die die Musik überliefernden Handschriften in allen drei Fällen auf die K-(Arsenal-)Gruppe beschränkt sind<sup>13</sup>. Die unterschiedlichen Notierungen des Refrains von Rayn. 987 in K und N<sup>14</sup> sind daher bemerkenswert:

K pag. 197  
N fol. 94c  
Si n'i de - mo - ra plus Dex doint ma - le nuit la gue - te  
K  
N  
Qui dit: Sus, or sus, or sus. Ainz que jor soit ve - nuz.

Die Sekundabweichung einer ganzen Tonreihe erklärt sich dadurch, daß aus einer Vorlage mit anderer tonaler Basis vorübergehend notengetreu abgeschrieben statt transponiert wurde. Dies konnte auch beim Verpflanzen des Refrains auf ein anderes Lied – einer zu der Zeit nachweislich beliebten Praxis – geschehen.

Geben wir der Pastorelle den Vorrang, so liegt zwar dieselbe Großform wie bei Rayn. 980 vor. Die innere musikalische Struktur des Liedes aber erhält einen veränderten Aspekt. Der b-Teil gliedert sich anders als von Tischler in seinem Beisp. 4 vermerkt; die melodische Zäsur befindet sich nach der 7. (statt 6.) Silbe. Entsprechend fällt im a-Teil die Zäsur hinter die 4. (statt 3.) Silbe, stimmt also mit der Sprachzäsur eines gewöhnlichen Zehnsilbners überein. Spanke entscheidet sich interessanterweise für diese Aufteilung, obwohl er seiner Übertragung Rayn. 980 zugrundelegt. Seine Rhythmusinterpretation korrespondiert mit der trochäischen Lesart im Beisp. 6, er wählt allerdings statt der Doppeltakt- die Dreiertaktnotierung<sup>15</sup>. Distinktionsstriche werden in den Trouvèrehandschriften derart inkonsequent verzeichnet, daß sie als Indikatoren für pausenartige Einschnitte ungeeignet sind. Andernfalls könnten die in

<sup>11</sup> *De vulgari eloquentia*, Buch 2, Kap. 10.

<sup>12</sup> Vgl. Spanke, *Beziehungen*, S. 4.

<sup>13</sup> Rayn. 980 im Anonymenteil von KNXP.

Rayn. 987 im Autorenteil von KN[X]P; in U anonym und ohne Noten.

Rayn. 2111 im Marienliedfaszikel von X.

<sup>14</sup> Die Fassung von P steht zwischen beiden.

<sup>15</sup> Vgl. Spanke, *Liedersammlung*, S. 420f.

einigen Handschriften nach Vs. 6 und 9 markierten Striche Tischlers rhythmische Konzeption in Frage stellen.

Der Rhythmus in der Troubadour- und Trouvèremusik bleibt weiterhin Gegenstand engagierter Auseinandersetzung. Sie ist, unter anderem, auch in dieser Zeitschrift mit großer Intensität geführt worden<sup>16</sup>.

Zur Zeit erscheint eine Ausgabe der Lieder von elf der bedeutendsten Trouvères<sup>17</sup>, also eines beachtlichen und repräsentativen Teils der gesamten Trouvèrekunst. In ihr wird bewußt auf eine Festlegung in der rhythmischen Frage sowie auf den Versuch einer Klärung der nicht minder komplizierten textkritischen Probleme verzichtet.

Die von Tischler vorgestellte Methode der synoptischen Anordnung aller möglichen Rhythmusversionen ist eine praktikable Diskussionsgrundlage. Sie weist, solange eine definitive Interpretationslehre noch nicht vorhanden ist, auf jeden Fall den Weg zu konsequenterem Vorgehen und besserer Verständigung.

<sup>16</sup> Vgl. H. Husmann in Bd. 5 (1952), S. 110ff. und 6 (1953), S. 8ff., Fr. Gennrich in Bd. 7 (1954), S. 150ff.

<sup>17</sup> Hrsg. von H. van der Werf als Bd. 11(-12) der *Monumenta Monodica Medii Aevi*. 1. Teil: Kassel 1977. Teil 2 in Vorbereitung.

---

# BERICHTE

---

## Berner Musikgespräch 1979

von Jürgen Maehder, Bern/München

Das zweite Berner Musikgespräch fand am 21. und 22. April 1979 im Berner Radiostudio statt – veranstaltet vom Radio der Deutschen und Rätoromanischen Schweiz in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern. Teilnehmer der Podiumsdiskussion waren die Musikwissenschaftler Ludwig Finscher und Stefan Kunze, der Pianist Jörg Demus, der Komponist Rudolf Kelterborn, Urs Frauchiger als Direktor des Berner Konservatoriums und der Musikkritiker Dietmar Polaczek.

In seinem Einführungsreferat *Formen der Vermittlung von Musik* untersuchte Stefan Kunze die Ambivalenz des Interpretationsbegriffes, der – angewendet auf Musik – ja ebenso eine Aufführung wie die verbale Interpretation eines Werkes bezeichnen kann. Die interpretierende Haltung Musik gegenüber wurde als Errungenschaft des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet; der Anspruch, ein musikalisches Werk durch historisch verantwortliche Interpretation quasi neu entstehen zu lassen, wäre ohne das Phänomen eines historisierten musikalischen Bewußtseins ja undenkbar. Zusammen mit der praktisch-musikalischen Interpretation, deren Notwendigkeit als Folge einer Distanz von Musiker und Werk begriffen werden kann, entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts auch eine zunehmende Theoretisierung der historischen wie der neu geschaffenen Musik; die literarischen Vorlagen für Programmusik können ebenso als Beispiele dieser Tendenz dienen wie das wachsende Begriffsarsenal musikwissenschaftlicher Analyse. Während der Horizont an historischer Musik im Laufe der vergangenen 150 Jahre immer mehr zunahm, vergrößerte sich in gleichem Maße der theoretisch-sprachliche Apparat des Musikverständnisses – Vermittlung musikalischer Einsichten durch verstehende verbale Interpretation der Werke und Vermittlung musikalischer Werke durch nachvollziehende Interpretation am Instrument traten nebeneinander.

Eher kritisch beurteilte der Referent die durch die Medien zur technischen Konservierung und Reproduktion von Musik eingetretene Wandlung des musikalischen Bewußtseins: er kritisierte den Verlust an Einmaligkeit und Unmittelbarkeit des Interpretationsaktes, der sich in einem falsch verstandenen Anspruch musikalischer Perfektion und in einer nicht werkgetreuen Glättung des Klangbildes niederzuschlagen pflegt.

In ihren Korreferaten nahmen die übrigen Referenten zu den vorgetragenen Thesen Stellung und entwickelten Konzepte, in denen die technische Reproduzierbarkeit von Musik zumeist eine positivere Wertung erfuhr. Ludwig Finscher hob besonders die Steigerung des „*angemessenen Hörens*“ durch Training hervor, wie es ohne die durch Tonträger erst ermöglichte Verfügbarkeit erklingender Musik wohl schwierig zu realisieren wäre. Rudolf Kelterborn betonte die Bedeutung der musikalischen Analyse für den Kompositionsunterricht wie für das Verstehen musikalischer Werke, während Dietmar Polaczek ein informationstheoretisches Modell musikalischer Vermittlung entwickelte. Jörg Demus stellte in seinem Korreferat den Sprachcharakter musikalischer Stile in den Vordergrund; die Relation von Notentext, Aufführung und musikalischer Gattung suchte er in ein botanisches Gleichnis zu fassen, in welchem eine einzelne Rose der Aufführung, die zugehörige Rosensorte dem Werk, die Gesamtheit aller existierenden Rosen der musikalischen Gattung zugeordnet wurde.

Als Beispiele für die Vermittlung von theoretischer Einsicht in musikalische Werke wurden Analysen dreier Klavierwerke von Mozart aus verschiedenen Blickwinkeln vorgetragen. Vom Standpunkt des Musikwissenschaftlers – und für die Zielgruppe eines musikwissenschaftlichen Seminars – analysierte Ludwig Finscher Mozarts Fuge für 2 Klaviere (KV 426); Jörg Demus stellte die zum musikalischen Interpretationsprozeß führenden Überlegungen anhand der *c*-moll-Fantasie KV 475 dar, und Rudolf Kelterborn wählte Mozarts Klaviersonate in *D*-dur KV 311 für seine Analyse, die sich an die Teilnehmer einer Kompositionsklasse wandte. Von allen Referenten wurde das Gemeinsame ihres Vorgehens stark empfunden, auch wenn die verschiedenen Zielgruppen der Analysen Differenzen im Detail bedingten.

## Kolloquium „Das Konzertschaffen J. S. Bachs“ in Rostock von Werner Breig, Karlsruhe

Der Fachbereich Musikwissenschaft der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock unter der Leitung von Rudolf Eller veranstaltete vom 22. bis zum 24. Mai 1979 ein Kolloquium *Das Konzertschaffen J. S. Bachs*. Das Generalthema einschließlich seiner geschichtlichen Verflechtungen wurde in 16 Einzelbeiträgen behandelt; die zeitliche Disposition der Veranstaltung erlaubte es, alle Referate eingehend zu diskutieren.

Am Anfang stand ein grundlegender Beitrag von Rudolf Eller, der ein Bild von der Vielfalt des Bachschen Konzert-Ceuvres und seiner historischen Beziehungen zeichnete. – Hans-Joachim Schulze (Leipzig) sprach über *Fragen der Überlieferung und der Chronologie*. Sollten sich seine grundsätzlichen Zweifel an Heinrich Besslers Chronologie der Brandenburgischen Konzerte als berechtigt erweisen, so könnte dies zu weitreichenden Folgerungen für unser Bild von der Entwicklung des Bachschen Konzertschaffens in Weimar und Köthen führen. – Gerd Rienäcker (Berlin) unternahm es, in seinem Beitrag *Zu einigen Aspekten der Dramaturgie in Bachs Konzertsatz*, mit Hilfe von Christian Kadens Kategorien „Substanzdramaturgie“ und „Mediendramaturgie“ den Eingangssatz des 5. Brandenburgischen Konzerts als Resultat verschiedener, teilweise sich überlagernder dramaturgischer Strategien zu interpretieren. – Hans Grüß (Leipzig) stellte in seinem Referat *Die Concerto-Form als Träger syntaktischer Funktionen bei A. Vivaldi und J. S. Bach* Vivaldis Konzertritonell als ein syntaktisches Modell von zwingender Finalität dar, das auch durch Umstellungen und Auslassungen seine Struktureigenschaften nicht verliert, und untersuchte die Modifikationen dieses Modells bei Bach. – Theodor Müller (Moskau) untersuchte *Das Verhältnis von Polyphonie und Homophonie in Bachs Klavierkonzerten* und akzentuierte dabei besonders die Rolle der Polyphonie im Konzert BWV 1052. – Wladimir Protopopow (Moskau) hatte einen Referattext nach Rostock gesandt, in dem *Das Da-capo-Prinzip in den Konzerten J. S. Bachs* nach kompositorischer Faktur und Ausdrucksgehalt unter systematischen und historischen Gesichtspunkten abgehandelt wurde. – Werner Breig (Karlsruhe) unterschied in seinem Referat *Periodenbau in Bachs Konzerten* Typen periodischen Aufbaus in den Ritornellen und skizzierte die Folgerungen, die der Konzertsatz aus dem Ritornellbau zieht. – Alfred Dürr (Göttingen) zeigte in seinen Darlegungen *Zur Form der Präludien in Bachs Englischen Suiten* auf, daß in den Eröffnungssätzen der Englischen Suiten Nr. 2–6 Grundgedanken der Konzertform übernommen sind, jedoch in Modifikationen, die teils den Erfordernissen des Klaviersatzes, teils dem Vorbild der Dacapo-Arie verpflichtet sind. – Zu analogen Resultaten gelangte das Referat von Hans Eppstein (Stocksund/Uppsala) *Zum*

*Verhältnis zwischen Konzert und Sonate bei J. S. Bach:* Auch die Gattung der Sonate zeigte eine selektive Anwendung von Konzertmerkmalen, wobei die Form des Konzertsatzes Vivaldischer Prägung und die vom Referenten sog. „Tuttifuge“ dominierten, die dreisätzig-zyklische Konzertform dagegen zurücktrete. – Werner Felix (Leipzig) sprach *Zur Dialektik von sonatischem und konzertierendem Prinzip in Bachs Schaffen*, in der er einen der wichtigsten Vorgänge der Musikgeschichte der Bachzeit sah, der Züge der Frühaufklärung trägt. – Walther Siegmund-Schulze (Halle) konnte – ausgehend von einem erweiterten Begriff des Konzertierens – *Das konzertante Prinzip in Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001–1006* als eine wesentliche Triebkraft der Formgestaltung nachweisen. – Ingeborg Allihn (Berlin) zeigte in ihrem Referat *Die soziale Bedingtheit der Konzertpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* einen Wandel in Bachs Haltung zu seiner Umwelt auf, der von einer engen Bindung an die jeweiligen Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen zu einem überwiegenden Interesse an der rein kompositorischen Aufgabenstellung verläuft. – Karl Heller (Rostock) referierte über *Die Konzerte in der Bachpflege und im Bachbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*; dabei erwiesen sich als Schwerpunkte der insgesamt spärlichen Rezeption die Berliner „Ripienschule“ Zelters, später die relativ häufigen Aufführungen der beiden *d*-moll-Konzerte für 1 bzw. 3 Cembali, bis die um 1850 einsetzenden Druckveröffentlichungen Bachscher Konzerte eine neue Basis für das Weiterleben dieser Werkgruppe schufen. – Zdenka Pílková (Prag) referierte *Zum Konzertschaffen der Komponisten aus den böhmischen Ländern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, das sie an Beispielen von J. V. Paus, J. I. Linek, F. X. Brixi, F. Tuma, J. Zach, F. und J. Benda sowie J. V. Stamic belegte. – Rudolf Pečman (Brno) erwies in seinem Referat *Bach und Zelenka – Ein Beitrag zur Entfaltung des Vivaldischen Stils*, daß neben der Vivaldi-Rezeption Bachs als eine verschiedengeartete, aber nicht weniger deutliche diejenige im Instrumentalwerke von J. D. Zelenka steht. – Peter Ahnsehl (Rostock) benannte in seinem Beitrag *Zur Stellung des schnellen Bachschen Konzertsatzes im kompositorischen Umfeld der deutschen Zeitgenossen* zwei Tendenzen, die bei den deutschen Komponisten zur Umgestaltung des Vivaldischen Modells führten: einmal die Kritik an der bei Vivaldi strukturbestimmenden Virtuosität, zum anderen – besonders bei Bach zu beobachten – die Durchdringung der Soli mit Ritornells substanz: Züge, die der Referent auf sozialpsychologische Unterschiede zwischen dem meerbeherrschenden Handelswesen in Venedig und dem Gewerbebürgertum in Mitteldeutschland zurückführte.

Ein Kolloquiumsbericht wird als Band 6 der Reihe *Bach-Studien* im Verlag Breitkopf & Härtel (Leipzig) erscheinen.

## Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen\*

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

### Nachtrag Sommersemester 1979

**Freiburg i. Br.** Dr. P. ANDRASCHKE: S: Beethovens späte Streichquartette.

Priv. Doz. Dr. Fr. RECKOW: Gastprofessur an der Universität Hamburg.

**Gießen.** Dr. G. BATEL: Pros: Einführung in statistische Methoden der Musikwissenschaft (2).

### Wintersemester 1979/80

**Aachen.** Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Gustav Mahler (2).

**Basel.** Prof. Dr. H. OESCH: Haupt-S I: Übungen zur Musik des Mittelalters (2) (mit weiteren Dozenten) – Arbeitsgemeinschaft zur Musik des 20. Jahrhunderts (2) – Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. ARLT, Prof. Dr. E. LICHTENHAHN und PD Dr. M. HAAS) (2) – Grundseminarstufe: Einführung in musikalische Editionspraktiken (durch Frau Dr. V. Gutmann) (1) – Ethnomusikologie: Grundkurs I: Der Arbeitsbereich der Ethnomusikologie (2) – Die Bedeutung des Klangs in außereuropäischer Musik (Vorlesung mit Übungen) (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Musik und Sprache in der Kirche des Mittelalters (2) – Grund-S: Übungen zur Musik des Barockzeitalters (2) – Theorie und Praxis der musikalischen Komposition im 18. und frühen 19. Jahrhundert (mit Übungen) (2) – Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. E. LICHTENHAHN, Prof. Dr. H. OESCH, und PD Dr. M. HAAS) (2) – Einführung in den Choral des Mittelalters (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Robert Schumann und Felix Mendelssohn (mit Analysen und Lektüre) (2).

Priv. Doz. Dr. M. HAAS: Paläographie der Musik I: Die Neumen (2).

Lektorin Frau Dr. N. van DEUSEN: Grundkurs: Einführung in das Studium: Historische und systematische Musikwissenschaft. Musik-Bibliographie (2).

**Berlin. Freie Universität.** Prof. Dr. T. KNEIF: Musikgeschichte im Überblick (3) – Rockmusik in Deutschland (3) – Haupt-S: Orgelwerke J. S. Bachs (2).

Prof. Dr. K. KROPFINGER: G. F. Händel (2) – Pros: Übungen zur Vorlesung G. F. Händel (3) – Doktoranden-Colloquium (3).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Forschungsfreisemester.

Dr. R. ELVERS: Geschichte des Notendrucks (2).

N. N.: Fragen und Aufgaben der Musikästhetik (2).

N. N.: Pros: Einführung in die Musik des frühen Mittelalters (2).

N. N.: Pros: Die Motette im 16. Jahrhundert (2).

*Abteilung Musikethnologie.* Ass. Prof. Dr. M. P. BAUMANN: Panflöten (Spieltechnik, Funktion und „Theorie“) (2) – S: Volksliedsänger und Liedermacher (2) – Ü: Auswertung der Exkursion (1).

Dr. R. M. BRANDL: S: Grundlagen der Musikethnologie anhand ausgewählter Beispiele (Seminar A) (2).

\* In das Verzeichnis der Vorlesungen wurden nur noch die Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit Abschluß Magister oder Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht mehr verzeichnet.



Prof. FATOUROS, Dr. REINSCH, Dr. R. M. BRANDL: Ü: Neugriechische Volkslieder aus der Dodekanes (gemeinsame Veranstaltung der Seminare für Byzantinistik und Vergleichende Musikwissenschaft) (2).

A. K. SCHALLER: Kurs: Analyse (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. H. TOUMA: Die andalusische Nubah Nordafrikas in Marokko, Algerien und Tunesien II (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. H. NIXDORFF: Kurs: Instrumentenkunde II (2).

N. N.: Einführung in die Musikethnologie (2).

N. N.: Doktorandenkolloquium (2).

**Berlin. Technische Universität.** Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Musik des 19. Jahrhunderts I (2) – S: Musik des 19. Jahrhunderts I (2) – S: Das Klavierkonzert von Mozart bis Liszt (2).

Frau Prof. Dr. H. de la MOTTE-HABER: Neue Musik seit 1945 (2) – Instrumentenkunde und Instrumentation (2) – S: Empirische Forschungsmethoden (2).

M. ZIMMERMANN: Pros: Musikalische Notation (2) – Pros: Jean-Philippe Rameau, Theorie und Praxis (2).

Dr. Th.-M. LANGNER: Kammermusik des 20. Jahrhunderts (2).

**Berlin. Pädagogische Hochschule.** Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Geschichte der Klaviermusik IV: Von Debussy bis zur Gegenwart (2) – Pros: Theorie und Praxis der musikalischen Analyse II (2) – Einführung in die Musikgeschichte: Das Mittelalter (2).

Prof. Dr. W. BURDE: Geschichte des Jazz (2) – Übungen zur Geschichte des Jazz (2) – Bachs Brandenburgische Konzerte (2) – Musik im 20. Jahrhundert: Hans Werner Henze (2).

Dr. H. DANUSER: Beurlaubt.

**Bern.** Prof. Dr. St. KUNZE: Die Wiener Klassik: Haydn, Mozart, Beethoven (2) – S: Beethovens „Leonore“ und „Fidelio“ (2) – Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. Durchgeführt von P. ROSS (1).

Prof. G. AESCHBACHER: Mittelalterliche geistliche Musik (Gregorianik, religiöser Volksgesang, kirchliche Mehrstimmigkeit) (1) – Pros: Zur Entstehung des Instrumentalkonzertes (Italien 17. Jahrhundert bis J. S. Bach) (2).

Priv. Doz. Dr. V. RAVIZZA: Komponistenbiographien des 19. und 20. Jahrhunderts: Historisches, Methoden, Kritik (1) – S: Versuch einer Komponistenbiographie (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Einführung in Notation und Satz des französischen 14. Jahrhunderts (14täglich 2) – Musik und Dichtung im französischen 14. Jahrhundert: Guillaume de Machaut, „le grant retthorique de nouvelle fourme“ (14täglich 2).

Frau Dr. D. BAUMANN: Einführung in die musikalische Akustik (2).

Dr. A. MAYEDA: Einführung in die japanische Musik (2).

**Bochum.** Prof. Dr. H. BECKER: Giacomo Meyerbeer (2) – Haupt-S: Die „Grand Opéra“ (2) – Doktoranden-S: (2 n. V.).

Prof. Dr. Kl. RÖNNAU: Heinrich Schütz (1) – Haupt-S: Probleme der Schütz-Forschung (2) – Pros: Die „Kleine Form“ in der Musik (2).

Dr. Chr. AHRENS: Pros: Die Musik des Vorderen Orients (2).

Dr. J. SCHLÄDER: Pros: Die klassisch-romantische Sonate (2).

**Bonn.** Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Komponisten als Bearbeiter (G + H) (2) – Haupt-S: Die Messe des 17. Jahrhunderts, Quellen- und Stilprobleme (H) (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Die europäische Musik von 1700–1830 (Musikgeschichte III) (G) (2) – Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (G + H) (3) – Das Kantatenwerk Joh. Seb. Bachs in ausgewählten Beispielen (2).

Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. PLATEN: S zur Formenanalyse (H) (2) – S: Formenlehre: Die Fuge (2) (G).

Prof. Dr. M. VOGEL: Methoden und Probleme der Harmonielehre (G) (2) – S: Puccinis „Tosca“ (H) (2) – S zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft (H) (2).

Frau Dr. M. BRÖCKER: S: Einführung in die Musikethnologie II (G) (2).

Dr. R. CADENBACH: S: Übungen zur Musikwissenschaftlichen Terminologie (G) (1).

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. A. FORCHERT: Zur Wirkungsgeschichte Bachs (2) – Haupt-S: Die Auflösung der Funktionsharmonik bei Debussy, Reger und Skrjabin (2) – Pros: Geschichte des Passions-Oratoriums (2).

Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Allgemeine Musikgeschichte IV (2) – Haupt-S: Das Madrigal am Ende des 16. Jahrhunderts (2) – Pros: Puccinis „Tosca“ (2) – Pros: Haydns Streichquartette (2) – Ü: Zur italienischen Musiktheorie um 1800 (2).

Dr. B. DOPHEIDE: Die Zwölftonmusik (1).

**Erlangen.** Prof. Dr. M. RUHNKE: Die Epoche der Niederländer (2) – Haupt-S: Musik und Rhetorik im 17. und 18. Jahrhundert (2) – Pros: Musiktheoretische Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Musik und Romantik (2) – Haupt-S: Die Klaviermusik Béla Bartóks (2) – Colloquium: Volksmusik und Volksmusikforschung (2).

Frau Dr. H. LÜHNING: Pros: Heinrich Schütz (2) – Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Schrifttum (1).

**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. L. FINSCHER: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis 1400 (mit Hörpraktikum) (3) – S: Die Stilwende nach 1910. Strawinsky und Bartók (mit Hörpraktikum) (3) – Ober-S (für Doktoranden): Besprechung ausgewählter musikwissenschaftlicher Probleme (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Instrumentale Ensemblesmusik zwischen 1500 und 1630 (3) – Ober-S: Zur Dramaturgie des Operneinaktors (gem. mit Prof. Dr. W. KIRSCH) (2) – Ober-S (für Doktoranden): Probleme der Opernforschung (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Pros: Notationskunde: Neumen (2) – Ober-S: Mündliche und schriftliche Überlieferung in der Musik des Mittelalters (3) – Ober-S (für Doktoranden): Methodenprobleme (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Johannes Brahms (2) – Ober-S: Zur Dramaturgie des Operneinaktors (gem. mit Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY) (2) – S: Stilkomponenten der geistlichen Vokalmusik von Josquin Desprez bis Palestrina (2) – Ober-S (für Doktoranden): Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten (2).

Akad. Oberrat P. CAHN: Pros: Historische Analyse: Zur Entwicklung der Rondoform von Haydn bis Mahler (2) – S: Zur Entwicklung der Musiktheorie im 19. Jahrhundert.

Exkursionen im Zusammenhang mit dem Pros Neumenkunde: nach Darmstadt (1täglich) und Fulda (1täglich); Prof. Dr. H. HUCKE.

**Freiburg i. Br.** Prof. Dr. R. DAMMANN: Mozarts „Don Giovanni“ (2) – S: Musiktheoretische Lektüre: Mattheson „Der Vollkommene Capellmeister“ (2) – Geschichtliche Stationen der musikalischen Passionshistorie (2) – Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (2).

Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Gustav Mahler (2) – S: Die Affektenlehre in der Musik (2) – Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (2) – Doktoranden-S (2).

Priv. Doz. Dr. Fr. RECKOW: Von der Ars antiqua zur Ars nova; Grundlagen der spätmittelalterlichen Musikgeschichte (3).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Die Symphonie im 20. Jahrhundert (2) – Arbeitsgemeinschaft: Grundlagen des Musikhörens (gem. mit Prof. Dr. B. GOTTWALD, Prof. H.-P. HALLER, Prof. Dr. Cl. HOLM, Prof. Kl. HUBER) (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Musik des Fin de Siècle (2) – Zur Entstehung der Notenschrift (gem. mit Prof. Dr. J. LOHMANN) (2).

Dr. W. RUF: S: Methoden der Musikwissenschaft II (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Zur Melodik des evangelischen Kirchenliedes (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Adornos Analysen von Kompositionen der Wiener Schule (2).

Lehrbeauftragt. Dr. N. SCHNEIDER: S: Salonmusik im 19. Jahrhundert (2).

**Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: Polyphonie et plain-chant à la Renaissance (1) – Pros: Harmonische Analysen (1) – S: Lecture critique de textes de Rameau et de ses Contemporains (1) – Aufführungspraxis in der Renaissance und im Frühbarock (17. Jahrhundert) (1).

Priv. Doz. Dr. J. STENZL: Répétition de l'histoire musicale, II: L'opéra italien et français au 17e et au 18e siècle (1) – Das deutsche Volkslied in der Kunstmusik des 19./20. Jahrhunderts, besonders die Wirkungsgeschichte der „Wunderhorn“-Lieder (gem. mit Prof. Dr. P. H. NEUMANN) (14täglich 2) – Pierre de Ronsard: „Les Amours“ (gem. mit S. GLASSON) (2).

**Gießen.** Prof. Dr. E. JOST: Pros: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft (2) – Pros: Einführung in die Musiksoziologie: Rockmusik (2) – S: Gestaltungsprinzipien im europäischen Avantgarde-Jazz nach 1965 (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Pros: Funktionelle Musik (2) – Original und Bearbeitung (2) – Hörpraktikum zum Seminar Original und Bearbeitung (1).

Doz. Dr. E. REIMER: Pros: Einführung in die Sozialgeschichte der Musik: Die Hofmusik zwischen 1500 und 1800 (2) – Musikalische Analyse: Solokonzerte des 18. und 19. Jahrhunderts (2) – Konzeptionen der Musikgeschichtsschreibung seit Forkel (2).

Dr. G. BATEL: Pros: Einführung in die Methoden des musikwissenschaftlichen Arbeitens (2).

Prof. Dr. W. PAPE: Instrumentenkunde (2).

Frau Prof. G. DISTLER-BRENDEL: Neue Musik bis 1950 (2).

N. N.: Pros: Einführung in die Musikästhetik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (2).

N. N.: Georg Josef Vogler als Lehrer und Musiktheoretiker (2).

**Göttingen.** Prof. Dr. W. BOETTICHER: Mozart (2) – Ü: Übung zur Klaviersonate der Romantik (2) – Doktoranden-Colloquium (1).

Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: Die Mehrstimmigkeit im Mittelalter (2) – Haupt-S: Die Symphonik im 19. Jahrhundert (2) – Ü: Mensuralnotation (2).

Dr. R. FANSELAU: Ü: Die musikalische Nachahmungsästhetik (2).

Priv. Doz. Dr. H.-P. HESSE: S: Informationstheorie und ihre Anwendung auf die Musik (2).

Dr. B. SUCHLA: Ü: Theoretikerlektüre: Deutsche Traktate des 17. und 18. Jahrhunderts (Kompositionslehren) (2).

Prof. Dr. H. HUSMANN: Colloquium: Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten (2).

**Graz.** Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Musik der Notre-Dame Zeit I (2) – Aspekte der Musikwissenschaft II (2) – Musikhistorisches S (2) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Musikethnologische Vorlesung III (2) – Musikethnologisches S (2).

Frau Dr. I. SCHUBERT: Musikwissenschaftliches Pros I: Projektarbeit (2).

Dr. J.-H. LEDERER: Musikgeschichte I (2) – Übungen an Tonbeispielen (1).

Lehrbeauftragt. Dr. G. NEUWIRTH: Musikwissenschaftliches Pros II: Analyse (1).

**Hamburg. Historische Musikwissenschaft.** Prof. Dr. C. FLOROS: Haupt-S: Der Impressionismus in der Musik (3) – Pros: Symphonie und Symphonische Dichtung (3) – S für Doktoranden (2).

Prof. Dr. H. J. MARX: Geschichte der Sinfonie vor Beethoven (2) – S: Claviermusik des 15. und 17. Jahrhunderts (2) – S: Schubertforschung der letzten Jahre (2) – S für Doktoranden (2).

Prof. Dr. W. DÖMLING: Ü: Werkanalyse II (3) – Ü: Notationskunde II (3) – Ü: Strawinsky (für Fortgeschrittene) (2).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Ü: Alte Musik im Spannungsfeld moderner Interpretation (Fortsetzung) (1).

Prof. J. JÜRGENS: Die Entwicklung des Madrigalstils und dessen literarische und musikalische Wiederbelebung im 20. Jahrhundert I (2).

Prof. Dr. H. RAUHE: S: Einführung in praxisbezogene Grundfragen der Musikwissenschaft (2).

Dr. P. PETERSEN: Interdisziplinäres Haupt-S: „Die Soldaten“ von J. M. R. Lenz, B. A. Zimmermann und H. Kipphardt (gem. mit Dr. J. KROGOLL) (3) – Ü: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens (1).

Frau Dr. S. LEOPOLD: Ü: Die Opera buffa (2).

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. V. KARBUSICKY: Vorlesung und Haupt-S: Das Symbol in der Musik (2) – Pros: Soziologie und Ästhetik der musikalischen Massenkultur (2) – Ü: Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken der Systematischen Musikwissenschaft II (2) – Kolloquium für Fortgeschrittene und Doktoranden (2).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Die historische Entwicklung des systematischen Denkens in der westlichen Musik (2) – S: Der Wandel der Konzeptionen von „systematischer“ Musikwissenschaft (2).

Dr. A. BEURMANN: Praktikum: Speicher und Computer in den Bereichen „Musikwissenschaft“, „musikalische Interpretation“ und „Komposition“. Eine einführende, praxisbezogene Darstellung (2).

Dipl. Ing. A. HEYNA: Ü: Elektroakustik. Theoretischer Teil. Praktischer Teil (2).

Frau Dr. S. WIEHLER-SCHNEIDER: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (2).

Priv. Doz. Dr. H.-P. HESSE (Vertretungsprofessur): Informationstheorie und Wege ihrer Anwendung auf die Musik (1) – Haupt-S: Anlage und Entwicklung im Bereich der musikalischen Fähigkeiten (2) – Ü: Methoden empirisch-soziologischer Musikforschung (3) – S für Doktoranden (2).

**Heidelberg.** Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Mozarts Opern (2) – Pros: Übungen zur Geschichte und Semantik der Musikinstrumente (2) – S: Texte und Analysen zum Stilproblem in der Musik (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Doz. Dr. W. SEIDEL: Palestrina und Lasso (2) – S: Josquin und die Musik des 16. Jahrhunderts (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Lehrbeauftragter Dr. M. BIELITZ: Einführung in die Musikgeschichte I (2).

Lehrbeauftragter Prof. H. VOGT: Musik nach 1945 (2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. SALMEN: Programmmusik (2) – Ikonographie der Musik des Mittelalters (2) – Das deutsche Lied im 16./17. Jahrhundert (2) – Dissertantenkonversatorium (2).

Lehrbeauftragter Prof. W. DEUTSCH: Volksmusik in Österreich (2).

Lehrbeauftragter Mag. G. R. FRIEBERGER: Neumenkunde zur Gregorianik (2).

Lehrbeauftragter Domkapellmeister M. MAYR: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragter Domorg. R. JAUD: Englische Virginalisten (2).

*Seminar für Schulmusik.* Lehrbeauftragter Dr. J. SULZ: Musikdidaktisches S (2) – Lied und Gesang im Spiegel der neuen musikpädagogischen Literatur (2) – Musikalische Werkkunde (2).

Lehrbeauftragter Dr. B. WIND: Musikgeschichte der Renaissance II (2) – Musikgeschichte der Frühromantik (2).

**Karlsruhe.** Prof. Dr. W. BREIG: Musikgeschichtliche Epochen der Neuzeit (2) – Beethovens späte Streichquartette (2) – S: Übungen zu den oratorischen Werken Bachs und Händels (2) – S: Schönberg und seine Schule in der Phase der „freien Atonalität“ (2).

Prof. A. SCHRÖDER: Einführung in den Gregorianischen Choral (2).

Dr. P.-M. FISCHER (Studio für elektronische Musik): Ton – Klang – Farbe (mit Musikbeispielen) (1) – Praktikum I (5) – Praktikum II (5).

**Kassel.** Prof. Dr. G. REBSCHER: S: Die Nacht in der Musik (1) – S: Tanzmusik in ausgewählten Beispielen von der Renaissance bis zur Gegenwart (1).

Prof. Dr. H. RÖSING: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) – S: Tonmalereien in den Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ von Haydn (1) – S: Musik in Kassel. Eine soziologische Studie (3).

Prof. W. SONS: S: Musik im 20. Jahrhundert (2).

**Kiel.** Prof. Dr. F. KRUMMACHER: Bach im 19. Jahrhundert (2) – Prof. Dr. F. KRUMMACHER und Dr. B. SPONHEUER: Haupt-S: Die Symphonien Gustav Mahlers (4) – Prof. Dr. F. KRUMMACHER und Dr. H. W. SCHWAB: Doktorandenkolloquium.

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Georg Büchner und Alban Berg: „Wozzeck“ (3) – S: Probleme romantischer Harmonik (2).

Dr. H. W. SCHWAB: S: Formen und Probleme der Akkulturation in der amerikanischen Musik (2) – S: Die Streichquartette Bartóks (3) (HIMG Lübeck) – Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (1) (HIMG Lübeck).

N. N.: Musikgeschichte im Mittelalter I. Grundlagen (2).

N. N.: Mehrstimmigkeit des 12. Jahrhunderts: Notation und musikalischer Satz (2).

N. N.: S: Jean-Jacques Rousseau (2).

Dr. W. STEINBECK: S: Heinrich Schütz (2).

Prof. Dr. A. EDLER, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. U. HAENSEL, Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER, N. N., Dr. W. PFANNKUCH, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. B. SPONHEUER, Dr. W. STEINBECK: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14täglich 2).

Prof. Dr. A. EDLER: Musikgeschichte IV (19./20. Jahrhundert) (2) (HIMG Lübeck) – S: Mozart und das Instrumentalkonzert im 18. Jahrhundert (2) (HIMG Lübeck) – Haupt-S: Wagner, „Ring des Nibelungen“ (2) (HIMG Lübeck) – Kolloquium für Schulmusiker (1) (HIMG Lübeck).

**Köln.** Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik und Musikanschauung der griechischen und römischen Antike (3) – Haupt-S A: Stilgeschichtliche Aspekte und Probleme der Musik vom Beginn des 16. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts – Stilbestimmung und Stilbeschreibung (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Die instrumentale Ensemblesmusik des Barock (Sonate, Sinfonie, Konzert) (2) – Pros A: Orgelmusik des 17. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. H. SCHMIDT: Beethovens Streichquartette (2) – Pros D: Robert Schumann und sein Werk (2) – Ü: Variationenwerke von Haydn, Mozart und Beethoven (2).

Dr. D. ALTENBURG: Ü: Höfische Musikpflege im 17. und 18. Jahrhundert (2).

Dr. G. HELDT: Ü: Anleitung zur musikwissenschaftlichen Bibliographie (1) – Ü: Notationsformen der Musik von 1900 bis 1970 (1).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Stilschichten und Stilprovinzen in der Musik Afrikas (2) – Pros B: Volksmusik – Kunstmusik (2) – Kolloquium: Gestalt und Funktion der Musik im traditionellen japanischen Theater (2) – Kolloquium: Theorie und Terminologie der afrikanischen Musik (privatissime) (2).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Volksmusik und Stammesmusik in Indien (2) – Haupt-S B: Die Terminologie in der Musikethnologie (2) – Transkriptionsübung (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Tonsysteme, Stimmungen, Intonation (2) – Pros C: Ton-/Gehörpsychologie (2) – Projektstudium: Versuche zur Konsonanz und Dissonanz (Teilnahme nach persönlicher Anmeldung) (2).

Dr. U. SIRKER: Akustische Übung: Einführung in die Arbeitsmethoden der Musikalischen Akustik (2).

Dr. R.-D. WEYER: Akustische Ü: Einführung in die Extraktion und Messung von Merkmalen der Tonhöhen- und Klangfarbenwahrnehmung (2).

**Mainz.** Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Die musikalischen Gattungen des 14. und 15. Jahrhunderts (2) – Pros: Die Kirchenkompositionen von Josquin und Palestrina (2) – Haupt-S: Tonpsychologie (2) – Ü: Das musikalische Urheberrecht in Gesetz und Praxis (Kolloquium) (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: J. S. Bach und sein Zeitalter (europäische Musikgeschichte des Spätbarock) (2) – Haupt-S: Die Spätwerke von J. S. Bach (2) – Ober-S: Die Musikästhetik des Rationalismus (mit stilkundlichen Übungen; für Staatsexamenskandidaten und Doktoranden) (2) – Ü: Mittelrheinische Musik des Spätbarock (mit Pros-Arbeiten) (2).

Prof. Dr. H. SCHNEIDER: Die Musik in Frankreich zwischen 1500 und 1700 (2) – Pros: Einführung in die Musikethnologie (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Liedformen (Lied, Figuralvariation, Rondo) (1).

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

Prof. S. CELIBIDACHE: Musikalische Phänomenologie (n. V.).

Domkapellmeister H. HAIN: Einführung in den Gregorianischen Choral unter Berücksichtigung des Stiftsgottesdienstes im Dom zu Mainz (1).

**Marburg.** Prof. Dr. R. BRINKMANN: Musikalische Lyrik (1) – S: Lieder und Liederzyklen der deutschen Romantik (3).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikgeschichte im Überblick II: Gattungstradition und Fortschritt in der Musik des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts (2) – S: Das musikalische Kunstwerk: Urfassung, Bearbeitung, Rekonstruktion (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Olivier Messiaen (1).

Doz. Dr. S. DÖHRING: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Musikästhetik der Romantik (2) – S: Franz Schreker (2).

**München.** Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Heinrich Schütz (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Schönberg und Strawinsky in Los Angeles (2) – Ober-S: (gem. mit Prof. Dr. R. BOCKHOLDT und Prof. Dr. J. EPPELSHEIM) (14täglich 2).

Prof. Dr. R. BOCKHOLDT: Bau und Geschehen in der Musik. I: Mehrstimmigkeit bis 1600 (2) – Die musikgeschichtliche Stellung von Hector Berlioz (1) – Haupt-S: Motette und motettischer Satz im 14. und frühen 15. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. J. EPPELSHEIM: Choralbearbeitung im Kantaten- und Orgelwerk Johann Sebastian Bachs (2) – Ü: Blechblasinstrumente in der Musik des 17.–19. Jahrhunderts (3).

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Palestrinasatz I (3) – Ü: Musikethnologie des Mittelmeerraums und Musik der Antike (3) – Ü: Schuberts Tänze und Märsche (3) – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (2).

Frau Dr. X. DANCKWARDT: Ü: Musikalischer Grundkurs (4) – Ü: Die Konzerte Johann Sebastian Bachs (2).

Dr. M. H. SCHMID: Ü: Einführungskurs für Anfangssemester (3).

Frau Dr. R. STELZLE: Ü: Bizet, „Carmen“ (3).

Lehrbeauftragt. Dr. K. RUHLAND: Ü: Übung zur Gregorianik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Boetius, De musica institutione libri V (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. R. TRAIMER: Ü: Einführung in den musikalischen Satz (2).

Akad. Rat Dr. R. NOWOTNY: Aufführungsversuche (14).

**Münster.** Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Die Musikgeschichte Frankreichs im Überblick von den Anfängen bis zur Gegenwart (2) – Sozialgeschichte der Unterhaltungsmusik bis 1900 (2) – S: Übungen zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. R. REUTER: Giuseppe Verdi und die italienische Oper seiner Zeit (2) – Einführung in die Methodik wissenschaftlichen Arbeitens: Musikhistorische Quellen, Neudrucke und bibliographische Hilfsmittel (2) – Das Instrumentarium der abendländischen Musik:

Chordophone und Tasteninstrumente (2) – Ü: Symptome historischer Kompositionsstile – Bestimmungsübungen für Fortgeschrittene (1) – S: Die Quellen zur Aufführungspraxis der Instrumentalmusik vor 1800 (2).

Frau Dr. U. GÖTZE: Musikgeschichte im Überblick I (bis 1600) (2) – Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen (4) – S: Geschichte der Musikwissenschaft (Antike/Mittelalter) (2) – S: Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (4).

Univ. Mus. Dir. Dr. D. RIEHM: S: Joseph Haydn (2) – Ü: Bestimmungsübungen (1).

Dr. W. VOIGT: Ü: Geschichte der Begriffe Konsonanz, Dissonanz und ihre Bedeutung für das musikalische Hören (2).

**Oldenburg.** Prof. Dr. U. GÜNTHER: S: Positionen der Musikdidaktik (2) – S: Musik in Schule und Freizeit (gem. mit Prof. G. BECERRA-SCHMIDT und Akad. Rat N. KNOLLE) (Projekt, 5).

Prof. Dr. F. RITZEL: S: Improvisation in der Geschichte der Musikpädagogik (2) – Ü: Übungen zum Seminar (2) – Materialanalyse (2).

Prof. Dr. W. M. STROH: Kommunikative Tätigkeit als Aneignung von Wirklichkeit – Sprache und Musik II (Projekt, 4) – Ü: Untersuchung zur Tätigkeit in Kommunikationssituationen mit Musik II (2).

Prof. G. BECERRA-SCHMIDT: Ü: Komposition mit realistischem Bezug (2).

N. N.: S: Hörgewohnheiten (2).

Akad. Rat Dr. N. KNOLLE: S: Elektronik in Pop und Avantgarde (gem. mit G. MEYER-DENKMANN) (2).

Akad. Rat Dr. P. SCHLEUNING: S: Beethovens „Eroica“ (2).

Lehrbeauftragt. G. MEYER-DENKMANN: Ü: Improvisations- und Spielkonzepte zur kommunikativen Tätigkeit (2).

Lehrbeauftragt. J. HORNEBER: S: Einführung in Produktionen des Oldenburger Staatstheaters (2).

Lehrbeauftragt. P. LÜDERWALDT: Einführung in die außereuropäische Musik (2).

**Osnabrück.** Prof. W. HEISE: Aktuelle Diskussionen in der Musikpädagogik (1) – S: Didaktische Untersuchungen zu Werk und Wirkungsgeschichte der „Beggars Opera“ (2).

Akad. Oberrat Dr. R. WEBER: S: Zur Frage der Epochengliederung in der Musikgeschichte (4) – S: Einführung in das Studium der Musikpädagogik (2).

Prof. Dr. Dr. K. FINKEL: S: Sozialpädagogische Probleme im Musikunterricht (2).

H. Ch. SCHAPER: S: Gestaltungselemente in musiktechnischen Realisationen (2) – Ü: Didaktik musiktechnischer Realisationen (2).

**Regensburg.** Prof. Dr. H. BECK: Die Sinfonien Mozarts (1) – Haupt-S: Editionstechnik (2) – Ober-S: Doktorandenkolloquium (1).

Dr. A. KORMANN: Ü: Einführung in die Musikpsychologie anhand ausgewählter Beispiele (1).

Frau Dr. M. LANDWEHR von PRAGENAU: Ü: Musiktheorie im Abendland bis um 1000 (1) – Zur höfischen Musik im Mittelalter (1).

W. SIEBER, M. A.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Historische Instrumente (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. STEGER: Ü: Klaviermusik im 20. Jahrhundert (1).

Lehrbeauftragt. E. KRAUS: Ü: Harmonische Systeme der Musikgeschichte (mit Analyseübungen) (1).

**Saarbrücken.** Prof. Dr. E. APFEL: Musikgeschichte II (1750–1860) (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Bedeutende musikalische Ereignisse in Paris im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert im Hinblick auf die Neue und Neueste Musik (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Gattungen der Instrumentalmusik von 1600 bis 1750 (2) – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – S: Einführung in die Musikästhetik (gem. mit B. Appel) (2).

Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING: Richard Strauss (2) – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (gem. mit W. Birtel) (2) – S: Grundbegriffe und Terminologie der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Musik und Musikleben während des Dreißigjährigen Krieges (2) – Pros I: Abendländische Musik bis zum Beginn der notierten Mehrstimmigkeit (2).

Prof. Dr. E. APFEL, Prof. Dr. W. BRAUN, Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING, Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: S für Doktoranden (14täglich 2).

**Salzburg.** Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft I (14täglich 2) – Von der Volksmusik zur Country Music (14täglich 1).

Prof. Dr. G. CROLL: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. M. FLOTHUIS: Gustav Mahler (2) – S: Empfindsamkeit – Sturm und Drang – Romantik (2).

Prof. Dr. G. GRUBER: Der junge Haydn (2) – S: Musiktheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (14täglich 1) – Zur musikalischen Analyse (14täglich 1).

Frau Dr. S. DAHMS: Pros: Tänze des 16. Jahrhunderts in musikalischer und choreographischer Rekonstruktion (Tabulaturen I) (2).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Weiße Mensuralnotation unter besonderer Berücksichtigung der Proportionenlehre (2).

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

**Tübingen.** Prof. Dr. G. von DADELSEN: Musikgeschichte I (Antike und Mittelalter bis 1400) (3) – S: Die Organa von St. Martial und Notre Dame (2).

Prof. Dr. A. FEIL: Das Instrumentalkonzert (2) – S: Zum musikalischen Aspekt der Sprache (gem. mit Prof. Dr. D. Jähnig) (3).

Prof. Dr. B. MEIER: Der Gregorianische Choral (2) – S: Notationskunde (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: S: Analyse Bachscher Musik (2) – S: Interpretationsvergleiche (3) – S: Musik nach 1949 (3).

Dr. M. FORSTER: S: Die Messe im Umkreis der Wiener Klassik (2).

**Wien.** Prof. Dr. O. WESSELY: Das Trecentomadrigal (4) – Historisch-musikwissenschaftliches S (2) – Dissertanten-S (nur für eigene Dissertanten) (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (gem. mit Doz. Dr. W. PASS, Dr. C. HARTEN und Dr. H. SEIFERT) (6) – Archiv-Praktikum (gem. mit Doz. Dr. W. PASS, Dr. C. HARTEN und Dr. H. SEIFERT) (3).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Die Musik Südostasiens und Indonesiens (2) – Einführung in die Ethnomusikologie I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches S (2) – Dissertantenkolloquium (2).

Doz. Dr. W. PASS: Historisch-musikwissenschaftliches Pros III: Franz Schuberts Kammermusik (2) – Historisch-musikwissenschaftliches S: Die Musik im spätmittelalterlichen Wien (2) – Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse (2).

Doz. DDr. J. ANGERER: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriftenkunde (2).

Doz. Dr. Th. ANTONICEK: Die Musik in Österreich im 19. Jahrhundert (2).

Doz. Dr. L. M. KANTNER: Giuseppe Verdi: Leben und Werke I (2).

Lektor Dr. H. KNAUS: Übungen zur Musikgeschichte I (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros I (2).

Lektor Dr. D. SCHÜLLER: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros I (Aufnahme und



Archivierung wissenschaftlicher Tondokumente) (2).

Lektor Dr. W. DEUTSCH: Einführung in die Psychoakustik (2).

**Würzburg.** Prof. Dr. W. OSTHOFF: Hans Pfitzner und die Musik seiner Zeit (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. M. JUST) (2) – Haupt-S: Werkidee und Fassungen im späteren 19. Jahrhundert (Verdi, Mussorgskij, Bruckner) (2) – Pros: Musikwissenschaft als Betrachten und Tun, anhand von Musik Haydns (2).

Prof. Dr. M. JUST: Palestrina und Lassus (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. W. OSTHOFF) (2) – Ü: Heinrich Schütz, Deutsche Geistliche Gesänge (2) – Vokal-instrumentales Praktikum zur Musik des 16./17. Jahrhunderts (2).

Akad. Oberrat Dr. L. MEIEROTT: Ü: Praetorius, Syntagma musicum (2).

R. WIESEND, M. A.: Monteverdis „Orfeo“ und die Frühzeit der Oper (2) – Musikhistorischer Kurs (Parallelkurse a und b): Geschichte der Mensuralmusik (je 1).

**Zürich.** Prof. Dr. M. LÜTOLF: Die Entwicklung der Musik von der Notre-Dame-Epoche bis zum Auftreten Dufays (1) – Das Konzert: Funktion und Formen (1) – S: Antonio Vivaldi und die Oper (gem. mit Prof. Dr. O. BESOMI) (2) – Pros: Die Notationen des 13. und 14. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Ton- und Musikpsychologie: Der musikalische Ausdruck (1).

Priv. Doz. Dr. W. LAADE: Pros: Einführung in die Musikethnologie (2).

Dr. A. WERNLI: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I (2).

Frau Dr. B. GEISER: Ü: Volksmusik der Schweiz (2).

H. U. LEHMANN: Pros: Luciano Berio und sein Umkreis (2).

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Neue ethnomusikologische Forschungen. Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag.* Hrsg. von (Max) Peter BAUMANN, Rudolf Maria BRANDL und Kurt REINHARD. (Laaber:) Laaber-Verlag 1977. 248 S.

Der ebenso sympathische wie verdienstvolle Gelehrte Felix Hoerburger ist zu seinem 60. Geburtstag am 9. Dezember 1976, dank finanzieller Unterstützung des Laaber-Verlags, mit einer Festschrift geehrt worden, die kein Florilegium aus Beständen diverser Schreibtischschubladen ist, sondern einen echten Beitrag zum Stand ethnomusikologischer Forschung darstellt, die in mehreren Fällen mit Hoerbürgers Arbeiten (Schriftenverzeichnis, zusammengestellt von Thomas Emmerig, Seiten 21–33) direkt im Zusammenhang steht.

Den Reigen der durchwegs kurzen Beiträge eröffnet Walter Wiora – nach dem fast gleichzeitigen Erscheinen des *Handbuchs des Volksliedes* (Band 1) und den *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade* – mit *Gattungen des Volksliedes und Gattungen der Musik*. Er äußert sich gedankenreich zu den Fragen, wie sich Gattungen des Volksgesanges von solchen der Kunst- und Kirchenmusik unterscheiden, welche Gattungen des einen Bereichs mit solchen des anderen genetisch zusammenhängen und welche Fragen sich aus vergleichenden Untersuchungen ergeben. Man folgt dem Autor gerne bei seinem Entwurf, wird sich aber beharrlich dagegen sträuben, die Fuge als eine Gattung zu begreifen (Seite 37). Die folgenden neun Artikel gelten der Volksmusik des deutschsprachigen und danach des europäischen Raumes. Adolf J. Eichenseer handelt über *Bayerische Volksmusik 1976. Situation und Entwicklungstendenzen aufgezeigt am Beispiel der Oberpfalz*; er teilt das Repertoire nach Wioras Kategorien in Volksmusik im

ersten und im zweiten Dasein ein. Wolfgang Suppan vermag in *Werke von Richard Strauss in Bearbeitungen für Blasorchester* mehrere Transkriptionen mitzuteilen, die selbst im *Thematischen Verzeichnis* der Werke dieses Komponisten fehlen. Max Peter Baumann legt mit *Zur Bedeutung des Betrufes in Uri* ein Stück eigener Feldarbeit vor, das eine willkommene Ergänzung zu seinem Buch *Musikfolklore und Musikfolklorismus* darstellt. Mit dem Beitrag *Zur Frage der asymmetrischen Rhythmen in der ungarischen Volksmusik* schließt Benjamin Rajeczky an die „Zweifachen“ Hoerbürgers an und bestärkt die Vermutung, daß Asymmetrie zum Altbestand europäischer Volksmusik gehört. Birthe Traerup schildert in *Heute kommen die Trommeln* instrumentale Hochzeitsmusik in der Prinzrenska Gora (Jugoslawien); Walther Wunsch bleibt in *Vom Symbol zum Souvenir* bei Betrachtung einer zum Verkauf gefertigten verkleinerten Gusle allzu nichtssagend. Christian Ahrens teilt Wertvolles über *Die Musik der griechischen Bevölkerungsgruppen in Italien* (Kalabrien und Apulien) mit, insbesondere die Musikinstrumente in diesen klassischen Rückzugsgebieten betreffend. Samuel Baud-Bovy informiert kenntnisreich aus seinem Spezialgebiet über *Quelques Mirologues de Grèce continentale*.

Unter diesen Beiträgen zur musikalischen Volkskunde erweitert ein Beitrag die Basis ethnomusikologischer Forschung am entscheidendsten, derjenige von Franz Fördermayr und Werner A. Deutsch mit dem Titel *Zur Akustik des ‚tepsijanje‘* (der in Südosteuropa gebräuchlichen drehenden Pfanne). Es ist dies wieder ein Beispiel dafür, wie akustisch Phänomene in den verschiedensten Kulturen für musikalische Zwecke ausgenutzt werden und wie solchen Phänomenen nur beizukommen ist, wenn man endlich davon wegkommt, musikalische Er-

scheinungsformen weitgehend nur als melodische und rhythmische Gestalten zu begreifen. Die Ereignisse auf der Ebene des Klangfarben-Parameters offenbaren sich uns nur bei Zuhilfenahme elektronischer Geräte. Die Sonagramme zeigen beispielsweise, daß zu der in der Wahrnehmung vorherrschenden Amplitudenmodulation sekundär eine Klangfarben-Modulation hinzutritt, die von den Spielern gewollt und intuitiv erfaßt sein muß.

Auf die Bedeutung der Klangfarbe verweist unter den Beiträgen zur außereuropäischen Musik auch *Zum Gesang der Kafiren* (des indo-arischen Volkes in Afghanistan) von Rudolf Maria Brandl, der auch mit sonographischen Transkriptionen arbeiten muß, um zu zeigen, daß ein zweistufiges Grundtonmelos – also etwas Armseliges – nicht das Charakteristische des Gesangsstils ist, sondern daß Haltetöne, bei denen durch gleitende Vokalisierung die Klangfarbe verändert wird, als die eigentlichen Bedeutungsträger zu gelten haben. Mit diesem Blick auf das Wesentliche wird man solche „Obertonklangmusik“ nicht weiter mehr als „primitiv“ bezeichnen können. Ein Aufsatz, der richtungsweisend sein muß für ethnomusikologische Forschung von morgen! Daß Walter Graf, der mit seinen sonographischen Analysen diesen Weg hinein in die abenteuerliche Klangwelt außereuropäischer Musik vorangegangen ist, auch in dieser Festschrift wieder zu den Teiltönen vordringen würde, ist schier selbstverständlich. Er untersucht diesmal *Drei Kriegsgesänge von der Nordostküste Neuguineas aus dem Jahre 1905*, aufgenommen von Rudolf Pöch bei einem Tanzfest in Cape Nelson. Bei geringem Tonumfang produzieren diese Gesänge eine Art „Klangfarbenmelodie“ (die ohne Frage als Zentrum magischer Kraft zu verstehen ist). Auch bei seinen originellen *Gedanken zur Statik in der Musik* rechnet Kurt Reinhard mit der zentralen Bedeutung des Klangs, dessen latentes Vorhandensein (unabhängig von seinem Konsonanz- oder Dissonanzgrad), auch bei wechselnder Intensität, Statik bewirkt.

Schließlich sind noch vier äußerst wertvolle Beiträge zur außereuropäischen Musik

zu nennen: Artur Simon handelt aufgrund eigener Feldarbeit über die Oboen-Trommel-Musik in Ägypten (mizmār baladī), einen Musikstil sui generis; Habib Hassan Touma gibt einen kompetenten Überblick über die Volksmusik im Irak, die sich entsprechend den geographischen Landschaften in drei Traditionen aufteilen läßt; Laurence Picken schreibt über *Some children's sound-producing toys and other 'primitive' musical instruments from Afghanistan* (nach den Hornbostel/Sachs'schen Signaturen, mit Zeichnungen), und Josef Kuckertz informiert über *Gesänge der Santāl*, in Ost-Bihar aufgenommen, die von der musikalischen Hochkunst Indiens so weit entfernt sind, daß man wirklich geneigt ist, nach einem weiter östlich liegenden Ursprung dieser Tradition zu suchen.

(Januar 1979)

Hans Oesch

*A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein. Edited by Edward H. CLINKSCALE and Claire BROOK. New York: Pendragon Press 1977. X, 301 S.*

Es wird kaum mehr lange dauern, bis man die Festschriften wie Weine nach Jahrgängen klassiert. Drum sei vorweg gesagt, daß die vorliegende an einem möglichen gewichtigen Prädikat für den 1977er positiv beteiligt ist. Ich kann den Snobismus jener nicht teilen, die über einen Roten schon deshalb die Nase rümpfen, weil er jenseits des Atlantiks reifte.

US-typisch ist diese Festschrift nun allerdings: Einmal durch das völlige Fehlen all dessen, was man unter Ästhetik, (Geschichts-)Philosophie, aber auch Methodenkritik rubrizieren müßte; noch Barry S. Brooks methodologische Ausführungen über *Music, Musicology, and Related Disciplines* biegen so rasch in jenen für den ganzen Band bezeichnenden Pragmatismus ein, daß die Voraussetzungen zu seinem Ansatz (eine Aufteilung der Forscher in „generalists“ und „specialists“) unbedacht bleiben.

Von den übrigen 18 Aufsätzen, die durch Stanley Kauffmanns Erinnerungen und

Dankesworte an Martin Bernstein eingeleitet werden, gelten nur einer dem Mittelalter, fünf dem 16., einer dem 17., sechs dem 18., bloß einer dem 19. und vier dem 20. Jahrhundert. Dabei wird ein durchaus vielfältiger Fächer amerikanischer Musicology entfaltet: Das reicht von George Perle, der seinen Einführungstext zu einer Plattenaufnahme von Bartóks sechs Quartetten von 1967 einfach nachdrucken läßt, und dem naiv-optimistischen Feuilleton über *Opera Today: Thoughts and Observations* von Walter Ducloux zu eigentlichen Faktenartikeln: Allan W. Atlas zeichnet ein informatives und gründlich dokumentiertes Bild der „*Accademia degli Unisoni*“ in Perugia (1561 gegründet), Howard Brofsky berichtet über einen Nachfolge-Concorso für Santa Maria della Scala in Mailand von 1762 (unter Mitteilung zweier Briefe von J. Chr. Bach und G. B. Sammartini). Philip Friedheims Thema *The Cosmic Introduction in Nineteenth-Century Music* ist allerdings auf zehn Seiten nur oberflächlich zu skizzieren, vor allem wenn einschlägige (nichtenglische) Literatur (besonders zur Oper) unbeachtet bleibt.

Gustave Reese fragt sich, wie wohl die Intonation eines bekannten Palestrina-Magnificat lauten müsse, über die sich Haberl, Boepple und Casimiri nicht einig waren. Allerdings entgeht es auch Reese, daß der Schlüssel . . . Chiavette heißt. – Pech hat Henry W. Kaufmann: Seine Studie über *Music for a Favola Pastorale (1554)* gilt der Musik zu Agostino Beccaris *Il Sacrificio* (Ferrara 1554), die Wolfgang Osthoff bereits 1969 in größerem Zusammenhang ediert und analysiert hat (*Theatergesang und darstellende Musik* . . ., Tutzing 1969, I, S. 312–316; II, S. 84–89).

Solchen Artikeln stehen nun allerdings auch andere gegenüber, die die besonderen Qualitäten der universitären Musicology in USA eindrücklich zum Tragen bringen: Gründlichste Quellen- und Literaturkenntnis, ein spekulationsfreies, mitunter hypothesenscheues und (hurra!) politikfreies Arbeiten anhand einer klaren, praktisch ausgerichteten Fragestellung: Lawrence F. Bernstein stellt (und löst) ein Doppelmeisterpro-

blem (Mathieu und Valentin Sohier) und gleichermaßen souverän behandelt Martin Picker Andrea Anticos Motetten-Anthologien. Alle nur denkbaren Methoden (von der quellenkundlichen bis zur statistischen) bietet Eugene K. Wolf auf, um eine Johann Stamitz und Franz Xaver Richter zugeschriebene Sinfonie (publiziert in *DTB* III/1, S. 79–91) Richter zuzuschreiben.

So wie Wolf in seinen lesenswerten einleitenden Gedanken zur Echtheitsbestimmung, versucht auch Judith L. Schwartz anhand der (datierbaren) Opernouvertüren J. A. Hesses gesicherte Kriterien, hier für die Entwicklung der Themenstrukturen, zu gewinnen, Kriterien, bei denen sie dann aber nicht stehenbleibt: Sie interpretiert das Ergebnis im eigentlichen Sinne als ein „*change on taste highly significant for the emergence of classic style*“; dieser Geschmackswechsel wäre nun allerdings mit der Ästhetik dieser Zeit zusammenzudenken und zu beziehen auf die ihn tragende Gesellschaft.

Thomas E. Warner verweist mit Nachdruck auf Johann Georg Tromlitz' Flötenschule (1791), die er – auch hier jede gesellschaftliche oder ästhetische Fragestellung ausklammernd – auf eine „*gold mine of the eighteenth-century practices*“ einengt. So unzweifelhaft C. Ph. E. Bach, Quantz und Tromlitz für den Aufführungspraktiker „Goldminen“ sind (welch zweideutiger Ausdruck!) – sie darauf zu reduzieren heißt, ihre Bedeutung zu verkennen.

Aufführungspraktisch ist auch George J. Buelows Studie: Er fand in der Library of Congress ein Ms. einer Arie G. Vignatis mit den Auszierungen keiner geringeren als Faustina Bordonis. Die abgedruckten Beispiele zeigen, daß Zurückhaltung im virtuosen Ziergesang gerade Zeugnis für musikalische Virtuosität sein kann. Dieser Aufsatz sollte bald übersetzt allen Sängern barocker Musik zugetragen werden.

Albert Cohen untersucht *Early French Dictionaries as Musical Sources* und zeigt, wie bedeutungsvoll die Kontexte dieser Wörterbücher (von R. Estienne, 1539, bis zum Akademiewörterbuch, 1694) sind, was bei jeder terminologischen Arbeit entsprechend zu berücksichtigen bleibt; dies eine

Einsicht, die gerade im Rahmen der Arbeiten am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* mehrfach erörtert wurde.

Vom Grundsätzlichen her müßte man Theodore Karps systematisch angelegte Darstellung *Interrelationships between Poetic and Music Form in Trouvère Song* diskutieren: Karp entwirft ein neues Klassifizierungssystem, das nun allerdings, genauso wie sein Formbegriff, auf seine konkrete historische Bedeutung zu befragen wäre.

An historischer Konkrettheit fehlt es nicht in Jan und Helen LaRues Studie über *Trade Routes and Time Lag in the Export of Late Eighteenth-Century Opera*. Sicher wird hier mehr eine Problemskizze entworfen, aber es steht fest, daß für die Operngeschichte des 18. Jahrhunderts diese handelsgeschichtliche Perspektive von entscheidender Bedeutung ist, so prosaisch das einigen Notenanalytikern auch vorkommen mag.

Besonders hervorheben möchte ich zwei Aufsätze zur neueren Musikgeschichte: Elaine Brody übertreibt nicht, wenn sie ihrem Porträt des spanischen Pianisten Ricardo Viñes den Untertitel „*New Light on Twentieth-Century Performance Practice*“ gibt. Aufgrund des hier erstmals ausgewerteten (und hoffentlich bald edierten) Tagebuchs von Viñes zeigen sich neue Beurteilungskriterien nicht nur für Ravels, sondern besonders für Debussys Klavierschaffen. Der Einfluß von Viñes gerade auch auf Debussy erscheint in einem völlig neuen Licht. Eine „*Selective List of Viñes First Performances*“ ergänzt diesen lehrreichen Aufsatz. – H. Wiley Hitchcock schreibt über Charles Ives Liedersammlung von 1922 und entwirft gleichzeitig auf bloß neun Seiten eine eigentliche Physiognomie des Komponisten: Ives als jener US-Musiker, der die (europäische) Kunstmusiktradition mit jener der „*vernacular tradition*“ Nordamerikas in immer wechselnden Konstellationen miteinander verband. Gerade dafür ist die Liedersammlung eine Art Brennspiegel. Gleichzeitig aber unterstreicht Hitchcock m.E. zu Recht, daß es nicht angeht, Ives zum Propheten, zum Vorläufer zu deklarieren: „*. . . even in works celebrated for their technical prophecies Ives was a man of his*

*time, not ahead of it; he was, and remaind, spiritually a late nineteenth-century American . . .*“ Nachgewiesen zu haben, wie sehr gerade auch diese vielleicht ungewöhnlichste aller Kunstliedersammlungen dieses Amerika konkret spiegelt, ist nicht das geringste Verdienst von Hitchcocks Aufsatz.

Das Buch verfügt über ein Register und wurde vom Verlag vorzüglich herausgebracht. Es sind mir – außer dem Erscheinungsdatum von Tromlitz als 1971 (S.261) – nur banale Druckfehler aufgefallen.

(Oktober 1977)

Jürg Stenzl

*Royal Musical Association. Centenary Essays. (London:) The Royal Musical Association (1975). XIII, 215 S. (Proceedings of the Royal Musical Association. Volume 100.)*

Am 31. Oktober 1874 kündigten *The Illustrated London News* eine musikalische Gesellschaft an, die bereits im Gründungsjahr 125 Mitglieder zählte. Vizepräsident war kein geringerer als George Grove. Das erste Treffen von 20 Gründungsmitgliedern fand am 29. Mai 1874 statt; als offiziellen Namen wählte man: *Musical Association for the Investigation and Discussion of Subjects Connected with the Art and Science of Music*. Praktiker und Theoretiker, Akustiker und Musikhistoriker trafen sich regelmäßig zu Vorträgen und Diskussionen, leisteten mit ihren Beiträgen umfassende musikwissenschaftliche Pionierarbeit, die Gerald Abraham in dem ersten Beitrag *Our First Hundred Years* des 100. vornehm gedruckten und ausgestatteten Bandes der Gesellschaft, die sich seit 1944 *The Royal Musical Association* nennt, geschildert hat.

Beiträge namhafter Autoren geben einen Querschnitt moderner musikwissenschaftlicher Forschung und Betrachtungsweise. Alec Hyatt King sieht in *Some Aspects of Recent Mozart Research* fünf verschiedene Schwerpunkte der Mozartforschung der letzten 20 Jahre: 1. Quellensammlung und Neue Mozart-Ausgabe, 2. Arbeitsmethoden, 3. Authentizität und Stil, 4. Publikation der Dokumente und Briefe, 5. Wolfgang und Leopold. (NB. Der 2. Akt des *Così fan*

tutte-Autographs wird in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin [West] aufbewahrt, nicht mehr in der Universitätsbibliothek Tübingen! Alle Musikarchive der ČSSR sind nicht in Prag konzentriert, die mährischen Bestände sind in Brünn katalogisiert.) – Ein Überdenken von terminologisch festgefahrener Nomenklatur fordert Sir Jack Westrup in *Parodies and Parameters*. Er diskutiert u. a. den Bedeutungswandel von „*symphonia*“, „*organum*“, „*parodia*“, fragt, was konkret mit „*durchkomponiert*“ und „*punktuelle Musik*“ gemeint ist, erörtert Begriffe wie „*leading note*“, „*interrupted cadence*“, „*descriptive cadence*“, „*inversion*“. – *Some Aspects of the Musical Theory of Vincenzo Galilei and Galileo Galilei* von D. P. Walker zeigen die Kontroverse V. Galilei–Zarlino auf, ferner wird „*the relation in early modern science of mathematical schemes to physical and psychological realities*“ zur Diskussion gestellt. – Über Verzierungen des späten 16. Jahrhunderts sind wir durch zahlreiche theoretische Abhandlungen unterrichtet. Eine Liste und Besprechung aus dem frühen 16. Jahrhundert bringt Howard Mayer Brown in *Embellishment in early Sixteenth-Century Italian Intabulations*. Brown gibt Intavolierungen von Vokal-, Lauten- und Cembalomusik wieder, legt verschiedene Arten von Auszierungen vor. – Musiktheoretische Fragmente Schönbergs stellt Alexander Goehr in den Kontext zu Schönbergs musiktheoretischen Schriften (*The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg*). – In *Aspects of the 'L'Homme armé' Tradition* setzt sich Lewis Lockwood mit Fragen der *L'Homme armé*-Melodie auseinander (Volkslied oder Tenor einer dreiteiligen Chanson?), untersucht Probleme der Chronologie und des Stils früher Messen. – Die Opern Donizettis sind von der Forschung stiefmütterlich behandelt worden, ein Kongreß in Bergamo 1975 beschäftigte sich mit dem Œuvre des Italieners. Probleme von Donizettis opere serie, ihren Einfluß auf Verdi stellt Winton Dean in *Donizetti's Serious Operas* dar. – Kurt von Fischer untersucht in *The Sacred Polyphony of the Italian Trecento* das komplexe stilistische

Repertoire, das er in 6 Gruppen einteilt. Das Nebeneinander von archaischen und modernen geistlichen Werken führt er auf verschiedene soziale Bedingungen zurück. – Die für London geschriebenen Symphonien Haydns sind dessen Quartettstil verpflichtet. Haydn wollte in der Themsestadt 1. Aufmerksamkeit des Publikums, 2. er fand eine völlig andere Struktur der Konzerte als in Esterháza und Wien vor (Publikum und Konzertsaal), 3. als arrivierter Komponist konnte er Experimente wagen. (László Somfai, *The London Revision of Haydn's Instrumental Style*.) – Mozart als Lehrer in seiner ganzen Komplexität stellt Daniel Hertz in seinem Beitrag *Thomas Attwood's Lessons in Composition with Mozart* vor. Die Leistungen der Stranitzky-Truppe, die Bedeutung der *Teutschen Arien-Sammlung* aus den Jahren 1737–1758 für Haydn und Mozart hat Eva Badura-Skoda an Hand reichhaltigen Materials beschrieben. (*The Influence of the Viennese Popular Comedy on Haydn and Mozart*.) – Imogen Holst, Tochter des englischen Komponisten Gustav Theodore Holst (1874–1934) berichtet in *Holst's Music: Some Questions of Style and Performance at the Century of his Birth* über Eigentümlichkeiten in den Partituren ihres Vaters (u. a. Satzbezeichnungen, Dynamik). – Differenzen über harmonische Eigenarten in der Auslegung Schönbergs und Schenkers beleuchtet Carl Dahlhaus in *Schoenberg and Schenker*.

(April 1979)

Rudolph Angermüller

*Gustav Becking zum Gedächtnis. Eine Auswahl seiner Schriften und Beiträge seiner Schüler. Hrsg. von Walter KRAMOLISCH. Tutzing: Hans Schneider 1975. 506 S.*

Der erste, umfangreichere Teil des Buches enthält Schriften von Gustav Becking, der zweite Beiträge von einigen seiner Schüler. Kernstück des ersten Teils ist der Nachdruck der 1921 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Dissertation *Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema*. Mit Unrecht geriet diese vergleichende Studie in den Schatten der 1921 an

der Universität Erlangen eingereichten Habilitationsschrift *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* (gedruckt 1928 in Augsburg). Die Fähigkeit Beckings, Analyse und Einfühlung in einen überzeugenden Zusammenhang zu bringen und Riemanns metrische Theorie grundlegend zu erweitern, macht den Wert seiner Dissertation aus. Die Scherzi Beethovens werden mit denen von Mozart und Haydn verglichen, mit eben der Akribie, mit eben dem Sinn für wesentliche Sachverhalte, der diese Schrift auch heute noch aktuell erscheinen läßt. Bereits in seinem hinter der Dissertation abgedruckten Aufsatz „Hören und Analysieren“. *Zu Hugo Riemanns Analyse von Beethovens Klaviersonaten* (ZfMw I, 1918/19) hat Becking die Leitsätze für seine analytische Arbeit unmißverständlich formuliert, indem er Riemanns Beethoven-Analysen, insbesondere seine Aussagen zur Metrik, kritisch durchleuchtet und neue Akzente zur Untersuchung des rhythmisch dynamischen Verlaufs von Musik setzt.

Darüber hinaus gewinnt in seinen Schriften die Methode des Vergleichs zunehmend an Bedeutung. In den Thesen des kurzen Artikels *Zur Phänomenologie der Musik* (Nachdruck aus ZfÄallgKw 19, 1924) wird die Bedeutung des vergleichenden In-Beziehung-Setzens zur *conditio sine qua non* erhoben: unabhängig von den jeweils verwendeten Analysemethoden lasse sich die Sinnfälligkeit der Ergebnisse nur erweisen, wenn sie sich mit „*vielerlei Einzelbeobachtungen aus anderen Gebieten . . . zu einheitlichem Bilde zusammenschließen*“ (S.226). Dieser Gedanke durchzieht wie ein roter Faden alle Veröffentlichungen Beckings und kommt nachhaltig zum Tragen in seinen Abhandlungen zur musikalischen Stilgeschichte (*Zur musikalischen Romantik, Klassik und Romantik*) und in seinen Beiträgen zur Musikgeschichte (*Englische Musik, Das Problem der nationalen Musikgeschichte*). Symptomatisch ist hier immer wieder die wohlthuende Weite des Blickfeldes, ohne daß deswegen der Bezug zur Musik und zum analytischen Detail verloren geht.

Fundamental für viele seiner Veröffentlichungen ist schließlich die im regen Ge-

dankenaustausch mit Eduard Sievers erarbeitete Theorie rhythmischer Schlagfiguren („Becking-Kurven“). Eine knappe, prägnante Zusammenfassung dieser Theorie enthält der Beitrag *Über ein dänisches Schulliederbuch, über Mitbewegungen und Gehaltanalyse* (ZfMw VI, 1923/24). Hier distanziert sich Becking von Sievers, der anhand empirisch-induktiv ermittelter Daten „Personalkurven“ zu verschiedenen Liedern dänischer Provenienz glauben zu können, ohne Berücksichtigung dynamischer Komponenten und ohne Gehaltanalyse; mit anderen Worten: ohne „*eine naturwissenschaftliche Beweistatsache in ein geisteswissenschaftliches Beweisverfahren*“ hineinzustellen (S.195). Gerade in der Kritik an Sievers zeigt sich, wie differenziert und umfassend Beckings Theorie tatsächlich ist, und wie wenig das pauschale Einengen auf einige wenige Schlagfiguren (nicht Schlagtypen) ihr gerecht zu werden vermag.

Einschließlich des Nachdrucks von Beckings Vorwort zur Ausgabe zweier Sonaten von Johann Schobert und seiner Ausführungen über *Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos* (Amsterdam 1933) – ein Bereich der musikalischen Volks- und Völkerkunde, dem er sich mit zunehmender Intensität gewidmet hat –, sind annähernd alle wichtigen Publikationen mit Ausnahme der gut greifbaren Habilitationsschrift auf den ersten 340 Seiten des Gedenkbandes abgedruckt. Was man in diesem Rahmen vermißt, sind seine lesenswerten Vorworte zu E. T. A. Hoffmanns bei Kistner und Siegel 1922 erschienenen Ausgabe der *Musikalischen Werke*, eine sinnvolle Ergänzung seiner Artikel zur musikalischen Romantik. Das freilich wäre auf Kosten des zweiten Teils gegangen, da der Umfang des Buches sich wohl kaum noch hätte erweitern lassen. Nachdem es, wie der Herausgeber im Nachwort andeutet, ohnehin schon erhebliche Schwierigkeiten bei der Herstellung gegeben hat, wäre es meines Erachtens konsequenter gewesen, auf den zweiten, fest-schriftartigen Teil zugunsten des ersten Teils zu verzichten, mit Ausnahme allerdings der Bremer Gedenkrede *In memoriam G. Becking* von Karl Dèzes und der unveröffent-

lichten Dissertation des in Stalingrad gefallenen Adalbert Heller über *Heinrich Schütz in seinen italienischen Madrigalen* mit handschriftlichen Notizen zur seinerzeit geplanten Drucklegung von Becking.

Daß die Aufsätze der Beckingschüler Peter Brömse, Karl Michael Komma, Walter Kramolisch, Oskar Sigmund und Walther Wunsch ein gutes, wenn auch nicht vollständiges Bild der vielseitigen Persönlichkeit Beckings vermitteln – gerade auch im Hinblick auf seine Offenheit gegenüber verschiedensten Fragestellungen und Untersuchungsmethoden – bleibt unbenommen; allein, Vorrang gebührte doch wohl der Person selbst im Spiegel der eigenen Äußerungen. Trotz allem: diese Schrift hat eine gravierende Lücke im musikwissenschaftlichen Schrifttum schließen helfen. Es bleibt zu hoffen, daß der Band die Beachtung findet, die ihm ohne Einschränkung zukommt.

(September 1978)

Helmut Rösing

*Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City 21–25 June 1971. Edited by Edward E. LOWINSKY. In collaboration with Bonnie J. BLACKBURN. London–New York–Toronto: Oxford University Press 1976. XIX, 787 S., 44 Abb., 1 Taf., 3 Schallpl.*

American Musicological Society, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und Renaissance Society of America haben mit der Festival-Conference anlässlich des 450. Todesjahres von Josquin des Prez nicht nur ein Musikfest unterstützt, sondern auch einen Kongreß gefördert, bei dem der Stand der Josquin-Forschung bestimmt und neue Aufgaben präzisiert werden konnten. Die Symbiose von Konzerten und wissenschaftlicher Arbeit steigerte sich bei drei *Workshops on Performance and Interpretation* zu fruchtbarer Zusammenarbeit in Vorführung, Vergleich und Diskussion. Für die Wissenschaftler war der Zeitpunkt gut gewählt, denn zwei bedeutende Leistungen der Josquin-Forschung hatten ihren Abschluß gefunden: 1962–1965 Helmuth Ost-

hoffs Monographie und im August 1969 die von Albert Smijers 1919 begonnene Gesamtausgabe. Beide Publikationen konnten daher manchen Erörterungen als Bezugspunkte dienen. Andererseits fehlte es nicht an einem Impuls für die Zukunft: die ersten Überlegungen zu einer neuen Gesamtausgabe waren bereits angestellt und wurden nun in einem Symposium fortgeführt.

Der vorliegende Kongreßbericht bietet in mancher Hinsicht mehr als die seinerzeit vorgetragenen Referate und Diskussionen. So sind drei Beiträge aufgenommen, die beim Kongreß selbst nicht zu hören waren. Außerdem haben einige Referenten ihre Berichte revidiert und erweitert. Das mag manchem übertrieben erscheinen, vor allem jenen, die ihre Kongreß-Referate pünktlich abzuliefern pflegen, damit sie nach angemessener Zeit erscheinen können. Für den Leser dieser Proceedings allerdings ist jene Weiterarbeit eine willkommene Bereicherung, wenn sich auch dadurch das Erscheinen des Bandes verzögert haben dürfte. Chronologie und Proportion zwischen den Referaten haben sich dadurch wohl ebenfalls etwas verschoben; einem möglicherweise schiefen Bild hat der Herausgeber aber mit zahlreichen Querverweisen und erläuternden Anmerkungen entgegengewirkt, und zwar nicht nur bei Daten und Interpretationen, die von Fortschritten der Forschung in neues Licht gerückt worden sind, sondern grundsätzlich bei thematisch verwandten Passagen. Auch das vorzügliche Register (Bonnie J. Blackburn) dient dem Überblick über korrespondierende Erörterungen und erschließt Informationen zu Namen, Kompositionen und Sachen.

Von den dreiunddreißig instruktiven Referaten, die in sechs Gruppen zusammengefaßt sind, können hier nur ein paar herausgegriffen werden. Friedrich Blume gibt in seinem Eröffnungsvortrag einen Einblick in die Probleme: Echtheit, Individualstil, Chronologie und zeigt, wie wenig wir immer noch von Josquin wissen, wie dunkel einige Abschnitte seines Lebens für uns geblieben sind. Daß sich dies Dunkel erhellen läßt, belegen u.a. die umfangreichen Beiträge von Edward E. Lowinsky und Lewis Lock-



wood. Aus zwei Dokumenten von 1473 und 1474 macht Lowinsky deutlich, daß Josquin – anders als bisher angenommen – schon in jüngeren Jahren als Künstler hoch geschätzt wurde. Die für uns unklaren Partien seines Lebens scheinen besonders im Zusammenhang mit Ascanio Sforzas Biographie Konturen zu gewinnen. Lowinskys Versuch, einzelne Werke aus diesem Kontext heraus zu datieren, wird allerdings bei der Motette *Ave Maria* (GA Nr. 1), für die er das Jahr 1497 annimmt, von neueren Daten falsifiziert. Zwei Handschriften bieten eine ältere Kopie: Berlin 40021 mit der Kontrafaktur *Verbum incarnatum* von 1488/90 und München 3154 mit der Abschrift von 1476 (vgl. Noblitt in *Mf* 27, 1974, S. 48 ff.). Dies frühe Datum könnte den Anstoß zu einer neuerlichen Prüfung des Wort-Ton-Verhältnisses und seiner Bedeutung für die Chronologie geben. Lockwood hat mit der dichten Folge von Dokumenten zu Josquins Tätigkeit in Ferrara und zu den vorausgegangenen Verhandlungen auch Details im Leben anderer Musiker, wie Isaac und Willaert, klären können.

Die Quellenlage für Josquins Werke in Spanien/Portugal, im deutschen Sprachgebiet und im tschechischen Raum stellen Robert Stevenson, Wilfried Kirsch und Jitka Snížková dar. Die aus einzelnen Dokumenten herausgelesenen Beziehungen des alternden Josquin zum niederländischen Hof, besonders zu Margarethe von Österreich, reduziert Herbert Kellman zu bloßen Möglichkeiten. Anhand der ca. fünfzig Chor- und Stimmbücher, die von den Hofschreibern in Mecheln und Brüssel hergestellt wurden, kommt er zu dem Schluß, daß sich engere Kontakte in einem höheren Anteil von Josquins Werken in dieser Quellengruppe niedergeschlagen hätten, vor allem in den 1508–1520 angelegten Chorbüchern. Lothar Hoffmann-Erbrecht begibt sich mit seinem Versuch, für drei Motetten die Abhängigkeit der Quellen zu klären, in ein methodisch noch wenig gesichertes Gebiet. Wie weit und unter welchen Modifikationen die in der Philologie benutzten Wege bei Musikwerken begehbar sind, das bedarf sicher noch mancher Prüfung und Reflexion.

Im Hinblick auf die Vorbereitungen zu einer neuen Gesamtausgabe erscheint dieser Beitrag besonders verdienstvoll.

Neben einer Gruppe von vier Referaten zum Thema Aufführungspraxis (Frank A. D'Accone, René Bernard Lenaerts, Ludwig Finscher, Nanie Bridgman), welche die Werkstattgespräche ergänzen, befassen sich drei Referatgruppen mit satztechnischen und stilistischen Fragen: teils grundsätzlich, z.B. mit der Dissonanzbehandlung (Carl Dahlhaus), teils im Hinblick auf Gattungen, z.B. mit dem Choral in Motette, Hymnus und Magnificat (Willem Elders), teils auf einzelne Werke konzentriert, z.B. auf die *Missa La sol fa re mi* (James Haar). Arthur Mendel erörtert, wie weit objektive Kriterien für Chronologie und Authentizität mit Hilfe eines Computers zu gewinnen sind. Nach den ersten, vielleicht zu hohen Erwartungen scheinen hier nüchternere Überlegungen zu dominieren. Noch aber können auch konventionelle Methoden Authentizitätsprobleme einer Lösung nahebringen. Das demonstriert Edgar H. Sparks an sechs Motetten, bei denen in auffälliger Weise Vorhalte und deren Auflösungsstöne gleichzeitig erklingen. Dieser „Satzfehler“ weist nun nicht auf frühe Werke Josquins, sondern eher auf Autoren einer jüngeren Generation hin, auf Jo. Brunet, Clemens non Papa, Gombert u.a. Es wird deutlich, wie sehr bei Echtheitsfragen Werke der zwanziger bis vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts zum Vergleich heranzuziehen sind.

Eines der immer wieder angesprochenen Probleme des Kongresses, die Anwendung von *musica ficta*, diskutiert Howard Mayer Brown. Er geht dabei von Intabulierungen Josquinscher Motetten aus und fordert eine Revision der üblichen Zurückhaltung bei der Akzidentiensetzung. Den gleichen Standpunkt vertritt beim Symposium Edward E. Lowinsky. Seine von ihm in zahlreichen früheren Publikationen bereits artikulierte Überzeugung schlägt sich überdies in einer Reihe von Akzidentien nieder, die er als Herausgeber in den Musikbeispielen vieler Referate – mit Billigung der Autoren und als Zusätze kenntlich – ergänzt hat. Auch in den Werkstattgesprächen bleibt die

Frage der *musica ficta* ständig gegenwärtig, sei es bei der Ausführung von Werken, die unter diesem Aspekt als extrem gelten können, wie *Absalon fili mi*, sei es bei Kompositionen, die darin nicht von der Norm abweichen. Man darf gespannt sein, ob sich dies Problem so weit abklärt, daß sich verbindliche Vorschriften für die neuen Editionsrichtlinien formulieren lassen. Die Erörterungen über diese und andere Fragen haben im Symposium jedenfalls erst begonnen; inzwischen sind sie bereits weitergeführt worden (vgl. u. a. TVer 26/1976, S. 17 ff.).

Das Zusammenwirken von Wissenschaftlern und Praktikern, das die Josquin Festival-Conference ausgezeichnet hat, findet schließlich seinen Niederschlag in drei Schallplatten, auf denen wenigstens die wichtigsten Interpretationen aus den Workshops festgehalten sind. Sie bereichern eine Publikation, die auch in der großzügigen Ausstattung mit Bildern, Facsimilia, Tabellen und Notenbeispielen der Bedeutung ihres Themas gerecht wird. Dem Inaugurator des Kongresses und Herausgeber der Proceedings, Edward E. Lowinsky, verdanken wir mit diesem Band ein eindrucksvolles Dokument der Zusammenarbeit von Forschern aus aller Welt bei einer würdigen Aufgabe: das Verständnis für den Rang eines der großen Meister der Musikgeschichte zu vertiefen und der Erforschung seiner Zeit neue Impulse zu geben.

(April 1979)

Martin Just

*Colloquium „Mozart und Italien“ (Rom 1974). Bericht hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1978). X, 318 S. (Analecta Musicologica. 18.)*

Das dritte von der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom veranstaltete deutsch-italienische Colloquium fand vom 27. bis 30. März 1974 in Rom statt. Sein Thema fügt sich vortrefflich in das Programm der Abteilung wie auch ihrer Veröffentlichungsreihen, die Erforschung nämlich der italienisch-deutschen Beziehungen in der Musikgeschichte. Vier

Jahre danach erscheint nun der Bericht zum Colloquium als Band 18 der *Analecta Musicologica*, in gewohnt vorzüglicher Aufmachung und mit Beiträgen, die den gegenwärtigen Stand nicht nur der Mozartforschung, sondern des musikhistorischen Interesses ganz allgemein widerspiegeln: Zwei Drittel der Arbeiten sind mit Oper und Opernrezeption befaßt, Mozarts Kirchenmusik hingegen mit keinem Artikel erwähnt. Der Beitrag Karl Gustav Fellerers (*Mozart und Italien*), als öffentlicher Vortrag zu Beginn des Colloquiums gehalten, ist eine allgemeine Einführung in die Thematik. Vier Aufsätze, rubriziert unter *Zur Mozart-Rezeption in Italien*, behandeln vor allem das Schicksal Mozartscher Opern: Guglielmo Barblan (*La fortuna di Mozart a Milano nell'Ottocento*), Pierluigi Petrobelli (*Don Giovanni in Italia: la fortuna dell'opera ed il suo influsso*), Alberto Basso (*Il Don Giovanni sulle scene torinesi nell'Ottocento*) sowie Wolfgang Witzenmann, der in seine Untersuchung (*Zu einigen Handschriften des Flauto magico*) auch deutsche Quellen der italienischen Zauberflötenfassung einbezieht. In der Rubrik *Zur Oper* werden zunächst die Beziehungen zwischen Mozart und der italienischen Musik seiner Zeit besprochen. Anna Mondolfi Bossarelli (*Mozart e Napoli*) weist auf neapolitanische Einflüsse in Mozarts Operndramaturgie und -thematik hin wie auch auf neapolitanischen Geist in seiner Instrumentalmusik. Friedrich Lippmann (*Mozart und der Vers*) exemplifiziert seine in *Analecta* 12, 14 und 15 vorgelegte Verstypologie an den italienischen Opern Mozarts und vergleicht mit ihr auch die Versvertonung der deutschen Opern. Giovanni Carli Ballola (*Mozart e l'opera seria di Jomelli, De Majo e Traetta*) versucht, Berührungspunkte Mozarts mit den neapolitanischen Opernkomponisten aufzuzeigen. Sodann setzt sich Klaus Hortschansky (*Mozarts Ascanio in Alba und der Typus der Serenata*) mit gattungsgeschichtlichen Fragen anhand von zeitgenössischen Theoretikern auseinander, insbesondere mit Johann Adolf Scheibe. Gerhard Crolls kurzer Beitrag (*Bemerkungen zum Ballo primo [KV Anh. 109/135a] in Mozarts Mailänder*

Lucio Silla) weist den Ballo *La gelosia del serraglio* als ein Pasticcio aus Kompositionen Josef Starzers aus. Stefan Kunze (*Mozarts Don Giovanni und die Tanzszene im ersten Finale. Grenzen des klassischen Komponierens*) sieht in der Wechselwirkung zwischen dramatischer Disposition und Kompositionsverfahren, in diesem speziellen Falle zwischen der zu einer Katastrophe sich zuspitzenden Ballszene und dem Zerfall musikalischer Strukturen ein Spezifikum Mozartscher Musikkomödie. Boris Porena (*La parola intonata in Così fan tutte ovvero L'esplorazione musicale di una lingua e del suo uso sociale*) untersucht den semantischen Gehalt der Sprache wie auch der Musik in dieser literarisch so traditionellen Oper. Anna Amalie Abert (*Mozarts Italianità in Idomeneo und Titus*) setzt sich mit der Frage auseinander, wieweit Mozarts Oper serie italienisch, deutsch, oder einfach mozartisch zu nennen seien. In der Rubrik *Zur Instrumentalmusik* stellt Reinhard Strohm (*Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Klavierkonzerten*) die Verbindung zwischen Opern- und Instrumentalmusik her, indem er durch Unterlegen von Opernversen unter Klavierthemen auf die Sprachähnlichkeit Mozartscher Instrumentalmelodien hinweist. Einen rein philologischen Beitrag liefert Gerhard Allroggen (*Zur Frage der Echtheit der Sinfonie KV Anh. 216 = 74g*). Als ein programmatisches Exempel des vermischten Stils interpretiert Ludwig Finscher (*Mozarts erstes Streichquartett: Lodi, 15. März 1770*) Mozarts mehrere Jahre später um einen vierten Satz erweitertes Frühwerk. Mit italienischen Vorbildern vergleicht Guido Salvetti (*Mozart e il quartetto italiano*) Mozarts Streichquartette. Mozarts Klaviermusik ist Gegenstand des Beitrages von Giorgio Pestelli (*Mozart e Rutini*), mozartische Klaviermusik, komponiert, um dem breiten dilettierenden Publikum „gängige“ Mozartwendungen zu servieren, das Thema von Volker Scherliess (*Clementis Kompositionen „alla Mozart“*).

Zwei kleine Wermutstropfen in dieser ansonsten vorbildlichen Publikation, deren erster nicht zuletzt wohl die Autoren ebenso

betrifft wie Verlag und Herausgeber und sich keineswegs auf diesen Bericht allein beschränkt: Gerade Kongreßberichte sollten nicht volle vier Jahre auf sich warten lassen, da hier oftmals brandneue Ergebnisse vorgelegt werden, die im Interesse aller möglichst schnell publiziert werden müßten. Der zweite betrifft die Notenbeispiele im Kunstdruck, bei denen in dem offensichtlichen Bemühen um qualitätvolle Ausstattung die Praktikabilität auf der Strecke bleibt. Das weniger aufwendige Notasetverfahren, sonst bei allen Artikeln verwendet, hätte auch im letzten Beitrag ein hohes Mehr an Lesbarkeit gebracht.

(Januar 1979)

Silke Leopold

*Ferienkurse '78. Hrsg. von E. THOMAS. Mainz: Schott 1978. 110 S., zahlr. Notenbeisp. und Abb. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. XVII.)*

Carl Dahlhaus (*Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen*) befaßt sich am Leitfaden der Dialektik des Schönen und des Häßlichen mit der derzeitigen Rückwendung der Komponisten zu Harmonik und Kontrapunkt, ohne im „*unbekümmerten Griff zu den Konsonanzen*“, d. h. zum Schönen, schon eine „*Restituierung der Tonalität*“ erblicken zu wollen (S. 24, 27, 29). Auf der Suche nach einem Ausbruch aus der „*artifiziellen Hermetik*“ zielten die Komponisten auf die „*Idee einer kunstlosen Kunst*“, der es ebenso zu mißtrauen gelte wie sie die Möglichkeit zur Verwirklichung der „*Idee des formlos Schönen*“ berge (S. 31), welche sich gleichsam zwischen L'art-pour-l'art-Prinzip und funktionalisierter Musik einniste.

Für die „*Theoriemüdigkeit oder Theorieverdrossenheit*“, die Dahlhaus bei den Komponisten glaubt diagnostizieren zu können (S. 30), geben die sich anschließenden Einlassungen der Komponisten unterschiedlichen Aufschluß: H.-J. von Bose treibt die „*Sehnsucht nach einer verlorengegangenen Schönheit und Inhaltlichkeit*“ um (S. 35), nach einer „*spezifisch musikalischen Inhaltlichkeit*“, die, wie er annimmt, weder inhaltslos sein soll wie „*l'art pour l'art*“ noch klare

„Informations“-Inhalte tragen soll wie politische Musik. Wolfgang Rihm peilt im Kielwasser Busonis eine fessellose, befreite Musik an, deren Kompaß ein „*inklusives Komponieren*“ sein soll (S.47), wobei er den Gedanken der Einheit der Tonkunst (als „*inklusiv*“) gegen den ihrer Reinheit (als „*exklusiv*“) ausspielt. J.B.Smith liefert in einer Suada welt- und geschichtsweiter Zitate ein schönes Zeugnis dafür, daß er als „*ernsthafter Komponist*“ (S.55) auch ein gebildeter Bürger ist; voran zitiert er aus eigenen früheren Vorträgen Kernsätze wie „*Musik ist eine sinnliche Kunst*“ (S.53). Zu seinem Thema (*Versuch über eine Lehre der Harmonie*) teilt er hauptsächlich die Marginalie mit, das Dominantische sei aktives, das Subdominantische passives Prinzip (S.63f.). G.Grisey (*Zur Entstehung des Klanges . . .*) plädiert dafür, die Töne nicht länger als „*permutierbare Objekte*“ aufzufassen, sondern (wieder) als „*Bündelungen zeitlich gerichteter Kräfte*“ („*Dynamismus*“), und er „*träumt*“ von einer „*Ökologie des Tons*“ (S.75). Helmut Lachenmann ringt mit dem Strukturbegriff, um durch ihn und aus ihm das Phänomen Komponieren zu fassen; dieses nämlich bedeute, „*Strukturen – welche auch immer – ermöglichen, freilegen, bewußt machen*“ (S.98).

Dazwischen (S.80–92) H.P.Hallers Versuch, die „*elektronische Klangumformung und ihr direktes Verhältnis zu den Schumannschen Klangfarbengesetzen*“ zu untersuchen und „*den Beweis für die Gültigkeit der Schumannschen Gesetze (zu) erbringen*“. (April 1979) Albrecht Riethmüller

*Internationales Musiktheater-Colloquium Berlin, 30. und 31. Mai 1975. Dokumentation. Hrsg. von Dietrich STEINBECK. Berlin: Internationales Musiktheater-Colloquium Berlin (1977). 202 S.*

Der Band enthält die bei dem Colloquium gehaltenen Referate und – leicht gekürzt und redaktionell überarbeitet – die Diskussion, die die Referate auslösten. Ein ausführliches Grundsatzreferat von Dietrich Steinbeck, dem Initiator des Colloquiums,

mit dem Thema *Musiktheater heute – Erreichtes und Versäumtes* stand am Anfang der Veranstaltung. Dann folgte als Hauptteil die Erörterung der Frage *Musiktheater morgen – Bedürfnisse und Möglichkeiten*, und zwar in Form von Kurzreferaten und anschließender Diskussion, einmal unter ästhetisch-konzeptionellen Aspekten, einmal unter organisatorisch-strukturellen Gesichtspunkten. Referenten waren im ersten Teil der Berliner Opernregisseur Winfried Bauernfeind, der Hamburger Theaterpädagoge Norman Foster und der Wiesbadener Stadtrat für Kultur Franz Bertram. Im zweiten Teil referierten Hilmar Hoffmann (Stadtrat für Kultur, Frankfurt a.M.), Rolf Mares (Staatsoperndirektor, Hamburg) und Alfons Spielhoff (Stadtrat, Dortmund). Am Ende des Colloquiums standen eine Schlußdiskussion sowie eine öffentliche Podiumsdiskussion zum Thema *Musiktheater morgen – Thesen und Prognosen*. Die Teilnehmer des Colloquiums waren Regisseure, Intendanten, Dramaturgen, Komponisten, Kulturpolitiker, Wissenschaftler und Journalisten und kamen fast ausschließlich aus der Bundesrepublik Deutschland. Aus der Vielzahl der angeschnittenen Fragen seien hier zwei herausgegriffen, die zentral gewesen zu sein scheinen. Der Begriff Musiktheater wurde nicht gewählt und verstanden als Oberbegriff über die verschiedenen aktuellen Formen und Sparten wie Oper, Operette, Musical, Ballett usw., sondern als Begriff für die Art der Präsentation. Im Musiktheater soll das kulinarische Moment nicht Selbstzweck sein wie in traditionellen Operaufführungen, sondern „*Transportmittel für Erkenntnis, Sensibilisierung, Erfahrung u. a.*“ (S.193). Es richtet sich nicht nach Publikumserwartungen, distanziert sich vom herrschenden Geschmack. Damit wird „Musiktheater“ zum Wertbegriff. Für ein so verstandenes musikalisches Theater kommen viele Stücke, vor allem aus dem Bereich von Operette und Musical, gar nicht erst in Frage. Der Anspruch des Begriffs wird zur Arroganz, und so ist nicht verwunderlich, daß in so manchem Beitrag des Colloquiums kultureller Hochmut mitschwang. Der zweite wichtige Punkt war die

Frage der Rechtfertigung der Opernhäuser und Mehrspartentheater in einer Zeit wirtschaftlicher Stagnation oder gar Rezession, steigender Preise und damit immer höher werdender Subventionen durch die öffentliche Hand. Man war sich weitgehend darin einig, daß es vor allem darum gehen müsse, die weithin bestehenden Vorurteile gegen die Oper und das musikalische Theater abzubauen, Vorurteile, die in allen Sektoren der politischen wie der gesellschaftlichen Landschaft bestünden. Daß die Oper nicht so elitär ist, daß sie nicht breiteren Gesellschaftsschichten zugänglich gemacht werden könnte, ist gewiß richtig. Es ist auch nur konsequent, wenn im Zeitalter von Fernsehen, Rundfunk und Schallplatte durch besondere Aktivierung und Individualisierung der Regie den aktuellen Theateraufführungen mehr Eigengepräge und mehr Reiz zu geben versucht wird – nichts anderes meint der Begriff Musiktheater. Man sollte dann aber – das gilt freilich nur für die großen und mittleren Häuser – rigoros bei seinem Konzept bleiben und das über die intensiviertere Regie angestrebte „Musiktheater“ nicht durch ungetrübtes Einvernehmen mit Sängerkult und Starbetrieb sogleich wieder unterlaufen. Dann wäre es vielleicht in der Tat möglich, die Opernhäuser auch denen zu öffnen, die sie bis jetzt nur von außen kennen und sie selbst dann nicht von innen zu sehen bekommen, wenn sie es wollen. Den Stars aber könnte man den Rang dadurch ablaufen, daß man sich nicht mit dem allgemeinen Niedergang der Gesangskultur zufrieden gibt, sondern darauf dringt, daß die Gesangsausbildung von Grund auf erneuert wird und wieder Standards erreicht, wie sie im 18. Jahrhundert und zu Beginn des 19. Jahrhunderts selbstverständlich waren. Zum Musiktheater gehören nämlich nicht nur Regie, Kostüm und Bühnenbild, sondern auch Sänger und Musiker, die ihr Handwerk solide und souverän beherrschen. Davon war leider auf dem Berliner Colloquium nicht die Rede. Freilich scheinen Sänger, Musiker und Dirigenten auch nicht anwesend gewesen zu sein.

(Mai 1979)

Egon Voss

*Händel-Jahrbuch. Herausgegeben von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 21./22. Jahrgang 1975/76. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 180 S.*

Der größere Teil des Inhalts dieses Bandes besteht aus kurzen Referaten, die anlässlich des Kolloquiums *Zur Wort-Ton-Problematik bei Händel* 1974 in Halle gehalten worden sind. Darin setzen sich Walther Siegmund-Schultze (*Zur Wort-Ton-Problematik bei Händel, dargestellt am Parodieverfahren*) und Bernd Baselt (*Zum Parodieverfahren in Händels frühen Opern*) mit der großen künstlerischen Bedeutung des Parodieverfahrens für Händels Schaffen auseinander. Percy M. Young (*Händels Verhältnis zur englischen Sprache*) und Dorothea Siegmund-Schultze (*Händel und die englische Literatur*) betonen die engen geistigen Beziehungen Händels zur englischen Literatur seiner Zeit, besonders zu Milton. Jens Peter Larsen (*Wort-Ton-Probleme in Händels „Messias“*) und Ernst Hermann Meyer (*Zu einigen Fragen der Bildhaftigkeit der Händelschen vokalen Tonsprache*) weisen anhand verschiedener Beispiele auf die Mannigfaltigkeit der Händelschen Textausdeutung hin. Rudolf Pečman (*Händel und Mysliveček*) versucht, Händel und Mysliveček als Opernkomponisten der neapolitanischen Schule miteinander in Verbindung zu bringen. Um die musikalische und szenische Wiedergabe Händelscher Werke geht es in den Referaten von Dietrich Knothe (*Zur Diktion und Interpretation der Händelschen Vokalmusik*), Heinz Runge (*Zur szenischen Umsetzung der Händelschen Musik*) und Stephan Stompor (*Das Verhältnis „Wort-Ton“ und „Handlung-Szene“ in Opern Händels*), während Karin Zauft (*Zur Übersetzung Händelscher Operntexte am Beispiel „Imeneo“*) und Karl Vargha (*Probleme bei der Übersetzung Händelscher Oratorientexte ins Ungarische*) das Übersetzungsproblem von verschiedenen Seiten her grundsätzlich erörtern. – Ein Rundtischgespräch zwischen Vertretern verschiedener Länder bringt Berichte über die allenthalben zunehmende Pflege Händelscher Werke und über die großen nationalen Unterschiede der Händel-Pflege und -Rezeption.

Den zweiten Teil des Jahrbuchs bildet ein umfangreicher Aufsatz von Reinhard Strohm, *Händel und seine italienischen Operntexte*, ein höchst anregender und gelungener Versuch, den geistigen Ursachen und Anlässen nachzuspüren, die schließlich zur Entstehung der Werke führten. Bewegt sich der Verfasser dabei auch bewußt auf schwankendem Boden, so stützt er die in vielen Fällen unvermeidlichen Hypothesen andererseits durch seine gründliche Materialkenntnis und gelangt vielfach zu neuen, bestechenden Ergebnissen.

(März 1979) Anna Amalie Abert

*Mozart-Jahrbuch 1976/77 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1978. 302 S.*

Der wichtigste Beitrag, ja eines der bedeutendsten Ergebnisse dieser Jahrzehnte für die Mozartforschung ist Wolfgang Plaths Fortführung seiner schriftkundlichen Untersuchungen. Hatte die erste Arbeit im Mozart-Jahrbuch 1960/61 der Unterscheidung der Schriftzüge Mozarts von denen seines Vaters gegolten, so tritt unter dem Titel *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780* nun die Entwicklung der Eigenschrift Mozarts ins Blickfeld. Erfahrungsgemäß ist ja die Schrift eines jüngeren Menschen größeren Wandlungen unterworfen, um dann später oft über Jahrzehnte hinweg konstant zu bleiben und sich erst mit zunehmender Gebrechlichkeit wieder zu wandeln; und insofern ist der frühverstorbene Mozart ein erfolgversprechendes Forschungsobjekt. Aus diesem greift Plath zunächst das Jahrzehnt des vierzehn- bis vierundzwanzigjährigen Mozart heraus; eine spätere Füllung der Lücken wird in Aussicht gestellt.

Das Ergebnis bestätigt die Notwendigkeit derartiger Untersuchungen, die, sachgemäßes Vorgehen vorausgesetzt, durch keine andere Methode zu ersetzen sind: „Im Durchschnitt sind von 10 Datierungsurteilen in KV<sup>6</sup> [innerhalb des Zeitraumes

1770–1780] 3 richtig bzw. von der Handschrift her unanfechtbar, 6 falsch oder zumindest doch fragwürdig, 1 infolge Autographenverlustes derzeit nicht nachprüfbar. Die Datierungsdifferenz schwankt dabei zwischen fast 10 Jahren . . . und nur wenigen Monaten“.

Was dem Rezensenten beim Vergleich mit ähnlichen Arbeiten in der Bachforschung auffällt, ist die um ein vielfaches größere Zahl der datierten Belege, die eine Eingliederung undatierter Autographen erleichtert – auch ohne Zuhilfenahme papierkundlicher Untersuchungen, die wohl eines Tages nachzuholen sein werden, aber möglicherweise auch dann nicht die von der Bachforschung her bekannte Bedeutung erlangen werden, weil die seit der ersten Jahrhunderthälfte weiter ausgedehnten Handelsbeziehungen die zeitliche und räumliche Eingrenzung des Auftretens bestimmter Papiere in demselben Maße erschweren könnten, in dem die Belegfülle die Aufstellung einer Schriftchronologie erleichtert.

Auffällig sind ferner die Vielfalt und schnelle Wandlung der Mozartschen Schriftformen, die jedoch nicht mit der Formenvielfalt nachlässiger und unsorgfältiger Kopisten verwechselt werden dürfen, deren Schriftformen oft ohne erkennbare Entwicklung gleichzeitig auftreten und somit als Datierungshilfe untauglich sind. Vielmehr läßt Mozarts rasche Entwicklung, die auch im zweiten Lebensjahrzehnt noch anhält, eine Datierung zuweilen auf Bruchteile von Jahren genau zu. Daß die Änderungen von 1775 an nachlassen, entspricht den Erwartungen; und es mag sein, daß die Fruchtbarkeit der Methode in den 1780er Jahren allmählich gänzlich versiegt. Interessant wäre dann (für den Bachforscher) zu erfahren, ob der nahende Tod neue Veränderungen bringt oder nicht.

Der Leser legt den Beitrag beiseite mit einem fruchtbaren Unbehagen, daß sich so viele scheinbar gesicherte Daten als korrekturbedürftig erwiesen haben, und mit einem Seufzer der Erleichterung, daß er es nicht ist, dem die Redaktion des nächsten Köchel-Verzeichnisses obliegt.

Die übrigen Beiträge zeigen die bei einem Jahrbuch übliche Buntheit. Rudolph Angermüller vermutet den Librettisten der *La Finta giardiniera* in Giuseppe Petrosellini, einem bekannten römischen Literaten, Verfasser u. a. des Librettos *Il Barbiere di Siviglia* für Paisiello. – Irving R. Easley verfolgt Mozarts zunehmende Souveränität in der Behandlung der Holzbläser im Orchester seiner konzertanten Werke. – Karl Gustav Fellerer berichtet über Zuccalmaglios heute recht seltsam anmutende Umdichtungen Mozartscher Opern. – Nors S. Josephson geht den Veränderungen in Mozarts späten Menuettreisen nach, die, wie er darlegt, wegführen vom Gebrauchsmenuett hin zu mehr sonatensatzartigen Typen. – Daniel N. Leeson und Robert D. Levin versuchen eine Lösung des vieldiskutierten Echtheitsproblems der Mozartschen Bläserkonzertante mit Hilfe einer Statistik der Proportionen; aber der vielversprechende Versuch bleibt doppeldeutig: Die Proportionen der Tuttiabschnitte stimmen nicht, die der Soloteile desto besser mit den bei Mozart üblichen Proportionen überein, und das führt zu einer komplizierten Theorie, in der verlorene Orchesterstimmen, erhaltene Solostimmen, diese aber mit fehlenden Pausenziffern (und, notabene, z.T. anderer Besetzung!) und andere Unwägbarkeiten mehr eine Rolle spielen, die letztlich die Verlässlichkeit des Ergebnisses doch wieder in Frage stellen. – Wiederum Leeson legt, diesmal mit David Whitwell, eine Untersuchung zur Bläserserenade KV 361 (370a) vor, die den zahlreichen hierzu auftretenden Fragen mit peinlicher Genauigkeit nachgeht (auch die Frage nach dem heutigen Preis des Autographs nicht ausläßt), vieles klärt, aber die Frage nach der Echtheit der Bearbeitungen (für 8 bzw. 5 Instrumente sowie des Variationensatzes aus KV 285b) letztlich doch nur nach Gutdünken beantworten kann. Zu den beiden letztgenannten Studien sei die vorsichtige Frage gewagt, ob es sich die Forschung wirklich leisten kann, stillkritische Untersuchungen als doch nur zum falschen Ergebnis führend (S.123) abzulehnen, oder ob sie nicht vielmehr an der Verfeinerung ihrer Methoden arbeiten müßte. – Wolfgang

Plath macht (im Anschluß an den eingangs erwähnten Beitrag) mit einer Reihe bisher meist unbekannter Briefe von bzw. an Johann Anton André aus dem „Requiemstreit“ bekannt. – Max Rudolf legt interessantes statistisches Material (vornehmlich aus 5 Opern) zur Temponahme bei Mozart vor und fordert „eine Darstellung von Mozarts Tempobezeichnungen auf breiter Grundlage“; der Versuch, Mozarts Werk auf einige wenige Einheitstempi festzulegen, wird abgelehnt. – Richard Schaal bietet ein Verzeichnis derjenigen Autographen (von Musikern vornehmlich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts), die durch die Hände Aloys Fuchs' (als Vermittler) gegangen sind, ohne in dessen Sammlung gelangt zu sein. – Wiederum in das Gebiet der Requiemforschung führt ein Beitrag von Dieter Schickling, der die Frage, warum nicht zuerst und allein Süßmayr mit der Vollendung des Werkes beauftragt wurde, durch einige im Bereich des Persönlichen liegenden Hypothesen zu beantworten sucht. Freilich bleiben es Hypothesen; und der Verdacht, der (spätestens seit Hildesheimer) vielleicht schon jedem Mozartforscher einmal gekommen ist, daß Constanzes Beziehungen zu Süßmayr nicht ausschließlich platonischer Art geblieben sein könnten, wird so sehr strapaziert, daß aus Franz Xaver Wolfgang ein hypothetischer Sohn Süßmayrs wird, mit dem sich der gehörnte Mozart, „der das Leben kannte“ (S.268), nolens volens und ohne Verstimmung gegenüber Süßmayr abgefunden habe. – Gleich im folgenden, als Antwort geschriebenen Beitrag weist Joseph Heinz Eibl auf die Diskrepanz dieser Konstruktion zum Inhalt der Briefe hin, die Mozart seiner Gattin nach Baden schreibt. – Den Beschluß bilden die Auswertung eines Wiener Musikberichts von 1808 hinsichtlich der darin genannten Schüler und Bekannten Mozarts durch Walter Senn sowie der Nachtrag 1 zum Kommentar der *Briefe und Aufzeichnungen* von Joseph Heinz Eibl.

(Juni 1979)

Alfred Dürr

*Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Band 8. Köln: Hans Gerig 1977. 92 S.*

Nach dem Tode Fritz Boses stand zu befürchten, daß das *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* nicht mehr weitergeführt werden könnte. Glücklicherweise ist das Weiterleben des einzigen derartigen Publikationsorgans Deutschlands (für musikalische Volkskunde und Ethnomusikologie zugleich) nun aber gesichert. Josef Kuckertz hat unter Mitarbeit von Christian Ahrens und Artur Simon die Herausgeberschaft übernommen; die Musikverlage Hans Gerig produzieren das Periodicum in neuem Gewande. Für Band 8, der einen Nachruf Kurt Reinhardts auf Fritz Bose enthält, mußte Kuckertz sich darauf beschränken, die noch von seinem Vorgänger vorbereiteten Manuskripte zu bringen, und auf Buchbesprechungen verzichten. Es handelt sich um fünf wertvolle Beiträge.

Gerhard Annewanter (Berlin) äußert sich *Zur Struktur der isländischen Zwiegesänge* und geht dabei vom einzigen brauchbaren Material, den um 1900 (als die Tradition noch intakt war) vom isländischen Pfarrer Bjarni Þorsteinsson aufgezeichneten 42 *tvisöngur*, aus. Annewanter läßt sich nicht auf die unbefriedigenden Hypothesen (Hammerich und Hornbostel) über die Entstehung und Entwicklung der Zwiegesänge ein, sondern beobachtet über die stets diskutierte Stimmführung in parallelen Quinten hinaus endlich auch andere wichtige Aspekte des Aufbaus. 16 der 42 aufgezeichneten Lieder basieren auf volkstümlich-isländischen Hauptstimmen, die andern meist auf umgesungenen protestantischen Kirchenmelodien. Die fraglos ältere Kategorie weist durchwegs pentatonische Hauptstimmen auf, während die Folgestimmen sich an den musikalisch entscheidenden Stellen (Stimmkreuzungen und Zeilenschlüssen) dem pentatonischen Prinzip unterwerfen, dabei erhebliche Sprünge in Kauf nehmend. Der Verfasser spricht nicht (wie Hornbostel) von einem *fa*-Modus, sondern faßt die Leiter als Erweiterung der Pentatonik *e f a h c* um Nebentöne auf. Die Stimmkreuzungen mit ihrer tonalitätserhaltenden Funktion formen

die Folgestimme zu einer echten Gegenstimme. Die pentatonische Gesetzmäßigkeit ist bei den 26 Zwiegesängen der zweiten Kategorie nicht gewahrt. Der Artikel vermag diese Strukturprinzipien sehr eindrucklich aufzuzeigen und fordert zu weiteren vergleichenden Studien (mit dem mittelalterlichen Organum) heraus.

B. Chaitanya Deva (New Delhi) handelt von *The Santals and their musical instruments*. Nach einem kurzen Überblick über die musikalischen Anlässe bei diesem in Ost-Bihar, West-Bengalen, Orissa und Assam lebenden proto-australoiden Dreimillionen-Volk werden in Text und Bild die Idiophone, Membranophone, Aerophone und Chordophone vorgestellt.

*Die Volkslieder auf den Amami-Inseln* (zwischen Japan und den Ryukyu-Inseln liegend) werden von Ruriko Uchida (Tokyo) mit wissenschaftlich nicht immer ganz ausreichenden Mitteln beschrieben: religiöses Lied (schamanisch und buddhistisch), Arbeitslied, Kinderlied, Wiegenlied, Tanzlied, profanes Feierlied und Schamisenlied. Daß die musikalische Charakterisierung dieser Volkslieder so summarisch ausgefallen ist, bedauert man um so mehr, als hier interessante Akkulturationsvorgänge studiert werden können. Die Verfasserin faßt die Ryukyu-Tonleiter (*c e f g h*) als südliches Gebilde auf, das zusammen mit der Agrikultur nach Norden gewandert ist. Diese Skala mußte dann vor den Amami-Tonleitern japanischer Provenienz (*ritsu*, *minyo* und *ryo*) allmählich wieder zurückweichen. Heute liegt die Grenze der Sprachen nördlicher als die Grenzscheide der Tonarten (nördlich der Insel Okinoerabu).

Thomas F. Johnston (Fairbanks) hielt sich 1968–1970 in Mozambique und Nord-Transvaal auf und berichtet nun vortrefflich über *The span process of harmonization in the music of the Tsonga national dance, Muchongolo*. Anhand von 10 Transkriptionen erklärt er das Prinzip dieser paraphonen „Mehrstimmigkeit“, die zwischen Quart- und Quintabstand variiert (bei meist absteigender pentatonischer Melodik der vorwiegend responsorischen „*Muchongolo*“-Tanzgesänge mit irregulären Akzentsetzungen in



den Trommeln und ungewöhnlicher Metrik).

Schließlich legt Ines Muriel (Quito) noch einen *Beitrag zur Musikkultur der Jivaro-Indianer in Ekuador* (westliches Amazonas-Gebiet, zwischen Rio Pastaza und Rio Marañon) vor. Sie geht von 5 Transkriptionen einstimmiger Lieder aus und zeigt an ihnen die auffallendsten Charakteristika wie Dreiklangsmelodik, patternhafte Struktur oder Variantenbildungen auf. Allein auf der Basis dieser Transkriptionen ließe sich freilich noch ein gutes Stück weiterkommen.

(Januar 1979)

Hans Oesch

(Musikwissenschaftliche Sektion des Polnischen Komponistenverbandes:) *Polish Musicological Studies*. Vol. 1. Hrsg.: Zofia CHECHLIŃSKA und Jan STĘSZEWSKI, Ass.: Elżbieta SZCZEPAŃSKA. Kraków: *Polskie Wydawnictwo Muzyczne* 1977. 352 S.

Die Sprachbarriere gehört neben anderen irrationalen zu den rationalen Ursachen, daß es im Westen an vollständigen und scharfen Informationen über osteuropäische Verhältnisse mangelt. Für die Musikforschung versucht die musikwissenschaftliche Sektion des Polnischen Komponistenverbandes diesem Mangel mit einer ersten Auswahl von Untersuchungen aus den verschiedensten Themenbereichen abzuwehren, die sie hier in englischer Übersetzung vorlegt.

Miroslaw Perz referiert in *The Oldest Source of Polyphonic Music in Poland – Fragments From Stary sącz* eine aufregende Detektivarbeit um einen stückweise wieder aufgefundenen südpolnischen Codex. Ungeläufige Erkenntnisse vermittelt auch die ausführliche Untersuchung über *Liturgical Music in Mediaeval Poland* von Hieronim Feicht: etwa, daß es eine Urschicht slawisch-byzantinischer Christianisierung in Polen vor der römisch-katholischen gab und auch innerhalb dieser zunächst keineswegs eine einheitliche Liturgie, sondern eine Periode des benediktinischen Chorals (968–1150), des zisterziensischen

(1175–1230), des franziskanischen (um 1240) und selbständige Formen des Gemeindegesanges, den Feicht am Beispiel von Krakau, Plock, Gnesen, Posen, Kujawien und Breslau untersucht, als polnischen Beitrag zum mittelalterlichen gregorianischen Choral. Eigene Kapitel sind der Frage der schriftlichen Überlieferung und den Anfängen der polnischen Orgelmusik gewidmet.

Weitere Beiträge betreffen systematische Fragen: *The Problem of the Genesis of Musical Forms (Based on Renaissance Variation Forms)* von Michał Bristiger und *Periodization of Musical Cultures* von Zofia Lissa, sowie spezifisch polnische Themen: den *Concertato Style in Polish Vocal-Instrumental Music of the 17th Century* untersucht Zygmunt M. Szweykowski, über das *Polish Research on Folklore in Music* referiert Jan Stęszewski, und Józef Chomiński geht der Frage *Polish Composers and a Modern Language in Music* in Werken von Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Tadeusz Baird, Andrzej Dobrowolski und Tomasz Sikorski nach. Die Herkunft bzw. polnische Erstveröffentlichung dieser Beiträge wird nachgewiesen.

Als Anhang beigelegt werden ein Verzeichnis musikwissenschaftlicher Dissertationen in Polen von 1947 bis 1974 und eine Auswahlbibliografie polnischer musikwissenschaftlicher Literatur von 1970 bis 1974, beide zusammengestellt von Kornel Michałowski, ein Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Übungen an polnischen Universitäten 1974/75 und eine Liste der Mitglieder der Musikwissenschaftlichen Sektion des Polnischen Komponistenverbandes mit Adressen – Informationen also, die öffentlich zugänglich zu machen keineswegs in allen sozialistischen Ländern selbstverständlich ist.

(April 1979)

Detlef Gojowy

**ERNST LUDWIG GERBER:** *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792)*. Hrsg. von Othmar WESSELY. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977. Teil 1: A–M. 992 Sp., Teil 2: N–Z nebst Anhängen, 860 Sp., XVI, 86 S.

Gerbers Tonkünstlerlexika haben bis auf den heutigen Tag nichts von ihrer schon in älterer Zeit vielfach gerühmten Bedeutung verloren. Obwohl ihre Angaben von anderen Lexika (unterschiedlich) verarbeitet wurden, stellen sie auch heute noch in ihrer Authentizität und Ausführlichkeit eine biographische und bibliographische Quelle ersten Ranges dar. Als Fortsetzung des Lexikons von J. G. Walther gedacht, entwickelte sich Gerbers Werk zu einem selbständigen, auch die Angaben von Walther mit berücksichtigenden Tonkünstlerlexikon. Zwar bemängelte schon Rochlitz manche unvollständigen und mangelhaften Artikel, hob jedoch gleichzeitig die grundlegende Bedeutung als biographisches Künstlerlexikon und die Vortrefflichkeit vieler Artikel hervor. Vor allem die Anhänge mit Verzeichnissen von Tonkünstlerbildnissen, Orgelabbildungen und Instrumentenerfindungen machen Gerbers Lexika für den Historiker zusätzlich zu einer Fundgrube ersten Ranges.

Der von Othmar Wessely als Herausgeber sachkundig betreute Reprint des „alten“ Tonkünstlerlexikons (1790–1792) bildet den ersten Band einer Publikation, die neben dem „neuen“ Tonkünstlerlexikon auch die in den Jahren 1792–1834 veröffentlichten Ergänzungen sowie die bisher unveröffentlichten handschriftlichen Berichtigungen und Nachträge berücksichtigt. Sein besonderer Reiz besteht in Marginalien, die auf entsprechende Ergänzungen im „neuen“ Lexikon und im neuen Nachtragsband (beide in Vorbereitung) hinweisen. In diesen Bänden neu aufscheinende Namen wurden im Text des vorliegenden Grundwerkes neben die Kennzahlen für die einzelnen Publikationen gesetzt, so daß der Benutzer feststellen kann, ob in den anderen Bänden Nachträge oder Berichtigungen zu einem Artikel vorliegen. Zahlen hinter dem Punkt der Kennzahl weisen auf die Spalte des betreffenden Bandes, wodurch die Suche

nach dem Gewünschten erheblich erleichtert wird. Der Herausgeber betont in seinem kurzen Vorwort ausdrücklich, daß die Absicht der Neuauflage lediglich darin bestehe, die „Benützbarkeit des Gesamtwerkes von Gerber zu erleichtern, nicht aber, es über die hier wiedergegebenen Berichtigungen hinaus zu korrigieren oder dem gegenwärtigen Wissensstand anzupassen.“ Auf die eigenwillige Orthographie (z. B. „Pourcell“ für Purcell usw.), die häufig gestörte alphabetische Abfolge bei der Einordnung der Namen und auf verschiedene andere Eigenheiten des Lexikons weist der Herausgeber ebenfalls mit Recht hin, um beim Benutzer keine falschen Hoffnungen zu wecken. Obwohl diese formalen Dinge bei der Reprint-Ausgabe verständlicherweise keine Korrektur erfahren konnten, muß man dem Herausgeber, soweit das der erste Band erkennen läßt, Akribie und Fleiß in bezug auf die aufschlußreichen Verweise in Gestalt der Marginalien attestieren, welche sich ästhetisch in das Satzbild einfügen. Die ausgezeichnete drucktechnische Betreuung durch den Verlag hat zu einem Ergebnis geführt, das sich sehen lassen kann.

(Januar 1978)

Richard Schaal

**GHERARDO CASAGLIA:** *Il catalogo delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Nuovo ordinamento e studio comparativo delle classificazioni precedenti. Presentazione di Francesco Molinari PRADELLI*. Bologna: Editrice Compositori 1976. 444 S.

Der Autor vorliegenden Kataloges, 1929 geboren, ist Facharzt für Geburtshilfe und Gynäkologie in Bologna. Als Verehrer der Mozartschen Kunst wollte er das umfassende Werk des Salzburger Meisters auf der Grundlage des Köchel-Verzeichnisses neu klassifizieren. Er bezog in seine neue Ordnung folgende Verzeichnisse ein: Leopold Mozarts Werkverzeichnis für Wolfgang Amadeus (1768), Mozarts eigenhändiges Verzeichnis, Franz Gleissners *Thematisches Verzeichnis der von J. A. André 1799 bzw. 1800 erworbenen Manuskripte aus dem Nachlaß W. A. Mozarts* (1803) – Gleissners Verzeichnis ist auch vollständig faksimili-

liert –, Johann Anton Andrés *Thematisches Verzeichnis sämtlicher Kompositionen von Mozart* (1805, 1828) und Johann Anton Andrés *Thematisches Verzeichnis W. A. Mozartscher Manuskripte* (1833), Georg Nikolaus Nissens *Biographie W. A. Mozart* (1828), den Katalog Aloys Fuchs in der Abschrift von Josef Hauer, Otto Jahns *Mozart* (1856–1859), den handschriftlichen Katalog von Breitkopf & Härtel, die alte Mozart-Ausgabe, die sechs Auflagen des Köchel-Verzeichnisses, Théodore de Wyzewa und George de Saint-Foix' *Wolfgang-Amédée Mozart* (1936), die Neue Mozart-Ausgabe. Casaglia unterscheidet typographisch zwischen echten und unechten Kompositionen, inkorporiert allerdings die unechten Werke in seine Zählung. Dieses Verfahren ist bei einer Chronologie äußerst bedenklich, wenn nicht sogar irreführend, auch philologisch nicht haltbar. Bei jeder Komposition gibt er – soweit zutreffend – an: die Art der Komposition (z. B. Messe, Offertorium, Opera buffa), die Tonart, die ausführende(n) Stimme(n), den Takt, die Taktzahlen der einzelnen Sätze, die Instrumente, die Soloinstrumente, die Textincipits der Arien und Mehrgesänge in dramatischen Werken, den Textautor (Librettisten), die Besetzung, die Sätze, den Widmungsträger, das Kompositionsdatum, das Datum der Erstaufführung, die eingebürgerte Bezeichnung eines Stückes (z. B. Krönungskonzert, Lützow-Konzert), die Premierenbesetzung bei dramatischen Werken – soweit bekannt –, Einflüsse anderer Komponisten auf bestimmte Werke, historische und philologische Bemerkungen. Aus 14 Konkordanzen – vom Verzeichnis Leopold Mozarts bis zur Neuen Mozart-Ausgabe – läßt sich die Nummer Casaglias ermitteln. Einige kritische Bemerkungen seien gestattet: Die Frage der unechten Kompositionen bleibt offen, stiftet oft Verwirrung. So wird z. B. die in KV<sup>6</sup> Anh. C 14.01 als unecht klassifizierte Sinfonia concertante für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott als echtes Werk aufgenommen. Casaglias Katalog hätte an Wert gewonnen, wenn er die Vorworte und Kritischen Berichte der Neuen Mozart-Ausgabe gründlicher verarbeitet hätte. Beispiel:

Im Gegensatz zur Neuen Mozart-Ausgabe behauptet Casaglia, *Bastien und Bastienne* sei für Anton Mesmer komponiert, in seinem Wiener Sommerhaus im Oktober 1768 aufgeführt, in Wien im August/September 1768 geschrieben worden. So bleiben viele aus alter Literatur übernommene Fakten und Thesen stehen, werden nicht korrigiert. Die ausführliche Bibliographie (11 Seiten) ist nicht immer zuverlässig, Titel sind mehrfach ungenau zitiert. Denjenigen, die sich mit Mozart beschäftigen, kann Casaglias Buch Nachschlagearbeit ersparen, von einem „*nuovo ordinamento*“ im Sinne einer neuen Chronologie kann aber keine Rede sein.

(April 1979)

Rudolph Angermüller

*ANTHONY VAN HOBOKEN: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis zusammengestellt von Anthony van Hoboken. Band II: (Vokalwerke). Mainz: B. Schott's Söhne (1971). Band III: Register – Addenda und Corrigenda. Mainz: B. Schott's Söhne (1978). 602 und 424 S.*

Nun steht auch der seit langem erwartete dritte Band von Hobokens Haydn-Werkverzeichnis zur Verfügung, der damit diesen Katalog Anthony van Hobokens abrundet. Wie bei dem ersten Band imponiert der zweite und teilweise ebenso der dritte Band durch die Summe der erfaßten Informationen und Hinweise. Aufbauend auf dem Verzeichnis der Kompositionen Haydns von Jens Peter Larsen sowie anderer Veröffentlichungen und Ausgaben ist hier ein Vademecum für jeden in die Hand gegeben, der erste umfassende Informationen über bestimmte Werke Joseph Haydns sucht, ebenso aber ein unentbehrliches Nachschlagewerk für den eingeweihten Experten. Über den Wert dieses Haydn-Werkverzeichnisses von Anthony van Hoboken, der dafür von insgesamt drei Universitäten, nämlich von Utrecht, Kiel und jüngst von Mainz die Ehrendoktorwürde erhielt, ist in den bisherigen Besprechungen zu Band 1 und 2 ausführlich berichtet worden. Hobokens Leistung ist erst dann recht zu würdi-

gen, wenn die Situation der Haydn-Forschung anfangs der fünfziger Jahre bedacht wird, als es weder die jetzt weit vorangetriebene Joseph-Haydn-Gesamt- noch eine Briefausgabe oder eine komplette Haydn-Bibliographie gab. Zwar hatte bereits der auch als Sonderdruck herausgekommene Artikel *Joseph Haydn* von Jens Peter Larsen und von H.C. Robbins Landon in MGG Band 5 aus dem Jahre 1956 mit den bibliographischen Ergänzungen von Richard Schaal und Wilhelm Pfannkuch eine gedrängte neue Übersicht geboten, doch kann erst jetzt insgesamt mit diesem Abschluß des Hoboken-Katalogs unter Berücksichtigung der laufend zu erwartenden (bibliographischen) Ergänzungen in den vom Haydn-Institut herausgegebenen *Haydn-Studien* die Grundlage für die Haydn-Forschung als befriedigend gelten. (Ein auf den neuesten Stand gebrachtes und damit vollständiges bibliographisch-thematisches Verzeichnis der Werke Michael Haydns könnte die Lage noch verbessern.) Hobokens Ziel war keinesfalls die möglichst lückenlose Erfassung und Zitierung aller einschlägigen Literatur (einschließlich spezieller kleinerer Aufsätze und Bemerkungen) für jedes Einzelwerk. Insofern ist es ratsam, neben der Briefausgabe von Bartha/Landon vor allem die Haydn-Bibliographie von A. Peter Brown und James T. Berkenstock (*Haydn-Studien* Band 3) heranzuziehen. Hoboken hat die Unvollständigkeit in der Rubrik Addenda und Corrigenda freimütig im Nachwort bekannt (3. Band, S. 424): die Ergänzungen und Berichtigungen „beruhen auf Daten, die mir während der Arbeit am I. und II. Band zugänglich wurden. Eine abschließende Vollständigkeit war weder möglich, noch ist sie beabsichtigt. Dies wird späteren Auflagen dieses Werkverzeichnisses vorbehalten bleiben.“ Ganz vereinzelt könnten bei diesen gesammelten Korrekturen bereits wieder Ergänzungen und Berichtigungen vorgeschlagen werden. Wichtiger für den Benutzer ist aber, daß diese Rubrik beim Nachschlagen in Band 1 oder 2 stets mit einzubeziehen ist und daß hier die neueste Literatur nur in Auswahl berücksichtigt wurde. Zum Beispiel sind die aufgeführten Quellen in

den Kritischen Berichten zu der Messe 11 und 12 der Gesamtausgabe (Hob. XXII: 13 und 14), herausgegeben von Irmgard Becker-Glauch und von Friedrich Lippmann, nicht alle im Hoboken genannt, und bei dem Hinweis auf die Edition von *Philemon und Baucis* (Hob. XXIXb: 2) von Jürgen Braun in der Gesamtausgabe fehlt die Anmerkung, daß hier (im Gegensatz zu der Edition von Landon, der Hoboken folgt) die Erstfassung, rekonstruiert nach dem ersten Textbuch, vorliegt. So entgeht dem Nachschlagenden, daß bei diesem Werk Fassungsfragen vorhanden sind. Die Kritischen Berichte wurden im allgemeinen weder zitiert, noch in der Regel ausgewertet.

Mit Sicherheit ist die Zusammenstellung der Drucke nach Opuszahlen in Band 3 bedeutend ausführlicher als die im Haydn-Artikel der MGG, mit der bisher gearbeitet werden mußte. Die nach anderen Gesichtspunkten vorgenommene Übersicht über die Haydn-Drucke von Irmgard Becker-Glauch in RISM (Individualdrucke Band 4) vom Jahre 1974 enthält gelegentlich weitere Ausgaben mit Opuszahlen, die bei Hoboken – auch bei den Addenda – nicht erfaßt sind. Es stellt sich freilich hier die Frage, inwieweit annähernd alle zeitgenössischen Abschriften und Drucke des 18. und 19. Jahrhunderts in einem Haydn-Werkverzeichnis aufgezählt werden sollen, zumal bei der augenblicklich verbesserten Situation der Haydn-Forschung. Es ist bei einzelnen Besprechungen des Hoboken-Verzeichnisses darauf aufmerksam gemacht worden, daß darin eine Bewertung der Quellen von Werk zu Werk nach unterschiedlichem Vorgehen und meist nur sporadisch vorgenommen wurde. Bei einer Zweitaufgabe dieses Hoboken-Kataloges wird zu prüfen sein, ob möglichst alle Kopien des 18. und 19. Jahrhunderts aufgezählt werden sollen oder ob eine Beschränkung auf Autographe, authentische und autorisierte Abschriften und Drucke sinnvoller sein könnte. Eine zweite Auflage wird ohnehin kaum noch eine einzelne Persönlichkeit besorgen können; schon bei den vorliegenden Bänden des Hoboken-Kataloges haben etliche Wissenschaftler mitgearbeitet.

Gerade in dieser Hinsicht ist der Mut und das – wenn auch nicht in allen Details, so doch insgesamt überzeugende – Gelingen dieses großen, sich über dreißig und mehr Jahre hinziehenden Unternehmens zu bewundern. In diesem Zusammenhang darf darauf aufmerksam gemacht werden, daß in Band 1 und 2 vereinzelt Daten und Fakten (unabhängig von der einmaligen Fülle von Informationen) nur im Hoboken-Katalog zu finden sind. Sie sind aus Bescheidenheit als solche nicht gekennzeichnet; sie zu erkennen, bedarf es eines umfassenden Wissens. Als Beispiel sei angeführt, daß nur Hoboken die persönliche Begegnung Bernhard Schotts mit Joseph Haydn in Biebrich am 17. 7. 1792 erwähnt (1. Band S. 176). Auch der neue Name des ehemals *Caecilienmesse* genannten Werkes (Hob. XXII:5) ist auf Grund von Benachrichtigungen durch Herrn Dr. Robert Machold angegeben: nach dem aufgefundenen Autograph des Kyrie handelt es sich hier um eine zweite „*Missa Cellensis*“; in der Einleitung zu dieser Gattung ist dieser offenbar erst während der Drucklegung eingearbeitete Befund unberücksichtigt geblieben (siehe S. 69).

Ein (Gesamt-)Inhaltsverzeichnis (für alle drei Bände) ist nur im letzten Band veröffentlicht. Die Gesamtanlage und damit auch die Numerierung der Werkgruppen und der Werke sind während der jahrelangen Beschäftigung an diesem Katalog vom Autor verschiedentlich geändert worden, worauf in den Addenda und Corrigenda – allerdings nicht immer konsequent und einwandfrei – jeweils aufmerksam gemacht wurde. Spätere, auch eventuell autorisierte Textierungen (Parodien) einzelner Vokalsätze sind nicht bei den einzelnen Werken, sondern im 2. Band in der Rubrik XXIII Anh. (etwas verwirrend erst ab S. 176 nach der Rubrik XXIII d) lediglich mit dem neuen Worttext aufgenommen worden; aber bei den einzelnen thematisch zitierten Arien, z. B. bei XXIX b:2 Nr. 5, fehlt gelegentlich der entsprechende Hinweis. (Bei „*Maria die Reine*“ müßte es auf S. 176 XXIX b:2 Nr. 5 statt Nr. 4 heißen.) Durch die viel ausführlicheren Register in Band 3 sind die beiden

beigesteckten *Beilagen zu Band 1 und 2* überflüssig geworden. Weitere Register, etwa für Verleger, allerdings nur für Einzeldrucke – für Collectionen und Sammeldrucke sind die gesonderten Übersichten zu befragen –, für Werk- und Satztitel (nicht ganz lückenlos), Textanfänge sowie Namen und Orte (letzteres Register ebenfalls vereinzelt ergänzungsbedürftig) sichern eine schnelle Benutzung und Erschließung der in großer Fülle ausgebreiteten Informationen. Die Register sind nach dem jetzt üblicheren amerikanischen Ordnungsprinzip zusammengestellt.

Zu Einzelheiten dürfen hier vielleicht noch folgende Ergänzungen bzw. Änderungsvorschläge zum zweiten Band vorgebracht werden. Bei XX (S. 1) hieße es besser („*Oratorium oder Oratoriumsbearbeitung*“) statt („*Vokalfassung*“). Seite 69 – wie schon erwähnt – sollte vermerkt werden: Die „sogenannte“ *Caecilienmesse* ist 1766 (laut Autograph) entstanden, . . . Diese Korrektur ist gerade im Hinblick auf die Chronologie der Messen sehr bedeutungsvoll: weder das lange Zeit angenommene Jahr 1782 noch das von Hoboken angegebene Jahr 1773 sind für die Entstehung dieser Messe (XXII:5) zu halten. Bei dem entsprechenden Werk gibt Hoboken bereits das Entstehungsjahr richtig wieder. Seite 73, Zeile 7 müßte „EK“ statt „HV“ stehen. Bei der Rubrik Autograph des späten, des großen *Te Deum* (XXIII c:2) wird der Hinweis auf Paris bzw. auf S. 133 bei Hoboken vermißt. Es darf wohl angenommen werden, daß dieses *Te Deum* 1800 entstanden ist. (Griesingers Jahresangabe ist genauso undeutlich und unpräzise wie die für die Orchesterfassung der *Sieben Worte*.) Vielleicht wäre es ratsam, in der Rubrik der *Nachweise* Haydns Bibliotheks- und ebenso das Nachlaßverzeichnis konsequent zu berücksichtigen.

Diese nur zufällig bemerkten Einzelheiten berühren die Gesamtleistung des nun vollständig vorliegenden Hoboken-Kataloges der Werke Joseph Haydns nicht. Die Musikwissenschaft und speziell die Haydn-Forschung sind damit einen wesentlichen Schritt vorwärts gekommen. Diese jetzt ab-

geschlossene Publikation wird es ermöglichen, daß zukünftig Spezialuntersuchungen zu einzelnen Haydn-Werken schneller und reibungsloser vorangetrieben werden können. Zur Identifizierung der Haydn-Werke hat sie sich längst für die Wissenschaft und die musikalische Praxis zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk durchgesetzt. Der ‚Hoboken‘ ist überall ein Begriff geworden. Die verliehene dreifache Ehrendoktorwürde für dieses Werk belegt und unterstreicht den Wert und die Bedeutung dieses wissenschaftlichen Unternehmens, zu dem nicht zuletzt auch der Musikverlag B. Schott's Söhne seinen Beitrag zum Gelingen eingebracht hat.

(März 1979)

Hubert Unverricht

*FRANZ SCHUBERT. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich DEUTSCH. Neuauflage in deutscher Sprache bearbeitet und hrsg. von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner ADERHOLD. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. XXIV, 712 S. (Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII. Band 4.)*

Nach den groben und unberechtigten Angriffen auf Otto Erich Deutsch, die im Schubertjahr 1978 in der österreichischen Presse zirkulierten und die inzwischen von Wolfgang Rehm in gehöriger Weise widerlegt wurden (*Querschüsse gegen das Deutsch-Verzeichnis*, in: *ÖMZ* 33/1978, S.541f.), tut es einem wohl, feststellen zu können, daß Band 4 der Serie VIII der Neuen Schubert-Ausgabe die genaue deutsche Übersetzung des ursprünglichen englischen Titels des Werkverzeichnisses aufweist: *Franz Schubert – Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich Deutsch*. So wie das Verzeichnis der Werke Mozarts, auch nachdem fünf andere Bearbeiter sich damit beschäftigt haben, nach wie vor ‚Köchel-Verzeichnis‘ heißen wird, so soll auch dieser Katalog weiterhin als ‚Deutsch‘ zitiert wer-

den. Das heißt nicht etwa, daß wir die Verdienste derjenigen, die die zweite Auflage vorgelegt haben – Werner Aderhold, Walther Dürr, Arnold Feil und Christa Landon (†) – unterschätzen; im Gegenteil. Auch die Wissenschaftler haben gewiß genau gewußt, daß sie ihre Arbeit für die zweite Auflage leisten konnten, eben weil es die erste, von Deutsch redigierte Auflage gab. Und keiner hat besser gewußt als Deutsch selber, daß eine Überarbeitung der ersten Auflage nötig sein würde.

Kataloge sind nicht zum Lesen da, sondern zum Benutzen und Nachschlagen. Ein genaues Urteil über ein Verzeichnis kann man erst fällen, nachdem man längere Zeit mit ihm ‚gelebt‘ hat. Dieser Beitrag ist somit keineswegs als definitives Urteil gemeint, sondern als Zusammenfassung einiger Eindrücke, die wir bei der Konfrontation der ersten und der zweiten Auflage gewannen.

Die Fehler, die wir im Laufe von etwa 25 Jahren festgestellt hatten, sind fast ausnahmslos berichtigt worden. Als besondere Vorteile der neuen Auflage müssen erwähnt werden:

1. Daß das ganze Werk in deutscher Sprache vorliegt;
2. Daß die Incipits in einer mehr der musikalischen Realität entsprechenden Weise abgefaßt sind;
3. Daß mehrere, 1951 noch nicht bekannte Kompositionen aufgenommen sind;
4. Daß die Numerierung von Deutsch grundsätzlich beibehalten ist.

Fangen wir mit Punkt 4 an: Jeder, der die 6. bzw. 7. Auflage des Köchel-Verzeichnisses regelmäßig benutzt, weiß, zu welchen Teufeln die Konsequenz geführt hat, mit der die Bearbeiter die alten Nummern mit a, B, ja sogar mit AB, dA und dB versehen haben (d.h.: versehen mußten). Der Schubert-Katalog fügt den Nummern nur dann Buchstaben an, wenn es sich um neu (d.h. seit 1951) aufgefundene Werke handelt, oder um Werke, deren zeitliche Bestimmung erst seit 1951 möglich geworden ist. Solche Nummern haben z.B. die Lieder *Vollendung* und *Die Erde* (579A und 579B) sowie die *Grazer Fantasie* für Klavier (605A) bekommen.

Der unter 1 erwähnte Vorteil braucht wohl nicht näher erörtert zu werden. Zu Punkt 2: Die Incipits waren in der 1. Auflage manchmal so knapp (durchwegs auf einem System), daß sie für eine Identifizierung oft nicht ausreichten, besonders wenn es sich um ein Werk, das in verschiedenen Fassungen vorliegt, handelte. Auch die Hinzufügung der Taktzahlen ist zu begrüßen.

Bei der großen Anzahl von Liedern Schuberts, die in mehreren Fassungen existieren, bzw. von Liedern, die verschiedene Kompositionen des gleichen Textes darstellen, ist es naheliegend, daß hier für die Bearbeiter des Katalogs besondere Probleme entstehen. Diese waren von Otto Erich Deutsch nicht immer befriedigend gelöst worden. So hatten die beiden Fassungen des *Ständchens* (für Männerchor bzw. für Frauenchor) bei Deutsch jede ihre eigene Nummer, während die völlig verschiedenen Kompositionen der *Harfner-Gesänge* I und II als verschiedene ‚versions‘ unter je einer Nummer zusammengefaßt waren. Die zweite Auflage unterscheidet, ebenso wie die Neue Schubert-Ausgabe, genau zwischen ‚Fassung‘ und ‚Bearbeitung‘; mit ‚ Fassungen ‘ sind gemeint: Varianten des im Wesentlichen gleichen musikalischen Materials; mit ‚ Bearbeitungen ‘: Kompositionen mit neuem musikalischem Material. Gerade bei den *Harfner-Gesängen* muß es für die Redakteure kein geringes Problem gewesen sein, die verschiedenen Lieder und deren Fassungen neu zu gruppieren. Die Lösung: Alle Lieder als Gruppe unter einer Nummer ist durchaus überzeugend, trotz der unvermeidlichen Tatsache, daß auch so verschiedene ‚ Bearbeitungen ‘ unter der gleichen Nummer registriert sind.

Die verschiedenen Fassungen des Hymnus *Komm', heil'ger Geist*, die früher unter drei Nummern gesucht werden mußten (941, 948 und 964), sind jetzt richtig unter einer Nummer (948) zusammengefaßt. Allerdings fehlt hier unter ‚ Ausgaben ‘ der Hinweis, daß der Text in Diabellis Ausgabe (und demgemäß auch in der alten Gesamtausgabe) von dem in Schuberts Autograph abweicht. Auch hätten wir es vorgezogen, wenn die A-cappella-Fassung dieses Werkes,

nicht als ‚ 1. Fassung ‘, sondern als ‚ Entwurf ‘ bezeichnet worden wäre; sie weist mehrere Lücken auf und ist ohne die Blasinstrumente der ‚ 2. Fassung ‘ eigentlich unaufführbar. Das gleiche gilt von der ‚ 1. Fassung ‘ in *Asdur* des Liedes *Nur wer die Sehnsucht kennt*, D 310; auch diese weist Lücken auf, die darauf hinweisen, daß sie nur einen ‚ Entwurf ‘ zu der zweiten Fassung in *F-dur* darstellt.

Wie gesagt, läßt sich der Wert eines Verzeichnisses erst nach längerem Gebrauch feststellen. Wenn im folgenden noch einige Bemerkungen gemacht werden, so geschieht dies in völliger Anerkennung der ungeheuren Leistung der vier Bearbeiter; es handelt sich hier aber um prinzipielle Dinge. D 18: Die Tonart dieses Quartetts (es gehört zu den Quartetten ‚ in wechselnden Tonarten ‘) wird als *g/B* bezeichnet, obgleich der erste Satz in *c-moll* anfängt und via *d-moll* nach *g-moll* moduliert.

D 32: Die Erstausgabe dieses Streichquartetts erschien nicht nur in Stimmen, sondern auch in Partitur.

D 400: Das Incipit dieses Liedes (*Die Knabenzeit*) ist völlig abweichend von dem in der ersten Auflage und auch von der alten Gesamtausgabe. Da das Lied noch nicht in der Neuen Schubert-Ausgabe erschienen ist, wäre ein Hinweis, *warum* das Incipit abweicht, wünschenswert gewesen.

D 556 (*Ouverture in D*): Es fällt auf, daß die Instrumentation Pauken, aber keine Trompeten enthält, was für Schubert sehr ungewöhnlich ist. Die von Ferdinand Schubert geschriebenen Trompeten-(und Posaunen-) Stimmen werden als nicht authentisch bezeichnet; eine nähere Begründung wäre hier willkommen.

D 797 (*Rosamunde-Musik*): Unter Erstausgaben wird eine Ausgabe des Geisterchores (Nr. 4) erwähnt ‚ mit Begleitung von 3 Horn und 3 Trompeten ‘ (sic). Da die Begleitung Schuberts für drei Hörner und drei Posaunen geschrieben ist, möchte man wissen, ob es sich hier um eine falsche Angabe oder um eine willkürliche Bearbeitung handelt.

D 940 (*Fantasie in f-moll* für Klavier vierhändig): Leider sind die Incipits der Sätze, ebenso wie in der ersten Auflage, unvoll-

ständig, so daß man glauben könnte, das Werk wäre dreisätzig (das Incipit des vierten Satzes fehlt).

Zum Schluß möchten wir noch darauf hinweisen, daß die ‚Anmerkungen‘ und ‚Literatur‘-Angaben wesentlich ausführlicher sind als in der ersten Auflage, was sicher auch als ein Vorteil gewertet werden muß. Die Hypothesen bez. der Zusammengehörigkeit einzelner (teils fragmentarischer) Klaviersonatensätze, die Paul Badura-Skoda in seiner Ausgabe der Sonaten verteidigt, werden erwähnt, aber nicht übernommen. Das scheint uns richtig: Denn so interessant und manchmal glaubwürdig sie sind – es bleiben Hypothesen.

(März 1979)

Marius Flothuis

*ERNST HILMAR: Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. XV, 144, 105 S. (Catalogus Musicus. Band VIII.)*

Es ist merkwürdig: je mehr Bibliothekskataloge erscheinen, um so eindringlicher wird den Benutzern bewußt, welche Versäumnisse es auf dem Gebiet der Quellenschließung und -katalogisierung aufzuarbeiten gilt. Zu den dringenden Desiderata zählt auch ein gedruckter Katalog der wertvollen Musikhandschriften der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, von deren Beständen nunmehr wenigstens ein wesentlicher Teilbereich, nämlich derjenige der Schubert-Handschriften, bibliographisch erschlossen wurde. Das Gedenkjahr 1978 bot willkommenen Anlaß zu einer erneuten Überprüfung und Neu-Katalogisierung des umfangreichen Bestandes an Schubert-Handschriften mit dem Ziel der Einbeziehung auch der kleinsten Skizzen, welche von O.E. Deutsch im 1951 erschienenen *Thematic Catalogue* nicht berücksichtigt worden waren.

Der verzeichnende Teil des neuen Kataloges folgt in der Anlage der Systematik der Neuen Schubert-Ausgabe, nicht der Chronologie der Werke, innerhalb der einzelnen Gruppe jedoch den Nummern des Deutsch-Verzeichnisses. Wer als Benutzer die chro-

nologische Reihenfolge der Werke überblicken will, ist auf die im Anhang des Kataloges untergebrachte Vergleichstabelle zur Datierung angewiesen, der die von Deutsch begründete Ordnung zugrunde liegt. Im Anschluß an den jeweiligen Werktitel folgen die mit großer Akribie und selten anzutreffender Ausführlichkeit ausgearbeiteten Beschreibungen der Partitur oder Stimmen, des Umfangs, des Titels und der Datierung. Anschließend finden sich minutiös ausgebreitete Hinweise auf Format, Wasserzeichen und Beschreibstoff, an dritter Stelle schließlich Bemerkungen über den Inhalt der Handschrift. Ein gesonderter Abschnitt ist speziellen, mehr oder weniger ausführlichen Anmerkungen gewidmet, die über die Provenienz ebenso präzise Auskunft geben wie über Art und Zustand des Manuskripts. Zahlreiche belangvolle Detailangaben (z. B. über die Datierung undatierter Manuskripte) machen diesen Abschnitt zu einer wahren Fundgrube für den Spezialforscher. Ein umfangreicher Anhang enthält neben der schon erwähnten Vergleichstabelle nicht nur sorgfältig bearbeitete, den Katalogteil gut aufschlüsselnde Namen- und Werkregister, sondern darüber hinaus Darstellungen sämtlicher Wasserzeichen der verzeichneten Handschriften in Originalgröße. Damit steht der historischen Schubert-Forschung eine imponierende Materialbasis zur Verfügung, deren Publikation nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Im Zusammenhang mit der Arbeit an diesem Handschriftenkatalog ergaben sich nicht nur neue Funde, sondern auch neue Aspekte der Datierung, zumal nach den Worten des Bearbeiters im Vorwort „*die bisherigen Ergebnisse der Schubert-Forschung nicht ignoriert, aber auch nicht kritiklos als zuverlässiger Tatbestand anerkannt werden*“ sollten. Bemerkenswert sind zwei bisher unbekannte Fragmente von Klavierstücken und neue Feststellungen über ein zwar bekanntes, inzwischen aber neu bewertetes Skizzenkonvolut, welches „*nahezu mit Sicherheit*“ Schuberts letzte Symphonie (1828) enthält. Bei der Durchsicht der von der bisherigen Datierung durch O.E. Deutsch abweichenden Werte drängt sich



dem Katalogbenutzer allerdings der Gedanke auf, ob hier im Überschwange forschenden Glücksgefühls des Guten nicht zuviel getan wurde. Wenn sich gegenüber Deutsch Abweichungen von nur wenigen Monaten, ja sogar Wochen, angezeigt finden, wenn in vielen Fällen die bisherigen Angaben über das Entstehungsjahr einer Handschrift auf einen Monat genau eingengt werden und bei diesem Versuch noch viele in Klammern gesetzte Fragezeichen auf die Unsicherheit der neuen Datierung hinweisen, so fragt man sich nach dem Sinn derartiger Kleinlichkeiten. So überzeugend sich der bibliographisch orientierte Teil des neuen Verzeichnisses darstellt, so problematisch erweist sich der Versuch, die Datierungen von O.E. Deutsch zu erschüttern, dessen Quellenkundlichen Fähigkeiten mit dieser Publikation ungewollt ein weithin sichtbares Denkmal gesetzt wurde.  
(Januar 1979) Richard Schaal

*ERNST HERMANN MEYER. Das kompositorische und theoretische Werk. Hrsg. von Mathias HANSEN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976. 268 S. (Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR. Handbücher der Sektion Musik.)*

Handbücher nennt die Akademie der Künste in Ostberlin eine Buchreihe, die sie den Mitgliedern ihrer Sektion Musik widmen will. Damit ist die inhaltliche Tendenz umschrieben: Information und Dokumentation zu Personen, denen man bereits zu Lebzeiten solche Bedeutung zumißt, daß ein eigenes Nachschlagewerk auf Interesse stößt. In Vorbereitung sind solche Darstellungen über Kurt Schwaen, Fidelio F. Finke, Johannes Paul Thilmann und Ottmar Gerster. Daß als erster Band dieser Serie der über Ernst Hermann Meyer erschienen ist, entspricht dem kulturpolitischen, wissenschaftlichen und kompositorischen Gewicht des nun Dreiundsiebzigjährigen. Als Gründungsmitglied der Akademie der Künste der DDR (seit 1950), 1965–1969 deren Vizepräsident, als Präsident des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der

DDR seit 1968, als Präsident des Musikrates der DDR von 1965–1971 und vor allem als Kandidat des Zentralkomitees der SED seit 1963, schließlich ZK-Mitglied seit 1971 ist Meyer sicher einer der (im nationalen Rahmen) kulturpolitisch einflußreichsten und wirksamsten Musiker und Musikwissenschaftler überhaupt. Das Œuvre des Komponisten und Wissenschaftlers erschließt der vorliegende Band, der ein Werkverzeichnis mit Schwerpunktbildungen und Kommentaren darstellt.

467 Nummern zählt das chronologische Verzeichnis der Kompositionen zwischen 1916 und 1975 (Redaktionsschluß: 30. Juni): Opern, Oratorien, Kantaten, Chöre, Klavierlieder, Hörspielmusiken, Filmmusiken, Orchesterkompositionen, Kammermusik – kurz Werke aller (weltlichen) Gattungen, wobei der große Anteil von textgebundenen Kompositionen bzw. von funktionaler Musik (vom Kampflied bis zur Musik für Sportfeste) signifikant erscheint. Dieses chronologische Verzeichnis ist knapp reichend gehalten; ausführlichere Informationen zu einzelnen Werken sind in den nach „Genres“ geordneten Hauptkapiteln gegeben, in denen „unwichtige, verschollene und andere Stücke ausgespart wurden“ (S.7). Die ausreichenden Grundinformationen zu den aufgenommenen Opera sind durch Standardisierung der Mitteilungen in ein einheitliches Schema wünschenswert übersichtlich gegliedert; sie umfassen grundsätzlich: Werknummer, Titel, Untertitel, Titelvarianten, Textanfang, Textautor, Besetzung, Gliederung, Vortragshinweise, Dauer, Entstehung, Uraufführung, Erstaufführung, Anregung, Widmung, Fassungen und Bearbeitungen, Quelle, Verlag, Schallplatteneinspielungen, Literatur, besondere Anmerkungen. Ernst Hermann Meyer dürfte fast der einzige lebende Komponist sein, der sich glücklich schätzen kann, sein Gesamtwerk so gut und ausführlich dokumentiert zu sehen. Die wissenschaftlichen und journalistischen Schriften (einschließlich Rezensionen, Grußadressen etc.) sind auf über 20 Seiten in einem nach großen Sachgebieten geordneten Verzeichnis erfaßt. So ist in der Tat ein Quellenwerk entstanden, das – wie

es sich Herausgeber und Autoren wünschen (S. 7) – „die Grundlage einer jeden Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Meyers Schaffen, wie immer sie geartet sei, bilden“ kann.

Den jeweiligen Genre-Verzeichnissen sind Einführungen verschiedener (wohl meist jüngerer) Autoren vorangestellt. Auf sie kann hier nicht näher eingegangen werden. Insgesamt aber hätte – diese generelle Kritik mag erlaubt sein, auch wenn es stets ungerecht erscheint, Beiträge diverser Autoren von zugestandermaßen unterschiedlichem Niveau so summarisch zu charakterisieren – Ernst Hermann Meyer eine bessere, sprich: selbständigere Zeichnung seiner kompositorischen und wissenschaftlichen Physiognomie verdient gehabt. Aufgrund stichprobenartiger Benutzung der Genreverzeichnisse mögen abschließend noch einige Anregungen gestattet sein, die bei weiteren Bänden vielleicht Konzentration und Präzisierung der Information erhöhen helfen könnten: Eine bessere Koordination von einleitendem Generalessay („Leben und Werk“) und Genre-Einführungen wäre wünschenswert; die mannigfachen Wiederholungen, vor allem genereller Würdigungen, sind durchaus ermüdend. Die Gattungsbezeichnung „Sololied“ im chronologischen Werkregister ist zu unscharf; aus den Angaben im Genreverzeichnis geht hervor, daß sie sowohl das Klavierlied wie auch in Einzelfällen das Lied mit Begleitung mehrerer Instrumente (z. B. Nr. 51–56, 65: mit Klaviertrio, Nr. 104 mit Streichtrio oder Streichorchester) umfaßt. Die Überschrift des Genre-Verzeichnisses ist daher ebenfalls ungenau. Nicht ganz deutlich ist auch, warum in manchen Fällen (z. B. Nr. 199) ein zunächst für Chor a cappella komponiertes und dann zum Klavierlied umgearbeitetes Opus im Verzeichnis primär als Klavierlied erscheint, die Ursprungskomposition aber unter „ Fassungen“ (ähnlich Nr. 292). Bei den Einzelangaben zur Quellenlage ist weiterhin der schlichte Vermerk „Autograph“ oder „Abschrift“ denn doch wohl ungenügend, wenigstens der Aufbewahrungsort wäre anzugeben. Insgesamt fehlt eine „Bibliographie“, d. h. ein Verzeichnis der Litera-

tur über Ernst Hermann Meyer (das Handbuch versteht unter Bibliographie das Meyersche Publikationsverzeichnis). Bei den einzelnen Kompositionen ist solche Literatur verdienstvollerweise vermerkt, manches andere (z. B. zum wissenschaftlichen Œuvre) ist nur aus den Anmerkungen zu den Genre-Einführungen, die reichlich mit Zitaten arbeiten, zu erschließen. Solche Korrekturen und Vervollständigungen würden den an sich bereits sehr hohen Informationswert der Handbücher weiter erhöhen.

(August 1978)

Reinhold Brinkmann

VÁCLAV PLOCEK: *Catalogus Codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur. Pragae: Academia sumptibus Academiae scientiarum Bohemoslovacae 1973. 2 Bände. 830 S.*

Ein umfassender Katalog aller musikalischen Handschriften der Prager Universitätsbibliothek ist für jeden Forscher, der bisher nur auf den Gesamtkatalog der lateinischen Handschriften von J. Truhlar (Prag 1905–1906) und den Katalog der deutschen Handschriften von W. Dolch (Prag 1909) angewiesen war, ein höchst erfreuliches Ereignis. Der Verfasser, der diese verdienstvolle Leistung im Auftrag der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaft übernommen hat, kann deshalb des Dankes aller Musikwissenschaftler gewiß sein. Bei der großen europäischen Bedeutung all dieser Handschriften, zumal derer, die aus dem Mittelalter stammen, ist es begrüßenswert, daß das Vorwort und die Beschreibung der Handschriften lateinisch abgefaßt sind und das Tschechische nur in einem zweiten Vorwort erscheint.

Der Katalog gibt nicht nur Auskunft über Umfang, Format und Inhalt, Alter und Herkunft der Handschriften, sondern gibt auch einen klaren Überblick über die verschiedenen Notationsformen und die einzelnen Bände der Notatoren. Zu jedem einzelnen mit Noten versehenen Abschnitt wird der Anfang in Notation gegeben, so daß in

Einzelfällen, etwa bei Cantiones und Motetten, geradezu ein thematischer Katalog entstanden ist. Die gesamte Literatur zu den einzelnen Handschriften und Musikstücken wird bis zum Jahre 1965 verzeichnet. Am Ende gibt es verschiedene sehr wertvolle Indices, einen über das Alter der verschiedenen Hss. vom 11. bis 18. Jahrhundert, einen zweiten über deren Herkunft, einen dritten über die einzelnen Notationsformen, einen vierten mit den Textincipits der einzelnen Gesänge, als fünften einen Index Nominum et Rerum. Am Schluß vervollständigen 20 Seiten mit Fotos der verschiedenen Notenschrifttypen das gewinnende Gesamtbild dieser großartigen Edition.

Der Katalog umfaßt 243 Handschriften von I A 46 bis XV C 2. Die höheren Handschriften-Nummern der Bibliothek sind noch nicht erfaßt, so vermißt man etwa die berühmte Musikhandschrift XVII E. 1, die neben tschechischen Gesängen auch ebensoviel lateinische enthält. Diesen nicht abgeschlossenen Charakter des Katalogs wird man bedauern müssen, zumal an keiner Stelle des Vorworts auf diesen Mangel und die Ursache desselben hingewiesen wird. (Mai 1979) Walther Lipphardt

*Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Musikinstrumenten-Museum Berlin. Katalog der Streichinstrumente von Irmgard OTTO in Zusammenarbeit mit Olga ADELMANN. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975. 336 S. Katalog der Blechblasinstrumente (Polsterzungeninstrumente). Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1976. 199 S.*

Der Katalog der Streichinstrumente umfaßt den Bestand des Instrumentenmuseums Ende des Jahres 1972. Die Veröffentlichung wurde in enger Zusammenarbeit mit der Museumsrestauratorin und Geigenbaumeisterin Olga Adelman vorbereitet. Die dabei maßgebenden Kriterien wurden von dem nunmehr in den Ruhestand getretenen Museumsdirektor Alfred Berner im Vor-

wort erläutert. Wesentliche Punkte sind vor allem, daß sich der Katalog „an die Fachkundigen wendet, mögen sie nun aus den Kreisen der Wissenschaft und Forschung oder aus denen des Musikinstrumentenbaues und der Restaurierung kommen“ und daß zu diesem Zwecke „neue Darstellungsformen für alles . . ., was der fachlich Interessierte zu wissen begehrt und erfahren soll“ gefunden werden mußten. Trotzdem galt es, „alles zu vermeiden, was nicht unmittelbar der Erfassung und Erkenntnis des Einzelobjektes dient“.

Die Gliederung des Katalogs richtet sich nach den Museumsbeständen; die einzelnen Gruppen sind nicht „. . . im Sinne einer Instrumenten-Systematik“ (Einleitung), sondern nach der historischen Entwicklung der Streichinstrumente zusammengestellt. Den Gruppen gehen jeweils ein Einführungstext, schematische Zeichnungen mit den entsprechenden Bezeichnungen und Abmessungspunkten sowie allgemeine Literaturhinweise, die sich überwiegend auf die neuesten einschlägigen Veröffentlichungen beschränken, voraus. Bei den einzelnen Instrumenten wird – zwangsläufig – vor allem auf frühere Katalog-Werke verwiesen. Entsprechend der Formulierung in der Einleitung wurde „besondere Sorgfalt auf die Untersuchung verwendet, wieweit Objekte original erhalten und welche Änderungen daran im Laufe der Zeit vorgenommen worden sind“. „Sie wollen Vergleichsinformationen bieten und damit die Möglichkeit der sicheren Zuordnung und Zuschreibung von unsigniert gebliebenen Instrumenten erweitern.“ Verzeichnisse der zitierten Literatur, der Abkürzungen und Begriffserläuterungen, vor allem jedoch der Instrumentenbauer und -reparateure sowie der einzelnen Katalognummern in numerischer Reihenfolge erhöhen den Wert des Nachschlagewerks zusätzlich. Leider ist – wie aus dem Vorwort hervorgeht – das mit zur Veröffentlichung vorbereitete umfangreiche Bildmaterial, das wesentlich mehr als nur Ergänzungswert darstellt, den finanziellen Bedingungen zum Opfer gefallen. Mögen für die Vervollständigung dieses Projekts doch noch die notwendigen Mittel bereitgestellt werden!

Für den ein Jahr später erschienenen Katalog der Blechblasinstrumente bzw. Polsterzungeninstrumente waren dieselben Kriterien maßgebend wie für den Katalog der Streichinstrumente. Auch hier folgen nach einem der Einleitung im Katalog der Streichinstrumente entsprechenden Vorwort ein Abkürzungsverzeichnis, Begriffserklärungen und Erläuterungen allgemeinerer Natur: Unter anderem werden schematische Darstellungen der unterschiedlich gestalteten Stützen, der Querschnitte der einzelnen Mundstücke und der Ventilmechaniken gegeben. Letztere sind dem 1922 in Berlin erschienenen Katalog der Berliner Musikinstrumente entnommen; um der Vollständigkeit willen hätten die dort fehlenden Querschnitte der Posaunenmundstücke ergänzt werden können.

Den einzelnen Instrumentengruppen sind Texte vorangestellt, die über die Instrumente und deren Geschichte informieren. Nach dem eigentlichen Katalog folgen ein Literaturverzeichnis und äußerst hilfreiche Register, in denen die einzelnen Instrumente, die Instrumentenbauer und -erfinder, die Herstellungsorte, die Namen derjenigen Personen, die dem Museum ein Instrument geschenkt haben, sonstige Namen sowie eine Aufstellung in der Reihenfolge der Katalognummern zusammengefaßt sind. Daß es hier möglich war, wenigstens einzelne Instrumente abzubilden, zeigt noch deutlicher, wie hilfreich dies in einem Katalog – und Nachschlagewerk – ist.

Schließlich bleibt zu hoffen, daß auch für die weiteren Bestände entsprechend vorbildliche Publikationen folgen werden und daß diese für andere Instrumentensammlungen Anregung zu einem zu verfolgenden Ziel sein mögen.

(Mai 1979)

Veronika Gutmann

*AUTORENKOLLEKTIV: Dějiny české hudební kultury (1890–1945) (Geschichte der tschechischen Musikkultur), Band 1 (1890–1918). Prag: Academia-Verlag 1972. 299 S. und 114 S. Abb.*

Die Intentionen und Methodenprinzipien dieser groß angelegten Arbeit, an der mehr als fünfzig Mitarbeiter beteiligt waren, werden in der Einführung diskutiert. Die Redaktion war sich der zahlreichen Schwierigkeiten bewußt, die eine Abkehr von der üblichen Methode der Geschichtsschreibung mit sich führt und sieht das vorgelegte Werk als einen Versuch an, die Gesetzmäßigkeiten einer kurzen Epoche auf neue Art zu erfassen. Teils bildet „*der Inhalt des Begriffs Musikkultur . . . eine komplizierte Totalität wechselseitig verknüpfter, oftmals gegensätzlicher Phänomene, deren dialektische Einheit mit Hinsicht auf eine abgerundete logische Struktur der Darlegung . . . außerordentliche Ansprüche stellt*“, teils ist „*jede reale Totalität . . . immer in breitere Zusammenhänge eingegliedert, von denen . . . abstrahiert werden muß, die man jedoch nicht völlig außer acht lassen darf*“ (S. 14).

Die Gliederung der Arbeit, der eine kurze Besprechung selbstverständlich nicht gerecht werden kann, ist folgende: vorgeschoben ist eine für beide Bände gemeinsame Einleitung zur Quellenlage und zum Schrifttum. Danach folgen die Kapitel I, *Das Musikleben* (1. Wandlungen im Charakter des Musiklebens, 2. Die soziale Stellung der Musiker, 3. Die Musik des täglichen Lebens, 4. Kirchenmusik, 5. Konzertleben, 6. Musiktheater, 7. Musikschulen, 8. Musikwissenschaft und Kritik, 9. Meinungsstreite und Entwicklungstendenzen), II, *Künstlerpersönlichkeiten* (1. Schöpferische Schichten, 2.–8. die hervorragendsten Komponisten mit Janáček an der Spitze), III, *Musikalische Gattungen und Genres* (1. Entwicklung, 2.–6. Klavier-, Lied-, Chorschaffen, Kammer- und Orchestermusik, 7. Kantate und Oratorium, 8. Oper) und IV, *Musiksprache, Stilcharakteristik und ästhetisches Ideal der Epoche* (1. Musiksprache, 2. Formung des Stils, 3. Beziehungen zwischen Musik und Wort, 4. Themenkreise, 5. Die ästhetischen Beziehungen zwischen künstlerischer und Umgangsmusik, 6. Musik und Gesellschaft) (vgl. die deutsche Inhaltsangabe).

Bereits diese Inhaltsübersicht veranschaulicht die Schwierigkeiten einer Fixierung der Gleichzeitigkeit, in der die erwähn-

ten Zusammenhänge und Widersprüche existierten. Sie deutet aber auch die Gefahr an, ins Kaleidoskopische abzugleiten, eine Gefahr, die durch typographisch abgesonderte, eingeschobene Absätze eher unterstrichen als behoben wird. Die traditionelle Buchform scheint für das intendierte Vorhaben kaum geeignet. Eine adäquate Erfassung der Totalität und Gleichzeitigkeit einer Kultur ist wohl doch nur in einer stark verkürzenden Symbolsprache auf groß angelegten Tabellen realisierbar.

Ohne auf diesen verdienstvollen Versuch näher eingehen zu können ist es auch schwierig ein weiteres Problem, das man als Proportionalitäts- oder Wertungsproblem bezeichnen könnte, mehr als anzudeuten: von den 299 Textseiten entfallen auf die „*Musik des täglichen Lebens*“, also auf die Gebiete der musikalischen Folklore, nicht ganze 15 Seiten (I,3 und IV,5). Gemessen am faktischen „Musikverbrauch“ dürfte das Verhältnis genau umgekehrt gewesen sein. Obwohl eine Binsenwahrheit, muß doch auch hier unterstrichen werden, daß die tschechische Musikkultur überwiegend als die Kultur einer Mittel- und Intellektuellenschicht aufgefaßt wird. Die einzige quantitative, tabellarische Übersicht des „tschechischen Musikschaffens 1891–1918“ (zw. S. 176 und 177) beschränkt sich demzufolge auf die „*künstlerische*“ Musik. Wie viele neue Bänkellieder, Chansons, Tanzlieder usw. mag es in dieser Periode gegeben haben? Wie viele der 779 in der Tabelle aufgezählten Werke wurden aufgeführt und wie oft? Einige Informationen zu diesen Fragen muß man nachsuchen, für andere gilt die schwierige Quellenlage, auf die die Verfasser aufmerksam machen. Jedoch: der Standpunkt, von dem man eine Musikkultur sieht, ist entscheidend für das „totale Bild“ der Gleichzeitigkeit.

Die Verfasser haben außerordentlich viel und interessantes Material erfaßt und bearbeitet. Dieser Verdienst wird durch die wohlgewählten farbigen und schwarzweißen Illustrationen, Faksimiles und viele Notenbeispiele unterstrichen.

(April 1979)

Camillo Schoenbaum

*ADOLF LAYER: Musikgeschichte der Fürstabtei Kempten. Kempten: Verlag für Heimatpflege 1975. 84 S. mit Abb. und 8 Taf. (Allgäuer Heimatbücher. Band 76.)*

Die benediktinische Fürstabtei Kempten, gegründet vor mehr als 1200 Jahren, war bis zu ihrer Aufhebung im Jahr 1803 ein wichtiges Zentrum der Musikpflege im Allgäu. Leider haben nur sehr wenige Originalquellen den Sturm der Säkularisation überdauert. Um so verdienstvoller ist es, daß es Layer als hervorragendem Kenner der Geschichte, Kunst und Musik in Schwaben in jahrelangen Bemühungen gelungen ist, aus zahllosen weit verstreuten Dokumenten, Hinweisen und Nachrichten eine zusammenfassende Würdigung der musikalischen Tradition des Klosters zu erstellen.

Der Bogen erstreckt sich vom nur mehr spärlich belegten Mittelalter über die Renaissance (mit Widmungen gedruckter Werke von Jacobus de Kerle, Christian Erbach und Gregor Aichinger an Kemptener Fürstäbte) zu Barock und Frühklassik. Komponisten wie Valentin Molitor, Thomas Eisenhuet, Benedikt Biechteler, Joseph Anton Auffmann und Franz Ignaz Bieling zählten zwar nicht zu den ersten Musikern des 17. und 18. Jahrhunderts in Süddeutschland. Sie waren jedoch, wie ihre im Druck erhaltenen Werke erweisen, tüchtige Komponisten, die das kirchenmusikalische Repertoire im gesamten schwäbischen Bereich maßgeblich mitbestimmt haben. Die wichtigste Persönlichkeit, die uns in Kempten begegnet, ist Franz Xaver Richter, der hier von 1740 bis 1748 als Vizekapellmeister bzw. als Kapellmeister der fürststäbtlichen Hofmusik wirkte. Seine aus jener Zeit stammenden Werke sind leider zum großen Teil verschollen. Auch andere, noch längere Zeit erhalten gebliebene Reste der Kemptener Musiküberlieferung scheinen heute nicht mehr nachweisbar zu sein – ein Grund mehr für die Berechtigung der derzeit im Gange befindlichen katalogmäßigen Erfassung älterer Kirchenmusik in Bayern.

Besondere Bedeutung für den Notendruck in Süddeutschland besaß vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die fürststäbtliche Offizin. Layer hat ihr und ihrer

Produktion ein eigenes Kapitel gewidmet. Das gut ausgestattete, mit sorgfältigen Quellenhinweisen und einem Register versehene Buch gewährt einen informativen Einblick in die Musikpraxis einer bedeutsamen Fürststube und ist ein wertvoller Beitrag zur Erforschung der Musik in Bayern. (März 1979) Robert Münster

*REINHOLD HAMMERSTEIN: Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters. Bern und München: Francke 1974. 144 S., 199 Abb. auf Tafeln. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 6.)*

Der Bereich des Teufels – des Abgefallenen, der einst Engel war – ist, im Sinne mittelalterlicher Typologie, das Gegenbild des Himmlischen, seine Verzerrung und Perversion, und ist definiert primär durch eben diese Gegensätzlichkeit. Zum Begriff einer „Musik des Teufels“ gehört daher alles, was als Gegenbild zur „Musik der Engel“ verstanden werden kann: Der wohlgeordneten Schönheit des Lobgesangs, einem theologisch fundierten Inbegriff von „Musik“ also, stehen Unordnung (deren auch zahlenmäßig ausgedrücktes Symbol der Tritonus ist, dessen sprichwörtliche Bezeichnung für den Titel des vorliegenden Buches gewählt wurde), unerträgliche Lautstärke und abstruse Scheußlichkeit des Klangs gegenüber, aber auch (naturgemäß freilich mehr in literarischen als in bildlichen Zeugnissen) die Nicht-Musik, das ewige Schweigen; gegenüber dem gesungenen Gotteslob ist das wort- und schriftlose Musizieren auf Instrumenten a priori von niedrigerem Rang; die Absurdität eines musizierenden Tieres ist, analog der Vorstellung vom Teufel als Gottes Affen, eine Parodie auf die menschengleiche Engelsgestalt.

Das Thema *Diabolus in musica* ist somit primär von theologisch-literarischen Traditionen her zu umreißen, nicht etwa von einem Katalog bildlicher Teufelsdarstellungen. Und so geht der ikonographische Themenkreis, den Hammerstein behandelt, folgerichtig über das hinaus, was im üblichen Sinne zum Teufel gehört: Hammerstein

zeigt, inwieweit Gaukler, Spielleute und musizierende Tiere in der mittelalterlichen Vorstellung mehr oder weniger mit dem Bereich des Teufels verknüpft waren. Beim Tier ist es der Unverstand, die äffische Perversion in der fruchtlosen Nachahmung menschlichen Tuns, beim Spielmann das unreflektierte, schriftlos instrumentale Usus-Musizieren, was der Verachtung anheimfiel, der Zuweisung zur negativen „Gegenwelt“. (Das mittelalterliche Denken in Typologien, in Kontrastbegriffen, scheint die permanente Konstruktion von Feindbildern und die starke Neigung, sich durch Verteufelungsprozesse – man denke nur an das Phänomen des Hexenwahns und die Rolle der Juden – von diesen Negativbildern abzuheben, gefördert zu haben.) Mit der Bestimmung der „Teufelsmusik“ ex negatione hängt, worauf Hammerstein hinweist, auch zusammen, daß hier, anders als im Falle der „Musik der Engel“, die Beziehungen zwischen bildlicher Darstellung und musikgeschichtlicher Wirklichkeit offenbar sehr viel vager sind.

Wie schon an seiner früheren Untersuchung über *Die Musik der Engel* (1962) besticht auch an Hammersteins neuer Arbeit – die das notwendige Komplement der älteren bildet – zum einen die gründliche Kenntnis literarischer Zeugnisse (und zwar nicht nur theologischer) und ikonographischer Traditionen, zum anderen die behutsam abwägende Art der Interpretation, die bildlichen Darstellungen nicht um jeden Preis eine bestimmte Deutung abpreßt, sondern sie aus ihrem Kontext heraus zu verstehen sucht, sie im gegebenen Fall auch in einer Mehrdeutigkeit, Offenheit zu belassen bereit ist. Arbeitsweisen neuerer kunstwissenschaftlicher Forschung werden hier aufs glücklichste in die Musikwissenschaft eingebracht.

Das letzte Kapitel bildet eine Untersuchung der Höllenmusikwelt des Hieronymus Bosch. Weil er von den mittelalterlichen Traditionen ausgeht, die für Bosch offensichtlich noch bestimmend waren, gelangt Hammerstein zu tiefgreifenden Interpretationen als sie anderen bisher gelungen waren.

Die Ausstattung des Buches ist opulent; in 199 guten Reproduktionen sind alle Bilder (darunter viele bisher kaum bekannte) wiedergegeben, die im Text behandelt werden.

(April 1979)

Wolfgang Dömling

**REINHARD STROHM:** *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730). Erster Teil: Studien. Zweiter Teil: Notenbeispiele und Verzeichnisse. 2 Bände. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1976. VII, 268 S. und VII, 342 S. (Analecta musicologica. Band 16/I und II.)*

Spätestens seit etwa 1700 wird die italienische Oper zu einem zentralen Kunstereignis. Verglichen mit der Fülle der im 18. Jahrhundert aufgeführten Opern – ihre Zahl ist fünfstellig – kann der Wissensstand der Forschung (nicht nur der Musikwissenschaft) trotz einiger, überwiegend monographischer Ansätze nur als ausgesprochen blamabel bezeichnet werden. Um so willkommener ist das Erscheinen der vorliegenden Arbeit, die auf eine in München begonnene und an der TU Berlin abgeschlossene Dissertation zurückgeht. Sie ist aus hervorragender Sachkenntnis geschrieben und dürfte der Opernforschung Anregungen nicht nur für das im Titel erwähnte Dezennium geben.

In einem einleitenden Kapitel wird begründet, warum im folgenden Arien, also lediglich Teile von Opern, untersucht werden. Demnach galt die „*Einheit des Werks . . . innerhalb des musikalischen Bereichs nur für die einzelne Arie . . . Die nächsthöhere Ebene, auf der künstlerischer und Einheitsanspruch wieder gestellt wurde, war nicht die der Partitur, sondern die der . . . Opernaufführung*“ (S.11f.). Dies wird auch mit soziologischen und merkantilen Bedingungen des Opernbetriebs in Verbindung gebracht, die ausführlich erörtert werden. Der materialistische Ansatz, nach dem die Oper „*weniger ein Produkt als vielmehr eine Dienstleistung*“ war, die „*nach dem Prinzip des Mehrwerts produziert und verkauft wurde*“ (S.9 bzw. S.5), bleibt für den weiteren Verlauf der Arbeit allerdings ohne Folgen; er bricht nur noch einmal mit

der in geradezu monokausaler Ausschließlichkeit formulierten These durch, daß das lange Festhalten an Rollenmechanismus und Ariencharakteren sowie am Gegensatz Arie–Rezitativ eine Folge des „*ökonomischen Konkurrenzkampfes der Sänger*“ darstelle (S.244f.).

Den eigentlichen Studien voraus gehen Beschreibungen von 18 Arien, die exemplarisch Möglichkeiten der Vertonung im fraglichen Zeitraum zeigen. Schon hier wird deutlich, daß Strohm Arienkomposition primär als Sprachvertonung versteht. Die Beschreibungen der (im 2. Band vollständig edierten) Arien sind eindringlich und von einer erfrischenden Direktheit, die gelegentlich allerdings in überpointierte, allzu drastische Bilder umschlägt, wie z. B.: „*. . . trottet der Continuo meist neben der Oberstimme einher*“ (S.28).

Der systematische Teil besteht aus vier in sich abgeschlossenen „*Studien zur Kompositionstechnik der Arien um 1720–1730*“, auf die ein größerer Abschnitt zu dramaturgischen Fragen folgt. Die erste Studie betrifft die Gestaltung der Partitur, die für die Oper der Zeit Grundlage von Aufführung und Verbreitung ist. Neben den Erörterungen von Techniken der Partiturgestaltung legt Strohm Wert auf eine Beschreibung der instrumentalen Figurierung, durch deren Eindringen der Generalbaß wesentlich verändert wird (S.72ff.), und die andererseits ein grundlegendes Moment der neueren, nicht mehr kontrapunktischen Satztechnik darstellt. Die Studie „*Vers und Rhythmus*“ behandelt zunächst in getrennten Kapiteln sprachliche und musikalische Elemente der zeitlichen Gestaltung (Vers, Takt) und stellt dann vor allem den „*musikalischen Rhythmus in Abhängigkeit von Vers und Takt*“ dar (S.125ff.). Zur Verdeutlichung prägt Strohm hierbei neue Begriffe wie Kadenzabstand, Akzentschema, Deklamationseinheit und -rhythmus, ein Verfahren, von dem er sonst erfreulich wenig Gebrauch macht. Die folgende Studie betrifft Fragen der „*musikalischen Gliederung und Textgliederung*“, das Spannungsverhältnis also, das sich durch den gleichzeitigen Ablauf der spezifischen Gestaltungsmittel von Musik

und Sprache vor allem innerhalb größerer Abschnitte ergibt. Die vierte Studie hat die Da-capo-Anlage zum Inhalt. Beachtlich sind neben einer ausführlichen Beschreibung ihrer einzelnen Teile vor allem die Bemerkungen zur Geschichte der Arienanlage bis 1720 (S. 184 ff.); Strohm weist nach, daß das Schema ABA als Kürzung einer zweistrophigen Anlage mit Refrain zu verstehen ist, zeigt andererseits aber auch Analogien zum Instrumentalkonzert auf (S. 216 f.).

Semantische und typologische Aspekte der Arien sowie die Gesamtdisposition des *dramma per musica* kommen im Schlußkapitel „*Ariencharaktere und Inhaltsdarstellung*“ zur Sprache. Dabei geht der Autor auch auf das für die Zeit typische Bearbeitungswesen ein, dessen Vorgehen heute nicht immer eindeutig zu rekonstruieren ist; so „*stellen manchmal weder Libretto noch Partitur die ‚endgültige‘ Fassung dar – dieser Begriff selbst ist der Opernpraxis nicht adäquat*“ (S. 252).

Strohms Untersuchungen faszinieren durch gründliche Durchdringung und hervorragende Vertrautheit mit ihrem Gegenstand. Aufgrund der umfassenden und erschöpfenden Diskussion der verschiedensten Aspekte sowie der eingehenden, stets kritisch ordnenden Berücksichtigung der Literatur stellt die Arbeit eine der wichtigsten Veröffentlichungen der letzten Jahre zur Operngeschichte des Settecento dar. Aber gerade das Bestreben nach größtmöglicher Systematisierung wird gelegentlich zum Problem. So bewirken der fast völlige Verzicht auf induktives Vorgehen sowie die oft lexikonartig knappe Darstellung manchmal einen Grad an Abstraktion bzw. Unanschaulichkeit (ganz im Gegensatz zur Spontaneität der Arienbeschreibungen), der einem nicht völlig mit der Materie vertrauten Leser die Relevanz so mancher Differenzierung vorenthalten dürfte. Und letztlich stellt sich die Frage, ob der enorme intellektuelle Aufwand dem Gegenstand noch adäquat ist – ein Einwand, der natürlich nicht nur gegen diese Arbeit erhoben werden kann.

Der zweite Band enthält zunächst die Notenbeispiele, vorwiegend nach Versarten

geordnet, sowie die vollständige Wiedergabe der im 1. Band ausführlich beschriebenen Arien. Die Vollständigkeit dieser Beispiele ist um so mehr zu begrüßen, als für die Musik des fraglichen Zeitraums so gut wie keine Edition vorliegt. Die Notenbeispiele sind stets vollstimmig abgedruckt und orientieren sich in ihrer Partiturgestaltung, z. B. durch das typische Nichtausschreiben unison oder *col basso* geführter Instrumente, weitgehend am Original; Vergleiche ermöglichen vier Arien (je eine von Sarri und Vinci, zwei von Hasse), die in technisch gut geglückten Faksimiles wiedergegeben sind.

Den zweiten Teil des Bandes bilden umfangreiche, mit immenser Akribie erstellte Register, die das vielseitige Bild der Arbeit philologisch runden. Zu nennen sind zunächst Quellen- und Werkverzeichnisse für 31 Komponisten, den Zeitraum von ca. 1715–1732 betreffend. Erfreulich ist hier vor allem der fehlende Schematismus, also das Eingehen auf die individuelle Situation der Quellen- und Forschungslage bei jedem Komponisten. Jede Oper ist mit Angabe der Fundorte von Libretto und musikalischen Quellen dokumentiert, bei letzteren fast stets sogar mit Angabe auch der Signatur. Strohm übernimmt nach Möglichkeit keine Daten aus der Sekundärliteratur, sondern verläßt sich weitgehend auf Autopsie und neuere Bibliothekskataloge u. ä. Wie ernst er seine Sammeltätigkeit nahm, zeigt etwa der gelegentliche Vermerk „*nicht eingesehen*“. Vervollständigt wird der Band durch ein Register von 61 Pasticci, die z. T. bis in einzelne Arien aufgeschlüsselt sind, sowie durch eine detaillierte, synoptisch angeordnete Repertoireübersicht von Operaufführungen zwischen 1707 und 1734 in Neapel und Rom.

Daß solche Verzeichnisse stets den Charakter des Vorläufigen haben, versteht sich von selbst; deshalb sei gleich hier eine kleine Ergänzung gestattet. Strohm's Vermutung, der junge Galuppi habe zur venezianischen Aufführung von Sarris *Didone abbandonata* (1730) Musik beige-steuert (Bd. II, S. 220), läßt sich durch zwei Arien Galuppis bestätigen, die eindeutig dieser Aufführung zuzuordnen sind: „*Se ti lagri*



*sventurato*“ und „*Son qual cervetta*“ (beide I-Vqs).

Die beiden Bände sind mit der bei den *Analecta* üblichen Gediegenheit hergestellt. Daß trotzdem einige Corrigenda übersehen wurden (was zumal bei der Fülle des Materials entschuldbar ist), mindert den besonderen Wert der Arbeit in keiner Weise. Künftige Leser seien jedoch auf folgende Stellen aufmerksam gemacht: In Bd. I, S. 134 sind Zeilen vertauscht; richtig: Zeile 12, 15, 13, 14, 16. In Bd. I, S. 236 ist Zeile 26 zu streichen. Im Notenbeispiel 111 sind die Taktzahlen, beginnend mit T. 35, um einen Takt zu spät gesetzt; die Beschreibung der Arie (Bd. I, S. 59ff.) verwendet die richtigen Zahlen. Bei der Aufstellung der Arientypen (Bd. I, S. 240) muß „Brown 1789“ um eine Zeile tiefer gerückt werden; außerdem wurde übersehen, daß auch dieser Autor die „*aria parlante*“ beschreibt.

(Oktober 1977) Reinhard Wiesend

*HANS MUSCH: Costanzo Festa als Madrigalkomponist. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1977. 176 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 61.)*

Nachdem sich in Italien über ein Jahrhundert lang die tonangebende franko-flämische Kunstmusik und die eher volkstümlichen bodenständigen Elemente gegenseitig durchdrungen hatten, trat in den 20er Jahren des Cinquecento als eine der Synthesen, aber zugleich als ausgesprochen italienische Gattung das Madrigal hervor. Dies geschah unabhängig von der nationalen Herkunft seiner Repräsentanten. Neben Meistern aus dem Norden wie Verdelot und, etwas später, Arcadelt bestimmt vor allem der Piemontese Costanzo Festa die Frühgeschichte des Madrigals. Diese weltliche Seite des Festaschen Werkes behandelt, zum erstenmal in umfassender Weise, Hans Musch in seiner schon 1966 im wesentlichen abgeschlossenen (S. 9) und seitdem im einzelnen ergänzten Freiburger Dissertation, welche die im Vergleich zu Verdelot und Arcadelt bisher bestehende Lücke in dankenswerter Weise schließt.

Musch gelangt über die „*Stufen Quellenkritik-Analyse-Deutung*“ (S. 11) zu den hinsichtlich Festa besonders schwierigen Authentizitätsfragen, deren Beantwortung wohl das Hauptergebnis seiner Arbeit darstellt. Er betont zu Recht die Vorrangigkeit der Drucke (S. 27), obwohl ihren Zuschreibungen mit großer Vorsicht zu begegnen ist (S. 31). Nach Anlegung strenger Maßstäbe (S. 31) sieht Musch 10 dreistimmige (S. 38), 14 vierstimmige (S. 44), 4 fünfstimmige Madrigale und 1 sechsstimmiges (S. 46) als „*sicher überliefert*“ an. Die satztechnischen Charakteristika dieser Stücke – z. B. mehr individuelle Gestaltung der Einzelstimmen als Flächenwirkung, überdurchschnittliche Häufigkeit von Imitationen sowie Tendenz zu deren Engführung, überhaupt kompakten Satz (S. 118, 129ff.) – dienen als Kriterien, mit denen Musch das Echtheitsproblem der „*unsicher überlieferten*“ Kompositionen angeht. Er stützt sich hier vor allem auf einige ausgedehnte, sicher durchgeführte exemplarische Analysen: S. 71–74, 86–90 (in Beispiel 6 müssen die Zeilen D–F oktaviert werden, nicht aber B) und 97–110. Mit den in den Beispielen beibehaltenen originalen Notenwerten (S. 79, Anm. 19: „*sie geben ein weitaus plastischeres Bild von den Absichten des Komponisten als die scheinbar bequeme Verkürzung*“) und der Nennung von Brevisseinheiten, nicht „*Takten*“ (S. 71, Anm. 2a) praktiziert Musch einen guten Brauch der Georgiades-Schule. Mehr und ausgedehntere Beispiele sind im übrigen um so leichter zu missen, als Albert Seay den ersten Band seiner Ausgabe von Festas Madrigalen (Stücke zu 3, 5 und 6 Stimmen) in CMM 25 (vol. VII) kurz nach Muschs Buch herausgebracht hat (Impressum 1977; vgl. Seay, S. XIV, Anm. 12). Seays Entscheidungen weichen z. T. von der vorliegenden Arbeit ab und werden mit ihr, wenn auch vol. VIII (4stimmige Madrigale) vorliegt, im einzelnen zu vergleichen sein. Aufgrund von Muschs Untersuchungen bleiben Festa jedenfalls 69 von 95 unter seinem Namen auftretenden Madrigalen (S. 137–147).

Bezüglich des „*Festa*“-Druckes RISM 1541<sup>13</sup>, der – wie Musch überzeugend ausführt (S. 35) – ein einziges Madrigal Festas

enthält, sei bei dieser Gelegenheit ein Irrtum des „*Nuovo Vogel*“ (Vogel–Einstein–Lesure–Sartori: *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione . . .*, Pomezia 1977) berichtigt. Dort (vol. I, S. 631, 737 und 739 sowie vol. III, S. 15 und 536) wird der Text „*S'io havesse tant'ardire ch'io potesse*“ (von Gero komponiert) Michelangelo zugeschrieben, wohl aufgrund einer Verwechslung mit Michelangelos Sonett „*S'i'avessi creduto al primo sguardo*“ (vielleicht auch mit Michelangelos, von Tromboncino komponiertem, Madrigal „*Com'arò dunque ardire*“).

Die erhellende und liebevolle Behandlung, die Festa durch Musch erfährt, der ihm unter den frühen Madrigalisten „*die bedeutendste genuin musikalische Substanz und Ausdruckskraft*“ zusprechen möchte (S. 150), wird durch folgende Bemerkungen nicht relativiert. Den bereits identifizierten Dichtern Cassola und Petrarca (S. 57) kann für „*Qual sarà mai . . .*“ Poliziano hinzugefügt werden, aus dessen *Orfeo* diese Verse stammen (vgl. JAMS 23, 1970, S. 341, und Fs. K. von Fischer, S. 122). Es handelt sich also um eine Stanze (ottava rima), nicht um den eher volkstümlichen Strambotto (der übrigens – vgl. S. 64 – keineswegs auf die Toscana beschränkt blieb). – Das zweite – etwas ungenau wiedergegebene – Ambros-Zitat von S. 13 bezieht sich auf eine bestimmte Komposition, nämlich auf Festas 3stimmige Motette „*Quam pulchra es*“. – Pesentis „*O dio, che la brunetta mia*“ (S. 37) ist auch von Torre Franca (*Segreto del Quattrocento*, S. 573f.) publiziert worden. – Bei den Neuausgaben (S. 176) würde man sich die Nennung der Textincipits wünschen; hinzuzufügen ist: *A Renaissance Entertainment, Festivities for the Marriage of Cosimo I . . . in 1539, An Edition . . . by Andrew C. Minor and Bonner Mitchell*, Columbia, Missouri, 1968, S. 171–175 und 197–200 („*Più che mai vagh'et bella*“ und „*Come lieta si mostra*“). – Zu Einsteins *Bibliography . . .* (S. 172) hätte ihr Wiedererscheinen im Nachdruck 1962 (Olms) von Vogels *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens . . .* genannt werden sollen. –

Folgende Blockaden sind im Druck stehen geblieben: S. 34, Anm. 34; S. 74, Anm. 3; S. 111, Anm. 14; S. 112, Anm. 20. Von den Druckfehlern seien die nicht ohne weiteres ersichtlichen genannt: S. 20 „*Innozenz VIII.*“ (nicht „*VII.*“); S. 57, Anm. 19 „*1952*“ (nicht „*1953*“); S. 111, Anm. 13 „*B.*“ (nicht „*H.*“), „*Meier*“; S. 125, Anm. 59 „*1965*“ (nicht „*1964*“). – In Anm. 3 von S. 13 muß es „*Baini Bd. II, S. 399ff.*“ (nicht „*Bd. I, S. 226ff.*“), auf S. 35 muß es „*Preußische*“ (nicht „*Deutsche*“) Staatsbibliothek heißen.

Im ganzen handelt es sich um eine außerordentlich erfreuliche, da musikalisch-satztechnisch ebenso konkrete wie sorgfältige Arbeit. Sie erreicht ihr Ziel, indem sie dazu beiträgt, „*die Anfänge des Cinquecento-Madrigals zu erhellen*“ (S. 12).

(Januar 1979)

Wolfgang Osthoff

GIACOMO MEYERBEER: *Briefwechsel und Tagebücher. Band 3: 1837–1845. Mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin hrsg. und kommentiert von Heinz BECKER und Gudrun BECKER. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co. (1975). 851 S.*

Mit dem Erscheinen des dritten Bandes (zwei weitere Bände sollen noch folgen) hat dieses großangelegte Editionsprojekt nunmehr einen Stand erreicht, der eine erste Gesamtbeurteilung ermöglicht. Der hier dokumentierte Zeitraum war für Meyerbeers Entwicklung als Mensch und Künstler in mehrfacher Hinsicht entscheidend: Einerseits befand er sich seit dem Pariser Erfolg der *Huguenots* (1836), der den von *Robert le diable* (1831) zu übertreffen sich anschickte, auf dem Zenit seiner Laufbahn; andererseits riefen gerade diese Triumphe in zunehmendem Maße Gegenkräfte auf den Plan, die Meyerbeer, allen fortdauernden äußeren Erfolgen zum Trotz, zuerst menschlich, dann auch künstlerisch in die Isolierung drängten. Die Dokumente des vorliegenden Bandes belegen diese sich langsam abzeichnende Wende und entfalten dabei zugleich

ein kulturelles und gesellschaftliches Panorama der Zeit, wie es in vergleichbarer Breite im Rahmen von Musikerbiographien nur selten Gestalt gewann (im 19. Jahrhundert vielleicht noch bei Franz Liszt).

Daraus als Leser Gewinn zu ziehen, ist nur möglich mit Hilfe eines umfassenden und präzisen Kommentars, wie ihn Heinz und Gudrun Becker hier auf 160 engbedruckten Seiten vorlegen. Die Herausgeber haben die Fülle von Personen und Fakten in den Dokumenten nicht nur einfach „entschlüsselt“, sondern darüber hinaus umfangreiche Ergänzungsmaterialien (Vertragstexte, Briefe, Kritiken etc.) in ihre Erläuterungen eingearbeitet. Diese erhalten dadurch auf weite Strecken ihrerseits dokumentarischen Charakter mit eigenem Quellenwert. Das gilt zumal für die Bereiche des Pressewesens und der Opernverwaltung bzw. -organisation. Für den hieran speziell Interessierten stellt der Band eine wahre Fundgrube dar. Die Editionsprinzipien sind die gleichen wie bei den vorangegangenen Bänden, auch die Aufmachung ist unverändert (neben Dokumenten- und Kommentar- je ein Register für Personen und Bühnenwerke, dazu Vorwort und Literaturverzeichnis). Das Verfahren, die Briefe und Tagebücher nicht um jeden Preis vollständig abzdrukken, sondern je nach der inhaltlichen Relevanz der Texte eine Auswahl zu treffen, ist nicht nur wegen der Fülle des Materials, sondern auch im Grundsatz zu befürworten, zumal durch exakte Quellenangaben eine Nachprüfung stets gewährleistet bleibt.

In den Ereignissen jener Jahre zeichnen sich folgende Hauptlinien ab: Der Siegeslauf der *Huguenots* über die europäischen Bühnen, z. T. gegen starke Widerstände der Zensur, setzte Meyerbeer in den Zugzwang, das bei Publikum und Kritik ins Unermeßliche gestiegene Erwartungspotential mit seiner nächsten großen Oper, *Le Prophète*, zu erfüllen, womöglich zu übertreffen. Da ihm eine optimale Besetzung an der „Opéra“ damals nicht realisierbar erschien, gab er das Werk trotz mehrfacher Anläufe nicht zur Aufführung frei. Das übervorsichtige Verhalten ist verständlich aufgrund der psy-

chischen Belastung, die auch einer weniger sensiblen Natur zu schaffen gemacht hätte, führte jedoch dazu, daß durch das ständige Hinausschieben der Premiere (sie fand erst 1849 statt!) die Spannung nur gesteigert wurde, gelegentlich auch schon in Unmut umschlug. In der Zwischenzeit feilte Meyerbeer weiter an der Partitur, überwachte sorgfältig die Pariser Repertoire-Aufführungen von *Robert* und *Huguenots*, komponierte eine Anzahl von Liedern und begann die Arbeit an der *Africaine*.

Als im Zuge des kulturpolitischen Klimawechsels in Preußen nach dem Amtsantritt Friedrich Wilhelms IV. an Meyerbeer der Ruf erging, Generalmusikdirektor in Berlin zu werden, zeigte dieser angesichts der Stagnation seiner Pariser Projekte offenkundiges Interesse. Selbstverständlich brach er die Brücken zur französischen Hauptstadt nicht ab (sein Adlatus Gouin hielt dort die Stellung, einige Monate im Jahr ist er auch selbst anwesend), doch stürzte er sich mit Eifer in seine neue Aufgabe. Die Dokumente zeigen, daß er sich nicht nur erfolgreich bemühte, die Berliner Oper hinsichtlich der Qualität der Aufführungen auf internationalen Standard zu heben, sondern darüber hinaus durch gezielte Spielplanpolitik zu einer zentralen Pflegestätte der deutschen Oper zu machen, wie sein Engagement für die Werke Glucks, Webers, Spohrs und Wagners beweist. Was er selbst in jenen Jahren für Berlin komponierte (*Das Hoffest von Ferrara*, *Ein Feldlager in Schlesien*, der 1. Fackeltanz etc.), bleibt, obwohl musikalisch nicht zu unterschätzen, doch im vorgegebenen Rahmen von Gelegenheits- und Auftragsarbeiten mit überwiegend regionaler Wirkung. Für die Zukunft bedeutsamer war folgendes: Die Übernahme des einflußreichen Berliner Amtes, und damit die Entstehung einer kulturellen Achse Paris–Berlin mit ihm als Mittlerpersönlichkeit, exponierte Meyerbeers Stellung nun auch in Deutschland in solcher Weise, daß er für die „nationale“ Fraktion der deutschen Musikkritik jetzt zur bevorzugten Zielscheibe wird.

Von den zahlreichen Persönlichkeiten, die in den Briefen und Tagebüchern Revue

passieren, seien drei herausgehoben. Das delikate Verhältnis Heines zu Meyerbeer hat Heinz Becker bereits an anderer Stelle zusammenhängend analysiert (*Der Fall Heine-Meyerbeer*, Berlin 1958). Um 1840 fallen auf die ehemals guten Beziehungen die ersten Schatten, als Meyerbeer die zugesagte Vertonung einiger Gedichte Heines längere Zeit hinausschiebt. Heine, der an dem Unternehmen vor allem finanziell interessiert ist, reagiert mit wachsendem Unmut und deutet – vorerst noch verklausuliert – die Möglichkeit eines publizistischen Frontwechsels an. – Die Bittbriefe des jungen Wagner an Meyerbeer sind in ihrer kaum mehr überbietbaren Servilität Dokumente der Peinlichkeit und des schlechten Geschmacks und auch durch die wirtschaftliche Notlage des Schreibers nicht zu entschuldigen. Wagners spätere Angriffe auf Meyerbeer sind sicherlich primär durch seinen abweichenden ästhetischen Standort und seine antisemitische Grundhaltung motiviert. Diese Briefe machen aber die Annahme einer zusätzlichen persönlichen Komponente fast zur Gewißheit: wer sich so erniedrigt, kann später das Objekt seiner Unterwerfung nur noch hassen. – Bisher unterschätzt wurde offenbar die Rolle Alexander von Humboldts im kulturellen Intrigenspiel der preußischen Hauptstadt. Der weltgewandte Gelehrte erkannte die Bedeutung Meyerbeers und erhoffte sich von ihm eine Renaissance des Berliner Musiklebens jenseits provinzieller Enge. Durch direkten Kontakt zum König förderte er maßgeblich Meyerbeers Berufung und protegierte ihn auch später erfolgreich in den zermürbenden Kompetenzstreitigkeiten mit dem Intendanten Küstner.

Man erfährt eine Fülle interessanter Details über die *Huguenots* (Choralzitate, Rollencharaktere, Kürzungs- und Änderungsvorschläge) und über die Arbeit am *Prophète* (Konzeption der „Erinnerungsmotivik“). Meyerbeers Bewunderung für Händels Musik, an verschiedenen Stellen des *Prophète* deutlich spürbar, ist mehrfach belegt. Aus vielen Einzeldaten und -fakten schält sich der Typos der meyerbeerischen „großen Oper“ als eines „musikalisch-theatralischen

Gesamtkunstwerks“ heraus, das sein Schöpfer in allen seinen Schichten konzipiert und in allen Phasen der Produktion und Reproduktion kontrolliert (vgl. etwa die monatelangen Privatproben mit dem Sänger Mario de Candia für dessen Übernahme der Raoul-Partie an der „Opéra“). Man darf Meyerbeers Bereitschaft zu Veränderungen selbst nach der Uraufführung nicht als Gleichgültigkeit gegenüber einer angeblich bloß lockeren und variablen Werkgestalt im Sinne der älteren Opernästhetik mißverstehen; ganz im Gegenteil offenbart sich darin ein Perfektionsstreben, das auch das „fertige“ Werk nicht aus der eigenen Verfügung entläßt und die notwendigen Kompromisse des Theaterbetriebs lieber selbst vornimmt, als sie anderen zu überlassen. Die historische Bedeutung einer solchen Konzeption des musikalischen Theaters liegt auf der Hand und braucht hier nicht dargestellt zu werden.

Wohl war Meyerbeer eine ängstliche Natur, doch in Fragen der Kunst bestand er auf Prinzipien, die er sich nicht abhandeln ließ. Der Beherrscher der grand opéra als kompromißloser Opportunist: das ist eine von seinen Gegnern entworfene Legende. Meyerbeer tut durchaus nicht immer das, was seinem Vorteil entspreche. So hätte er durch die Vollendung von Webers Opernfragment *Die drei Pintos* sein Ansehen bei der „national“ gesinnten Kritik entscheidend heben können; trotz der inständigen Bitten seines Bruders, der eben diesen kunstpolitischen Effekt im Auge hat, weicht er schließlich vor dieser Aufgabe zurück in der klaren Erkenntnis, daß er sich dazu auf ein Gebiet hätte begeben müssen, das nicht das seine war.

Meyerbeers kosmopolitischer ästhetischer Standpunkt, dessen Internationalismus und Historismus sowohl zurück ins 18. Jahrhundert (Mozart), als auch voraus ins 20. Jahrhundert (Strawinsky) verweisen, mußte zwangsläufig zum Konflikt mit den nationalen Kunstbewegungen seiner Zeit führen, – zunächst in Deutschland, dann auch in Frankreich. Trotz aller äußeren Erfolge steht sein Werk zu den vorherrschenden ästhetischen Tendenzen des

19. Jahrhunderts eigentümlich quer; sein intellektualistischer, manieristischer Charakter weist es eher einer Gegen- und Unterströmung des musikgeschichtlichen Entwicklungsprozesses zu, deren eigentliche Bedeutung sich erst heute zu erschließen beginnt. Das lange Zeit gängige Klischee von Meyerbeer als dem brillanten Exekutor des Zeitgeschmacks erscheint von daher als groteske, wenn nicht gar böswillige Verzeichnung.

Als existentielle Determinante seiner künstlerischen Sonderrolle darf man die gesellschaftliche und menschliche Isolierung vermuten, die sich aus Meyerbeers Judentum ergab. Inwieweit sich „Jüdisches“ in seiner Kunst direkt manifestiert, muß vorerst eine offene Frage bleiben, obwohl sich durchaus Indizien dafür anführen lassen (vgl. die in den Anmerkungen S. 697 mitgeteilte Passage aus Laubes *Erinnerungen*). Die fundamentale Bedeutung des Judentums für Meyerbeers Selbstverständnis als Mensch und Künstler steht jedenfalls nach der Lektüre der hier mitgeteilten Dokumente außer Frage. Meyerbeer war keineswegs, wie gerne behauptet wird, überempfindlich gegenüber Kritik, aber er begriff sehr genau, daß eine bestimmte Art der Reaktion, zumal in Deutschland, über sein Werk hinweg auf seine Person zielte, – eben die Person des Juden. „So gehaft zu sein, ist ein mich wahrhaft töthendes Gefühl . . ., ich fühle, daß es das Mark meines Lebens aussaugt“, schreibt er am 15.6.1838 an seine Frau. Sein lebenslanges Hypochondertum, seine oft quälenden Arbeitshemmungen („Den heutigen Tag wieder in dumpfer Untätigkeit zugebracht“, *Tagebuch*: 21.1.1841) hatten ihre letzte Ursache in diesem ebenso sensiblen wie präzisen Bewußtsein seiner „Außen-Seiter“-Existenz. Leider hat Hans Mayer in seinem gleichnamigen Buch Meyerbeer nicht erwähnt; er hätte in ihm den Prototyp des aufgeklärten bürgerlichen Juden im 19. Jahrhundert darstellen können, dessen Leben wie dessen Kunst die sich abzeichnende Krise der Gesellschaft seismographisch registrierten.

(November 1978)

Sieghart Döhring

*Wagner. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten.* (Hrsg. von) Herbert BARTH, Dietrich MACK, Egon VOSS. Vorwort von Pierre BOULEZ. (Wien:.) Universal Edition (1975). 256 S., 262 Abb. auf Taf., weitere Abb. im Text.

Der Bild- und Textband, der hier mit Verspätung angezeigt wird, ist auf dem Umschlag als „Dokumentarbiographie“ bezeichnet und soll, nach dem Klappentext des Verlages, als zweiter Band einer Reihe verstanden werden, die 1970 mit dem Beethoven-Band von H. C. Robbins Landon begonnen wurde. Landons Publikation erregte damals einiges Aufsehen, weil sie außerordentlich viel neue oder kaum bekannte Dokumente, vor allem Bilder, zusammengebracht hatte und weil der Verlag bei der Ausstattung des Bandes nicht sparte. In der Anlage und im technischen Aufwand entspricht der Wagner-Band diesem Beethoven-Band vollkommen. Der Bildteil (auf Kunstdruckpapier) und der Dokumententeil sind getrennt, der Bildteil ist technisch brillant und bringt sehr viele farbige Abbildungen, und beide Teile werden durch gute Register erschlossen. Die Reihenfolge der Bilder und der Texte ist je chronologisch, sogar so rigoros, daß die Entwurfs-Stadien ein und desselben Werkes über die lineare Chronologie verteilt werden. Über die Begründung dafür („dadurch sollte eine falsche Homogenität vermieden werden“) ließe sich streiten – was heißt falsche Homogenität bei einem Künstler wie Wagner? Hier wie noch öfter (vgl. unten) hätte man sich gewünscht, daß die Herausgeber etwas redseliger gewesen wären.

Inhaltlich hatten sie es zugleich schwerer und leichter als ihr Vorgänger. Schwerer, weil ein überreiches Bildmaterial zu Wagner und eine ebensogroße Dokumentenmenge schon veröffentlicht waren – so etwa der besonders reizvolle Bereich der Wagnerporträts in dem ausgezeichneten Band von Martin Geck (während Landon ein eigenes Kapitel der „Einführung in eine Beethoven-Ikonographie“ widmen konnte und mußte). Leichter, weil für Wagner ganze Dokumenten-Arten in Betracht kommen, die es für

Beethoven nicht oder kaum gibt und die für die Person Wagners wie für sein Werk besonders wichtig sind – vor allem die autobiographischen Texte einerseits und die beträchtlichen Mengen von Figurinen, Bühnenbildern und nicht zuletzt Fotografien andererseits. Mit vollem Recht haben die Herausgeber deshalb dem Bildteil die Autobiographische Skizze von 1843 vorangestellt (abgesehen von dem einleitenden Essay von Boulez, der zwar anregend ist, aber nicht unbedingt in einen solchen Band paßt und der wohl auch eher aus Gründen der sales promotion hineingelangte), und nicht zufällig gehören im Bildteil selbst die zahlreichen und größtenteils farbigen Abbildungen von Figurinen und Bühnenbildern zu den am intensivsten „sprechenden“ Dokumenten des Bandes.

Im übrigen folgt die Zusammenstellung der Bilder und Texte den Prinzipien, die sich für solche Publikationen bewährt haben: Person, Werk, engere und weitere Umwelt, Aufführungsstil, Rezeption werden dokumentiert und illustriert. Die Auswahl – wahrlich keine leichte Aufgabe bei der Überfülle des erhaltenen Materials – ist geschickt und klug. Die Herausgeber haben eine Menge unbekannter, wenig bekannter oder nur an versteckter Stelle greifbarer Bilder und Texte ausgegraben, wodurch der Band für jede Art wissenschaftlicher Beschäftigung mit Wagner äußerst nützlich ist; sie haben außerdem, vor allem bei den Texten, eine Art Kontrasttechnik zum Auswahlprinzip gemacht, durch die der Reichtum und die Widersprüchlichkeit von Person, Werk und zeitgenössischer Rezeption Wagners geradezu dramatisch vorgeführt werden. Das ist vor allem für den interessierten Laien wichtig, an den sich Bücher dieser Art ja auch, wenn nicht vor allem richten: er wird gezwungen, sich an der Fülle widerstreitender Sachen und Meinungen ein eigenes Urteil zu bilden.

Auf der anderen Seite mag man bedauern, daß das Prinzip der Dokumentarbiographie hier noch rigorosier durchgehalten wird als in Landons Beethoven-Band: die Kommentare sind von so lakonischer Kürze und Faktizität, daß die seltenen wirklichen Inter-

pretationshilfen wie die zur effektvollen Gegenüberstellung eines Makart-Gemäldes und der Bayreuther Kundry von 1882 („*Der Stil Makarts ist von unverkennbarem Einfluß auf die Parsifal-Inszenierung von 1882*“) geradezu als interpretatorischer Exzeß erscheinen. Vor allem aber fehlt – wie schon im Beethoven-Band – jede Aussage darüber, was ein solcher Dokumentenband eigentlich leisten kann und soll, und damit fehlt jene Anleitung zum intelligenten Gebrauch, die gerade ein breiteres Publikum gerade heute vermutlich nötig hätte (vgl. die grundsätzlichen Ausführungen von Walter Wiora in dieser Zeitschrift 1974, S. 281 ff.). Sieht man aber davon ab, dann kann man den Herausgebern und dem Verlag nur dankbar sein, denn sie haben hervorragende Arbeit geleistet.

(Mai 1979)

Ludwig Finscher

*CARL DAHLHAUS: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 121 S. (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“ der Fritz Thyssen Stiftung. Band 5.)*

Wagners musikalisch-dramatische Konzeption umfaßt weit mehr als die Werke seiner Kunst. Diese werden von einem Denken begleitet und durchfurcht, das – in sich schon labyrinthisch – die komplexe Werkgestalt nicht gerade durchsichtig macht. Und die Überwindung der analytischen Normung von Lorenz ließ das schier unermesslich Gefügte erst voll hervortreten.

Daß dies geschah und zugleich neuer, angemessener Zugang zum Schaffen Wagners gefunden wurde, ist nicht zuletzt ein Verdienst vorangegangener Kritik von Carl Dahlhaus, der nunmehr – auf diese gestützt und sie weiterführend – „*Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*“ zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht hat. Die Schwierigkeiten einer solchen Betrachtung, die nur eine ganzheitliche – Wagners Denken und Schaffen, systematische und historische Aspekte gleichermaßen umfassend – sein kann, sind eminent. Dazu gehört

die – gerade auch bei Schriften über Wagner gewichtige – Frage des Umfangs. Er erweist sich hier als eine Funktion der Methode: indem der Verfasser paradigmatisch-akzentuierend, auf Nervenpunkte des komplexen Problems gerichtet verfährt, verleiht er dem Buch gedrängte Kürze, was ebenso wohltuend wie anstrengend sein kann.

Dabei ist der Rahmen weit gespannt. Mit „Zur Theorie des Musikdramas“ anhebend und das Problem umreißend, kommt die Darstellung in „Form und Motiv im ‚Ring des Nibelungen‘“ musikalisch-analytisch zur Sache, um schließlich im dritten Teil, der „Musik als ‚Mittel‘ und ‚Ursprung‘ des Dramas“ überschrieben ist, Wagners philosophische Werkergründung zu konturieren. Damit wird der Bogen des Buches sinnvoll geschlossen; die Philosophie fundierte schließlich ein Schaffen, über dessen Benennung der Komponist selbst keine Klarheit gewann. Der Terminus „Musikdrama“ erschien ihm als mißverständlich und unangemessen zugleich. Zu Recht steht diese Schwierigkeit bei Dahlhaus am Anfang. Sie trifft den Kern des Problems. „Wagners Idee des Dramas“ umschreibt eine „dunkle Mitte“, und indem sie „über den Umkreis der Kunst hinausreicht“, ist das differenzierend ausgreifende Programm der Untersuchung vorgezeichnet.

Hierbei bildet der Satz, daß jedwede Künstlerästhetik selbst Objekt, nicht aber bloßes Mittel der Interpretation sein sollte, eine methodische Leitlinie. Doch wird bei der kritischen Feststellung nicht haltgemacht. Der Autor weist durch differenzierenden Gattungsvergleich im „Musikdrama“ Züge der Oper und des gesprochenen Dramas nach. Aspekte des dramatisch „geschlossenen“ Werkes vereinigen sich mit solchen des opernmäßig „offenen“ zur „relativ ‚geschlossenen Form‘“. Damit ist so etwas wie der Orgelpunkt des Buches angeschlagen: Wagners Werk ist vielfältig geschichtet und dialektisch verschachtelt, und die Leistung der Untersuchung erweist sich nicht zuletzt im Herauspräparieren der Integrationsstränge. Der bekannteste und wohl zentrale, im Reichtum der Verflechtung bisher aber nur teilweise gesehene, ist die

„Leitmotivtechnik“. „Mythos und Form“ vermittelnd, bindet sie die im Ring vereinigten mythischen Stoffe ein, übergreift das triadische Aktgefüge der Dramen, ja diese selbst, transformiert die geraffte Zeit samt dem gesprengten Raum in ein übergeordnetes raum-zeitliches Kontinuum: klassizistische und anticlassizistische Momente werden miteinander verschränkt. Die Kontinuität der Motive ergänzt als „musikalisch-orchesterlicher Dialog“ die problematische „musikalische Darstellung sprachlicher Dialogstrukturen“. Dabei wird das „Ungesagte und Unsagbare“ von der Orchestermelodie getragen; „Dialog und ‚tönendes Schweigen‘“ gehen eine Verbindung ein: „unendliche Melodie“. Deren „Zeitstruktur“ wiederum ist die Verzahnung von „Vergegenwärtigung“, „Ahnung“ und „Erinnerung“.

Zum Feld des Begriffs „Leitmotivtechnik“ gehört jedoch auch ein genetischer Aspekt. Dahlhaus hat ihn bereits früher behandelt. Jetzt wird der ebenfalls früher von ihm eingebrachte Begriff „Musikalische Prosa“ zur Kennzeichnung der gegenüber dem Lohengrin qualitativ neuen motivischen Arbeit im Ring konsequent eingesetzt. Mit ihm und dem ebenfalls Schönbergischen Begriff der „schwebenden Tonalität“ führt der Autor Werkzeuge einer geschärften Methode – nicht begriffliche ‚Paßformen‘ – ein, die sich bei der „individualisierenden Analyse“ bewähren. Sie führt zu der wichtigen Erkenntnis: „... im ‚Ring‘ stehen das Alte und das Neue nicht nur nebeneinander, sondern sind charakteristisch aufeinander bezogen; die historischen Entwicklungsstufen erscheinen ästhetisch, im einzelnen Werk, als Schichten, deren Differenz eine dramatische Funktion erfüllt.“

Die in dem Buch immer wieder erkennbare Strategie der Ermittlung und Auflösung des Widersprüchlichen greift auch dort, wo es um das Problem der „Musik als ‚Mittel‘ und ‚Ursprung‘ des Dramas“ geht. Die Unterscheidung eines „kompositionstechnisch-empirischen“ und eines „ästhetisch-metaphysischen“ Musikbegriffs löst schlüssig den Konflikt, und das Kapitel „Zur Entstehungsgeschichte des ‚Ring‘ und des ‚Tristan‘“ macht wahrscheinlich, daß Erfah-

rungswerte des Kompositorischen – als „aprioristische“, „unbewußte“ musikalische Formidee – mit Wagners metaphysischen Reflexionen korrespondieren. (Wagners Brief an Gaillard vom 30. Januar 1844 macht freilich klar, daß er sich dieser Formidee schon relativ früh bewußt war.)

Es wäre allerdings zu diskutieren, ob bestimmte Probleme nicht – wenigstens vorläufig – offen bleiben. Zu ihnen gehören solche aus dem Bereich der bei Wagner vielfach ungemein schwierigen Frage der kompositorischen – und damit auch analytisch relevanten – Aussage der Theorie. So unbestreitbar ist, daß – wie Dahlhaus betont – die „Orchestermelodie“ gegenüber dem in *Oper und Drama* Fixierten bei der Komposition des *Ring* an Gewicht gewann, so unübersehbar ist doch, daß Wagner in seiner Schrift bereits die rein instrumentale Motivexposition angesprochen hatte. Die Frage ist, ob die Diskrepanz nicht auf der temporär tendenzgebundenen Überakzentuierung der „Versmelodie“ beruht. Wie hier, so sollte man vielleicht auch beim Begriff des „rein Menschlichen“ von einer (noch) „schwebenden Terminologie“ sprechen. Nicht sicher scheint, ob mit dem Röckelbrief vom 23. 8. 1856 das „rein Menschliche“ als „Substanz des Dramas“ wirklich verblaßte. Zu fragen wäre, ob nicht ein korrespondierender Begriff, wie der immer wirksame der „Erlösung“, dem des „rein Menschlichen“ stetiges Profil gab. Auch an solchen Schwierigkeiten bewahrheitet sich die Feststellung des Autors, daß eine „zulängliche Darstellung“ von Wagners Ästhetik „noch aussteht“.

Für die Wagnerkritik eröffnet und erweitert das Buch von Carl Dahlhaus Perspektiven – auch und gerade dort, wo es Diskussion auslöst. Und es fundiert die Erkenntnis, daß Wagners „ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“ (Th. Mann) nur die Negativform war, die mit der Vollendung des Werkes zerfiel.

(November 1978)

Klaus Kropfinger

*DIETMAR STRÖBEL: Motiv und Figur in den Kompositionen der Jenufa-Werkgruppe Leoš Janáčeks. Untersuchungen zum Prozeß der kompositorischen Individuation bei Janáček. München–Salzburg: Verlag Emil Katzwichler 1975. 209 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 6.)*

Die Themenstellung der 1970 in Freiburg als Dissertation angenommenen Arbeit ergab sich aus einer umfassenden Beschäftigung mit dem Werk Janáčeks, deren Anspruch und Niveau allenthalben sichtbar werden. Dies zeigen nicht zuletzt die einleitenden kritischen Bemerkungen zur besonderen Problematik bzw. zum Stande der Janáček-Forschung, in denen der Verfasser zugleich die Notwendigkeit und Art des eigenen Anliegens begründet. Mit einer gescheiten, prononcierten Kritik an vorliegenden Arbeiten setzt er hohe Maßstäbe für die eigene. Daß eine Deutung bei Janáček in höherem Maße als bei anderen von den motivischen Prägungen auszugehen habe, ist in jeder relevanten Untersuchung durchgeschieden, und daß dabei Janáčeks „Durchbruchzeit“ besonderes Augenmerk verdient, steht außer Frage. Wenig glücklich freilich verwendet Ströbel den im Untertitel seiner Arbeit rechtens erscheinenden Terminus „Individuation“ zur Kennzeichnung der gesamten mittleren, vom *Amarus* (1897) bis zur *Katja* (1920/21) reichenden Schaffensperiode (= „Zeit der kompositorischen Individuation“), womit er recht arg schematisiert – und nicht als in einem einmaligen Mißgriff: die Jahre um 1920 z. B. kennzeichnet er so: „Die Prager (1916) und die Wiener (1918) Jenufa'-Premieren bestätigen Janáček in seinem Komponieren und veranlassen ihn, die Zeit der Individuation zu ihrem Höhepunkt zu führen.“ Derlei Formulierungen bleiben hinter den anfangs postulierten Ansprüchen zurück, in ihnen ist – bis hin zum Anschein, der Komponist betreibe die Periodisierung seines Schaffens selbst – vergessen, daß auch die besten Kategorisierungen (zu denen die angeführte nicht zählt) nur Hilfskonstruktionen sind. Offenbar liegen hier die Gründe, derentwegen Ströbel allzusehr die Notwendigkeit empfindet, neue Termini für seine Arbeit zu



verabreden, wobei er Überkreuzungen nicht scheut, z. B. wenn er ein im Dreiachteltakt laufendes Motiv als „dreitaktig“ bezeichnet (S. 34), womit die Dreischlägigkeit bzw. Dreizeitigkeit des Metrums gemeint ist.

Angesichts vieler Qualitäten der Untersuchung müßte ein so plzierter Einwand ungerecht anmuten, wäre er nicht gerechtfertigt durch eine allenthalben durchscheinende Tendenz zur vorschnellen Fixierung, die oft mehr Klärung simuliert, als tatsächlich erfolgt ist. Worum es sich bei den auf Seite 23 angesprochenen „Prinzipien des Geltenden“ oder bei dem auf Seite 24 diskutierten „musikalischen Normativen“ genau handelt, kann der Leser wohl aus dem Zusammenhang nachträglich folgern, – was im Hinblick auf einen untersuchten Gegenstand zwar anginge, kaum aber hinsichtlich des begrifflichen Instrumentariums der Untersuchung. Ähnliche Fragen betreffen des öfteren auch zentrale Passagen der Arbeit, unbeschadet der Tatsache, daß bestimmte Einseitigkeiten der Betrachtungsweise und manche Qualitäten – etwa die Sensibilität bei der Beschreibung musikalischer Details – einander sehr offenkundig bedingen. Der schlüssigen Beschränkung der Themenstellung fehlt die Entsprechung ihrer Aufhebung zugunsten eines größeren Zusammenhangs, in den die Ergebnisse gestellt werden. In Ströbels Beschreibung der musikalischen Gesamtarchitektur als eines Kompositums aus „Baustücken“, prononciert gesprochen einer Reihung von Reihungen, spielen Gesichtspunkte der harmonischen Konstellation, der Aufeinanderfolge verschiedener Tempi, Charaktere, die strukturierenden Wirkungen von Kontrastierungen und deren nachfolgender Aufarbeitung etc. – auch, wenn im Thema nicht anvisiert – eine zu geringe Rolle. Man bedauert das um so mehr, als Darstellungen wie die des zweiten Satzes der *Amarus*-Kantate zu denen gehören, deren Lektüre man jedem mit Janáček Befassten dringend empfehlen möchte. Auch der Brückenschlag von dem Feuilleton *Prosim vas*, worin wir eine Sprachmelodie in ihrer „Rohform“ und deren musikalische Zurichtung von Janáček selbst erläutert bekommen, zu gleichartigen

Prägungen in ausgearbeiteten Werken gelingt so schlüssig, daß man bedauert, wie wenig Aufmerksamkeit der Verfasser dem Verhältnis dieser Zurichtung zu dem kompositorischen Ganzen schenkt. Dies, läßt sich einwenden, gehörte nicht zum Thema; indessen gehört es zu den Momenten, die die thematische Beschränkung als eine vorläufige rechtfertigen. Wie der Verfasser sich in sie einsperrt, zeigt der letzte der drei Kernsätze seiner „Zusammenfassung“: „Aus der Motivstruktur sind die Besonderheiten der Janáček'schen Stückkonstitution erklärbar“ (S. 202). In einer solchen Formulierung ist nicht nur das Approximative jeglicher Beschreibung von Musik ignoriert, in ihr wird auch in bezug auf die Ergebnisse überzogen. Weil diese dennoch reichhaltig sind und tatsächlich vieles an der „Stückkonstitution“ aus der Motivstruktur erklärt werden konnte (nur eben bei weitem nicht alles), bedauert man das besonders. Jenes Einsperren läßt den Verfasser dann auch naheliegende Vergleichsfälle übersehen, etwa den Umstand, daß die paarige Anordnung zweier Halbzeilen, welche er vornehmlich aus der Notwendigkeit erklärt, bei einem einmal gefundenen Motiv musikalisch „anzubauen“, als durchaus urtümliche Konstellation ebenso im Volksliede, im volkstümlichen Epos (z. B. *Kalewala*) wie im Psalmvortrag anzutreffen ist.

In der Methodik des Vorgehens wirkt überraschend, wie sehr der Verfasser nach einleitenden, grundsätzlichen Bemerkungen auf seinen speziellen Gegenstand „lostürzt“ ohne Vermittlung durch ein Zwischenglied, worin er z. B. die repräsentative Bedeutung der untersuchten Motive begründete. So wirken die vorgenommenen Gruppierungen und deren Kriterien in der vorliegenden Form oft sehr dekretiert, wie auch die Benennung des ausführlich analysierten Kopfmotivs aus „Eifersucht“ als „Prototyp“ (S. 31). Bei dessen Diskussion erscheint die Frage nach der Aufteilung des  $\frac{3}{4}$ -Taktes umwegig, hat Janáček doch meist präzise zwischen  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{3}{2}$ -Aufteilung unterschieden. Auch müßte begründet werden, mit welchem Recht aus dem Motiv ein „Strukturgerüst“ abstrahiert werden kann

(S. 32), in dem ein so wichtiges Element wie ein Zielton, auf den die Melodie zunächst hinstrebt, fehlt.

Zu den großen Vorzügen der Arbeit gehören die gründliche Fundierung zumal durch ein Material, das einem der tschechischen Sprache Unkundigen unzugänglich ist, und ohne dessen genaue Kenntnis jeglicher Arbeit über Janáček Grenzen gesetzt sind. In diesem Bereich sind Ströbel wichtige Präzisierungen zu danken; er gibt Einblicke in die Besonderheiten von Janáčeks Harmonielehre, weiß die Übersetzung „*Wortmelos*“ für die vielbesprochenen „*napevki*“ stichhaltig zu begründen und räumt tatkräftig mit einigen oft gedankenlos fortgeschriebenen *conventus* zu Janáčeks Beziehung zum Volkslied auf, seiner Meinung nach durchaus keiner naiven „Verwurzelung“: „*Nur das nichttschechische Lied konnte Janáček derart faszinieren, daß Volksmusik eine Art Instanz seines musikalischen Denkens wurde*“ (S. 16).

In der von ihm anvisierten Richtung hat Ströbel zweifellos einen für die Janáček-Forschung wichtigen Schritt getan; jede analytische und ästhetische Beschäftigung mit diesem Komponisten wird aus ihr vielerlei Anregung und Gewinn ziehen.

(April 1979)

Peter Gülke

*GISELHER SCHUBERT: Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1975. 234, X S. (Collection d'études musicologiques. Band 59.)*

Von den zahlreichen Dissertationen, die im Laufe der Geschichte des Faches Musikwissenschaft unter einem Titel nach der allgemeinen Formel „Studien zur Instrumentation des Komponisten X“ geschrieben wurden, ist diese Arbeit, die überarbeitete Fassung der Bonner Dissertation des Verfassers von 1972, die bisher reflektierteste und ergiebigste – nicht nur, weil die Eingrenzung der Themenstellung auf das Frühwerk Schönbergs den Untersuchungsgegenstand auf eine Musik beschränkte, der eine

Betrachtung gemäß der Kategorie „Instrumentation“ wirklich adäquat ist, sondern auch wegen der systematischen Art, in der der Verfasser die methodischen Implikationen einer Instrumentationsanalyse diskutiert.

Nach einleitenden Vorkapiteln über den Instrumentationsbegriff und seine Verwendung in musikwissenschaftlicher Analyse, über das technische Niveau der Orchesterkomposition um die Jahrhundertwende und über die Entstehungsgeschichte der betrachteten Werke werden in vier einander ergänzenden Hauptteilen die Untersuchungen zum Orchestersatz in Schönbergs Frühwerk entfaltet. Das Kapitel *Instrumentation und Instrumentationstechnik* analysiert vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Orchestertechnik nach allen Regeln der Kunst den Hauptsatz aus Schönbergs *Pelleas und Melisande* op. 5; von besonderer Bedeutung für die zukünftige Forschung dürfte die vom Verfasser geschaffene Terminologie sein („*Mischklang als tragender Grund*“ – „*Technik des ‚instrumentalen Restes‘*“), die das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem (d. h. von Einzelinstrument und Orchestertotale) für die Musik des Fin de siècle neu definiert. Zur Beantwortung der Legitimationsfrage für die zahlreichen Füllstimmen im Orchestersatz von Schönbergs Frühwerk operiert der Verfasser mit vergleichenden Analysen der Orchesterfassung von *Pelleas und Melisande* und der von Schönberg redigierten Bearbeitung des Werkes für Klavier zu vier Händen von H. Jalowetz.

Das Kapitel *Instrumentation und Form* ist verschiedenen Techniken orchestraler Formdisposition gewidmet, die in den Partituren der *Gurrelieder*, der Symphonischen Dichtung op. 5 und der Orchesterlieder op. 8 verfolgt werden; die relative stilistische Brüchigkeit der Orchesterlieder op. 8 erfährt eine interessante Erklärung aus dem Widerspruch von fehlender zyklischer Organisation des Ganzen und emphatischem Anspruch orchestraler Eigenständigkeit, der die Grenzen der einzelnen Lieder sprengt.

Das Kapitel *Instrumentation und Satztechnik* untersucht die Wandlung der orche-

stralen Satztechnik in Schönbergs frühen Orchesterkompositionen von der „*ornamentalen Stimmführung*“ zum „*real counterpoint*“; diese – als Fortschritt begriffene – Tendenz wird im letzten Kapitel (*Kritik*) erhärtet durch die Untersuchung der späteren Bearbeitungen dieser Werke, durch Auswertung der von Schönberg selbst vorgenommenen Instrumentationsretuschen und durch Analyse zweier späterer Kompositionen, die unter den Kategorien „*Dissoziation des Orchesters*“ (Vier Lieder op. 22) und „*Konstruktive Instrumentation*“ (Violinkonzert op. 36) abgehandelt werden. Diese beiden Analysen spiegeln jene eigenartige Ambivalenz des Instrumentationsbegriffes in Schönbergs Denken, die Giselher Schubert anlässlich seiner Untersuchung der Theorien Schönbergs zur Instrumentation selbst konstatierte: Einerseits gilt Instrumentation nur als – potentiell überflüssiges – Mittel zum Zwecke der Verdeutlichung diastematischer Strukturen, andererseits existiert in Schönbergs Œuvre – auch ohne seinen Begriff der „*Klangfarbenmelodie*“ bemühen zu müssen – eine Eigendynamik der klangfarblichen Komponente, die kaum harmonisiert mit dem von Theodor W. Adorno postulierten „*asketischen Willen zur Abdrosselung alles dessen, was den definiten Raum der Zwölftonkomposition durchbricht*“ (*Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958, S. 86).

Daß der Verfasser ein Konzept von Instrumentation – das, der musikalischen Theorie des 19. Jahrhunderts zugehörig, seinen Regelcharakter kaum zu verleugnen vermag – über die verschiedenen Stadien des Schönbergischen Werkes ausdehnte, anstatt die Kategorien der musikalischen Analyse aus der individuellen Werkgestalt hervorgehen zu lassen, tangiert freilich nur die Stringenz seiner Untersuchungen zu späteren Werken Schönbergs, die innerhalb der vorliegenden Publikation nur den Charakter eines „*Ausblicks*“ besitzen. Trotzdem sollte – mit einem Seitenblick auf eine spätere Publikation des Autors (*Aus der musikalischen Vorgeschichte der Neuen Sachlichkeit*, Mf 29, 1976, S. 137–154) – angemerkt werden, daß angesichts der Geschichte des

Komponierens mit Instrumentalklangfarben jede Annahme einer Existenz „reinen“ Tonmaterials sich als geschichtsphilosophisch inkonsistent erweisen muß. Eine Auffassung von Instrumentation, die diese auf die klangliche „*Außenseite*“ einer Zwölftonstruktur reduziert, verdeckt wesentliche Elemente des Komponierens – nämlich die werkhafte Individualität der Klangfarbenordnungen.

Es ist dem Autor gelungen, die aus der Komplexität der behandelten Partituren resultierenden Schwierigkeiten der Darstellung gut zu meistern; Instrumentationsanalysen komplexer Partituren tendieren sonst häufig zur Unlesbarkeit. In zukünftigen Auflagen, die der Rezensent dem Buch wünschen möchte – nicht zuletzt, um das allgemeine Reflexionsniveau von Instrumentationsanalysen zu heben –, sollte die absurde Verkleinerung der im Anhang reproduzierten Partiturseiten aufgegeben werden.

(Mai 1979)

Jürgen Maehder

*KAROLY CSIPÁK: Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler. München: Musikverlag Emil Katz bichler 1975. 193 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. 11.)*

In seinem Aufsatz *Funktionale Musik* von 1972 forderte Hans Heinrich Eggebrecht mit Nachdruck, man müsse für funktionsgebundene Musik andere Beurteilungskriterien als für absolute Musik verwenden – etwa im Sinne einer „*Funktionsästhetik*“ anstelle der herkömmlichen Ästhetik. Wie berechtigt diese Forderung ist, zeigt sich an den Ausführungen von Karoly Csipák über die Kompositionen von Hanns Eisler. Sozialwissenschaftliche Betrachtungsweise und Werkanalyse ergänzen sich und führen zu einer neuen Einschätzung des Œuvres von Eisler unter dem Gesichtspunkt der Volkstümlichkeit. Sah man bisher einen ungelösten Widerspruch zwischen Eislers ersten Kompositionen (op. 1–3), seiner Kampfmusik (um 1930) und seinen späteren, teilweise

anscheinend zum Neoklassizismus tendierenden Werken, so gelingt es Csipák, unter dem Blickwinkel von Nützlichkeit und Gebrauchswert der Musik für bestimmte gesellschaftliche Zielgruppen und politische Situationen Eislers Konzept einer plebejisch-populären Musik in aller Zielstrebigkeit und Konsequenz zu verdeutlichen.

Das Frühwerk schon wird – wie Csipáks Analysen plausibel machen – geprägt durch zündende musikalische Einfälle und durch ein „koboldhaftes Schwanken zwischen Destruktivität und Verehrung“ (S.41). Der Schönbergschüler Eisler hat aber, bei allen Vorbehalten gegenüber der traditionellen Kunstmusik, die Fesseln des Bürgerlichen noch nicht abgestreift. Seine Musik ist, ähnlich wie die anderer Komponisten in den zwanziger Jahren, „bürgerliche Polemik gegen das Bürgerliche“. Die unwiderrufliche Hinwendung zum Proletariat erfolgt mit der Kampfmusik, „soziologisch . . . ein Gegenmodell zu den hermetischen Formen der Kunstmusik, musikalisch ein Gegenmodell zu den falsch volkstümlichen Musikarten“ (S.69). Wenn auch Eisler Zeit seines Lebens der Auffassung ist, die bürgerliche Musik sei „wegen ihres hohen Entwicklungsgrades grundsätzlich allgemeinverbindlich“, so ist sie eben doch keineswegs „allgemeinverständlich“ (S.162). Kampfmusik muß darum „Attraktionsmomente“, prägnante musikalische Augenblicke enthalten, durch die die „Unterklassen“ angesprochen werden, ohne dem stereotypen Ausdruckscharakteren der U-Musik zu verfallen. Denn bei U-Musik handelt es sich um Musik, die als reduzierte Kunstmusik den unteren Klassen aufgedrängt wird, also keine klassenspezifische „Repräsentativität“ oder gar „Authentizität“ besitzt. Darüber hinaus fördert sie eine rauschhaft-passive Haltung gegenüber Musik, statt – wie es Eisler verlangt – zum aktiven, wachen Mitdenken aufzufordern. Csipák zeigt, wie Eisler durch unübliche Kadenzierungen, weite Intervalle und neuartige Instrumentation bestrebt ist, ein noch nicht abgegriffenes musikalisches Assoziationspotential zur Verfügung zu stellen. Hier kommt Eislers ständiger Kampf gegen die „Dummheit in der Musik“ zum Ausdruck,

seine pädagogische Ambition, Musik für ein „ungebildetes, aber entwicklungsfähiges Publikum“ (S.107) zu schreiben.

Zumindest Eislers Kampfmusik hat den Charakter des „Transitorischen“: sie ist als Durchgangsstadium zu einer weiter differenzierten und differenzierenden Musik zu verstehen, die gleichwohl nichts an Popularität bzw. Volkstümlichkeit einbüßen soll. Diesen fortgeschrittenen Stand kennzeichnen, auf unterschiedliche Weise, des Komponisten „esoterische“, nach der Kampfmusik entstandene Werke. Dem entwickelten musikalischen Bewußtsein der Rezipienten entspricht ein zunehmender „Tiefsinn des Handwerks“, ohne daß auf das Hervorheben suggestiver, Aufmerksamkeit fordernder Ausdruckscharaktere verzichtet wird. Für denjenigen, der die formalen Implikationen durchschaut, soll Eislers Musik damit zu einem Erkenntnisprozesse unterstützenden „Genußmittel neuer Qualität“ (S.244) werden. Das jedoch setzt eine Kontinuität der Musikrezeption analog zu der Kunstmusik voraus. Inwieweit selbst unter dieser Voraussetzung Eislers Konzept im Hinblick auf die zentrale Kategorie des Volkstümlichen wirklich realisierbar ist, müßte auf empirischem Weg ermittelt werden. Csipáks Ausführungen zur Anthropologie des Musikhörens, dargestellt in Anlehnung an Arnold Gehlens Kunsttheorie, lassen durchaus Zweifel aufkommen.

Die weitgehend brillant gehandhabte dialektische Argumentationsweise von Csipák führt zu nützlichen Einblicken in Eislers Werk und dessen intendierte Funktionen. Wenn trotzdem etliche der von Csipák gebrauchten Begriffe – insbesondere im Exkurs über Ekstase- und Opiatfunktionen von Musik – durchaus eng gefaßt sind, so tut das dem Wert seiner Arbeit kaum Abbruch; im Gegenteil, es fördert die kritische Reflexion ebenso wie die Tatsache, daß trotz ausführlicher Belege und Anmerkungen einige Literatur – etwa Boehmers Ausführungen zu *Volkston und Volksgemeinschaft in Zwischen Reihe und Pop* – offenbar mit Absicht nicht einmal im Literaturverzeichnis erscheint.

(März 1979)

Helmut Rösing

E. T. A. HOFFMANN: *Ausgewählte Musikalische Werke. Band 4 und 5: Die lustigen Musikanten. Singspiel in 2 Akten von Clemens v. Brentano. Hrsg. von Gerhard ALLROGGEN. Mainz: B. Schott's Söhne (1975/1976). 336 S.*

Nachdem die *Undine*-Partitur komplett vorliegt, sind nun auch die beiden Bände jenes Singspiels erschienen, das wie kaum ein anderes von Hoffmann dazu prädestiniert sein dürfte, im Repertoire des heutigen Musiktheaters heimisch zu werden. Ein anspruchsvolles Libretto, von dem inzwischen versierten Musikdramatiker (Hoffmann datiert selbst von diesem Werk an seine „*bessere Epoche*“) geistvoll und beschwingt vertont, der allgemeine Mangel an komischen Opern und die handlungsbedingte Bindung an den Silvesterabend lassen diese Annahme zu. Dem Theater bieten sich reiche Möglichkeiten: Ein breites Spektrum unterschiedlicher Charaktere, phantastische Schauplätze und den Bereich des Multimedialen streifende Regieanweisungen (vgl. beispielsweise in Szene 5: „*Man riecht Braten*“).

Im Notentext hält sich der Herausgeber mit großer Gewissenhaftigkeit an das im Besitz der Bibliothèque Nationale, Paris, befindliche Autograph (Vorzeichen fehlen in Ouvertüre T. 88 und in Nr. 4 T. 3). Auch die von Hoffmann verwendeten Bezeichnungen einzelner Instrumentengruppen werden bis auf die „*clarini*“, die ausnahmslos in „*trombe*“ umgewandelt sind, beibehalten. Etwas großzügig sind die Verzierungen gehandhabt; angesichts der aufmerksamen Haltung, die Hoffmann ihnen bekanntlich entgegenbringt, erscheint etwa die Gleichsetzung von Mordent und Doppelschlag fraglich. Einen Sonderfall stellt die Phrasierung der Instrumentalpartien dar. Hoffmann zeichnet sie so nachlässig ein, daß hier jeder Herausgeber vor großen Problemen stehen muß. Es ist daher nur richtig, wenn eine feststehende Begleitfigur, die in der Vorlage erst im 63. Takt eines Satzes legato erscheint, nachträglich von Anfang an mit Bögen versehen wird. Doch wünscht man sich diese konsequente Haltung für alle Parallelstellen (vgl. Nr. 7 T. 128ff. mit

T. 137ff.); auch ist nicht einzusehen, warum in der Phrasierung gleichlautender Stellen keine Angleichung zwischen Streichern und Bläsern stattfinden soll, was in gewissem Maße auch für die Dynamik gilt. Hier werden erste Erfahrungen aus der Theaterpraxis besonders wertvoll für die Erstellung eines verbindlichen Aufführungsmaterials sein.

Die großzügige und geschmackvolle Ausstattung der Reihe, die geradezu bibliophilen Charakter hat, verdient besondere Anerkennung.

(Mai 1979)

Hermann Dechant

FRIEDRICH NIETZSCHE: *Der musikalische Nachlaß. Hrsg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul JANZ. Basel: Bärenreiter 1976. 352 S.*

Der Titel der Ausgabe ist allzu bescheiden; denn es handelt sich um nichts Geringeres als die Edition sämtlicher heute erreichbarer und authentischer Kompositionen und Kompositionsversuche Friedrich Nietzsches, eine Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke also. Darauf hätte man deutlicher, eben durch einen entsprechenden Titel, hinweisen sollen, einmal, um die dahinter stehende wissenschaftliche Leistung ins rechte Licht zu rücken, zum anderen, um unmißverständlicher auf den Komponisten Nietzsche hinzuweisen, über den bis heute mehr Gerüchte kursieren als Wissen verbreitet ist.

Der Band teilt in einem ersten Teil, der den Hauptteil ausmacht, überwiegend fertige Kompositionen aus den Jahren 1861–1887 mit. Es handelt sich vornehmlich um Lieder und Klavierstücke, aber auch um mehrstimmige Vokalsätze wie den *Hymnus an das Leben*, der im „*Satz von Peter Gast*“ mitgeteilt wird. Daneben findet sich auch Instrumentalmusik größerer Ambition wie die Symphonische Dichtung *Ermanarich*, Stücke, die jedoch sämtlich nur im Klaviersatz, uninstrumentiert, vorliegen. Den 42 Werken des ersten Teils folgen im

zweiten 32 überwiegend fragmentarische Stücke, die aus den Jahren 1854–1861 stammen oder sich nicht datieren lassen. Hier stehen im Mittelpunkt eine *Missa* für Soli, Chor und Orchester und ein *Weihnachtsoratorium* für die gleiche Besetzung, beides Bruchstücke. Ein ausführlicher Kritischer Bericht schließt den Band ab. Er enthält neben der Nennung, Beschreibung und Bewertung der Quellen zu jedem Stück einen Kommentar, der über Anlaß und Zeit der Entstehung berichtet und selbstverständlich auch die Lesarten mitteilt. Vielleicht hätte man die Dokumentation in den Kommentaren noch ausführlicher machen sollen; denn sehr oft wird auf die *Historisch-Kritische Gesamtausgabe* der philosophischen Werke und der Briefe (München 1934–1942) verwiesen, die ja beileibe nicht jeder griffbereit hat. Ein Werkverzeichnis, das vor allem auch jene Stücke nennt, die verschollen sind, ist ebenfalls Bestandteil des Kritischen Berichts.

Musikalisch-künstlerisch ist der Band eine arge Enttäuschung. Man begegnet einem Komponisten, der sein Handwerk nicht gründlich beherrschte. Daß so viele Stücke Fragmente geblieben sind, hat wohl vor allem damit zu tun. Dabei komponierte Nietzsche durchaus nicht nur konventionell-trivial, sondern mit Fantasie. Der Ausdruckswille war jedoch nicht in der Lage, sich die entsprechenden Ausdrucksmittel zu verschaffen. Was wie Kühnheit aussieht, ist doch nur Ungeschicklichkeit im Umgang mit der musikalischen Satztechnik; die unorthodoxe Handhabung traditioneller Regeln scheint weder bewußt noch konsequent angewendet. Es fehlt die Integration in einen eigenen Stil oder zumindest in den Stil einer Komposition. Wegen dieses Mangels an Integration reißt der musikalische Faden so häufig ab, entstehen Löcher in den Melodien. Auch die fertigen Kompositionen machen den Eindruck von Fragmenten. Nietzsche war jedoch nicht ahnungslos-naiv. Mit dem ironischen Titel *Fragment an sich* über einem nach wenigen Takten abbrechenden Klavierstück gab er seinem gesamten kompositorischen Schaffen das Motto.

(Mai 1979)

Egon Voss

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

CHARLES-VALENTIN ALKAN: Sonate de Concert für Violoncello (oder Viola) und Klavier op.47. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter (1975). 77 S. (Das 19. Jahrhundert, ohne Bandzählung.)

Dansk Årbog for Musikforskning. VII/1973–1976. Under redaktion af Niels Martin JENSEN und Carsten E. HATTING. København: Dan Fog Musikforlag 1976. 261 S.

Dansk Årbog for Musikforskning. VIII/1977. København: Dan Fog Musikforlag 1977. 142 S.

BERNONIS AUGIENSIS: De Mensurando Monochordo. Bernonis Augiensis Abbatis De Arte Musica Disputationes traditae. Pars A. Buren: Frits Knuf 1978. 120 S., 6 Taf. (Divitiae Musicae Artis – DMA. A. VIa.)

Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft. Band 36. Hrsg. von Franz HEIDUK. Würzburg: Eichendorff-Gesellschaft 1976. 200 S., 12 Abb., 1 Taf.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Zerreißen, zersprenget, zertrümmert die Gruft. „Der zufrieden-gestellte Aeolus“. Drama per Musica. BWV 205. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977). (X) S. und Faksimile. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Band 13.)

Benjamin Britten 1913–1976. A Pictorial Biography. Compiled by Donald MITCHELL with the Assistance of John EVANS. London and Boston: Faber and Faber (1978). VIII, 16 S., 440 Abb.

FERRUCCIO BUSONI: Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti. A cura di Fedele d'AMICO. Traduzioni dal tedesco di Laura DALLAPICCOLA, Luigi DALLAPICCOLA e Fedele d'AMICO. Milano: Il Saggiatore (1977). 550 S.

FERRUCCIO BUSONI: Sulla trascrizione per Pianoforte delle opere per organo di Bach. A cura di Fedele d'AMICO. Traduzioni di Laura DALLAPICCOLA e Fedele

d'AMICO. Milano: Il Saggiatore (1977). 113 S.

AUBREY S. CARLINGTON, Jr.: Sources for the Study of Nineteenth Century Italian Opera in the Syracuse University Libraries: An Annotated Libretto List. Syracuse, New York: Syracuse University Libraries 1976. 563 S.

Dansk Musik. Katalog over Staatsbibliotekets samling af trykte musikaler. Redigeret af Per Groth CLAUSEN. Aarhus: Universitetsforlaget 1977. XXIV, 316 S.

Documenta Bartókiana. Heft 5. Neue Folge. Hrsg. von László SOMFAI. Mainz: B. Schott's Söhne 1977. 224 S., 23 Abb.

Die Dresdener italienische Oper zwischen Hasse und Weber. Ein Daten- und Quellenverzeichnis für die Jahre 1765–1817. Vorgelegt von Ortrun LANDMANN. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1976. V, 156 S. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Heft 2.)

DAN FOG: Kompositionen von C.E.F. Weyse. Katalog. København: Dan Fog Musikforlag 1979. 196 S.

DAN FOG: Kompositionen von Fridr. Kuhlau. Thematisch-bibliographischer Katalog. København: Dan Fog Musikforlag 1977. 203 S.

AUGUST HALM: Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze. Mit einem einführenden Essay. Hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1978. 365 S.

Das Haydn Jahrbuch. Band X. Eisenstadt: Universal Edition für den Verein Internationale Joseph Haydn Stiftung (1978). 200 S.

JOHANN DAVID HEINICHEN: Nisi Dominus Aedificaverit Domum (Psalm 127). Erstveröffentlichung hrsg. von Kurt JANETZKY. Continuo-Einrichtung von Lorenz STOLZENBACH. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1978). 20, 3, 3 S.

CECIL HILL: Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue. Sydney: The University of New England (1977). XX, 260 S. (University of New England. Monographs. I.)

RUTH B. HILTON: An Index to Early Music in Selected Anthologies. Clifton/New Jersey: European American Music Corporation (1978). XII, 127 S. (Music Indexes and Bibliographies. No. 13.)

Humanities Research. Project Catalogue 1977. Oslo: The Norwegian Research Council for Science and the Humanities (NAVF) and NAVF's Institute for Studies in Research and Higher Education (1978). 198 S.

Inter-American Music Review. Volume I, Number 1/1978. Robert STEVENSON, Editor. Los Angeles: University of California 1978. 112 S.

MICHAEL JENNE: Musik – Kommunikation – Ideologie. Ein Beitrag zur Kritik der Musikpädagogik. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1977). 202 S.

Journal of the Arnold Schoenberg Institute. Volume I. Number 1. Los Angeles: Arnold Schoenberg Institute (1976). 59 S.

VLADIMIR KARBUSICKY: Beethovens Brief „An die unsterbliche Geliebte“. Ein Beitrag zur vergleichenden textologischen und musiksemantischen Analyse. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977. 143 S.

Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Bearbeitet von Hans-Joachim SCHULZE. Leipzig: Musikbibliothek der Stadt Leipzig 1977. 168 S., 6 Taf. (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.)

Das Klavierbuch der Christiana Charlotte Amalia Trolle (1702). Eingeleitet und hrsg. von Uwe HAENSEL. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag 1974. 128 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins. Band 3.)

WOLFGANG KÖNIG: Vinko Globokar. Komposition und Improvisation. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977. 299 S.

ANNELIESE LEICHER-OLBRICH: Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1976. 497 S.

**ROLF MAEDEL / FRANZ RICHTER HERF:** Ekmelische Musik. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1977. 33 S. (Schriften der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg. Heft 4.)

Gustav Mahler Dokumentation. Sammlung Eleonore Vondenhoff. Materialien zu Leben und Werk. Hrsg. von Bruno und Eleonore VONDENHOFF. Tutzing: Hans Schneider 1978. XXII, 676 S. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. 4.)

**LUCA MARENZIO:** Madrigali a Quattro, Cinque e Sei Voci. Libro Primo (1588). Edited by Steven LEDBETTER. New York: Broude Brothers Limited (1977). XXVI, 167 S.

**JAMES RHEA MASSENGALE.** The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellmann. Stockholm: Almquist & Wiksell International 1979. 238 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova Series. 6.)

**EMILIE MENDE:** Stammbaum der europäischen Blechblasinstrumente in Bildern seit dem frühen Mittelalter. In Zusammenarbeit mit Jean-Pierre MATHEZ. Moudon: Editions BIM (1978). 68 S.

Mensch und Musik. Festschrift für Herbert von Karajan. Hrsg. von Walther C. SIMON. Salzburg: Otto Müller Verlag (1979). 108 S.

**JOSEF MERTIN:** Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (1978). 152 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 7.)

**PAUL MIES:** Gedanken zur Bearbeitung von Werken Joh. Seb. Bachs. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1978). 28 S. (Jahresgabe 1976 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen.)

**CLAUDIO MONTEVERDI:** Vespro della Beata Vergine (Marien-Vesper). A cura di Jürgen JÜRGENS. Wien: Universal Edition (1977). XVI, 272 S.

**HELMUT MOOG:** Blasinstrumente bei Behinderten. Tutzing: Hans Schneider 1978. 198 S. (Alta Musica. Band 3.)

Mozarts Bäsle-Briefe. Hrsg. und kommentiert von Joseph Heinz EIBL und Walter SENN. Mit einem Vorwort von Wolfgang HILDESHEIMER. Kassel: Bärenreiter Verlag und München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1978). 129 S.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V. Heft 13. Tutzing: Hans Schneider 1976. 104 S.

Musiktheater 1977/78. Uraufführungen – Erstaufführungen – Neuinszenierungen – Bibliographie. Zusammengestellt von Thomas SIEDHOFF. Thurnau: Forschungsinstitut für Musiktheater Universität Bayreuth 1978. 141 S.

**ANNEMARIE JEANETTE NEUBECKER:** Altgriechische Musik. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. 182 S., VIII Taf.

**CHRISTOPH NICHELMANN:** Clavier Concertos in E major and A major. Edited by Douglas A. LEE. Madison: A-R Editions, Inc. (1977). XIV, 113 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume VI.)

**ALFRED OREL:** Die Hauptstimme in den Salve Regina der Trienter Kodizes. Tutzing: Hans Schneider 1977. 99 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Serie II. Band 4.)

**CARL ORFF:** Trionfi: Carmina Burana – Catulli Carmina – Trionfo di Afrodite. Tutzing: Hans Schneider 1979. 207 S., XXXII Taf. (Carl Orff und sein Werk. Dokumentation. IV.)

Orgel-Studien. Band 2: Die Schnitger-Orgel in Cappel St. Petri und Pauli. Hrsg. von Helmut WINTER. Hamburg: Karl Dieter Wagner (1977). 32 S.

**HELMUT OTTNER:** Der Wiener Instrumentenbau 1815–1833. Tutzing: Hans Schneider 1977. 172 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 9.)

**KURT OVERHOFF:** „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1976. 36 S. (Schriften der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg. Heft 3.)



Nineteenth-Century European Piano Music. Unfamiliar Masterworks. Selected and Introduced by John GILLESPIE. New York: Dover Publications, Inc. (1977). (VIII), 343 S.

GIUSEPPE OTTAVIO PITONI: Thematisches Werkverzeichnis. Zusammenge- stellt von Siegfried GMEINWIESER. Wil- helmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1976). 251 S. (Sacri Conventus. 2.)

Publications of the State Music College Katowice. Katowice: State Music College 1978/79. 44 S.

„Recherches“ sur la Musique française classique. XVII/1977. Paris: Editions A. et J. Picard 1977. 222 S. (La Vie Musicale en France sous les Rois Bourbons.)

FRANZ SCHUBERT: Drei Symphonie- Fragmente. D 615 – D 708 A – D 936 A. Fak- simile-Erstdruck der Originalhandschriften hrsg. von der Wiener Stadt- und Landesbi- bliothek. Nachwort von Ernst HILMAR. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1978. (26), (5) S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe. VI.)

FERDINAND F. SCHULZ: Pianogra- phie. Recklinghausen: piano-verlag (1978). 148 S.

Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft. Band III. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1978). 201 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesell- schaft. Serie III. Vol. 3.)

WERNER SELTMANN – GÜNTER ANGERHÖFER: Das Fagott. Schulwerk in sechs Bänden. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977 und 1978). Band I: 183 S. Band IV: 96 S. Band V: 128 und 41 S.

URSULA SPAHLINGER-DITZIG: Neue Musik im Gruppenurteil. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1978. 229 S. (Beiträge zur Systemati- schen Musikwissenschaft. Band 1.)

DENIS STEVENS: Monteverdi. Sacred, Secular, and Occasional Music. London: Associated University Presses (1978). 147 S.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Texte zur Musik 1970–1977. Band 4. Ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von BLUMRÖDER. KÖLN: DuMont Buchver- lag (1978). 696 S.

OTTO STOESSL: Sonnenmelodie. Graz–Wien–Köln: Verlag Styria (1977). 376 S.

OLIVER STRUNK: Essays on Music in the Byzantine World. Foreword by Kenneth LEVY. New York: W. W. Norton & Com- pany (1977). XXII, 350 S.

Studien zur Aufführungspraxis und Inter- pretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 5: Aufsätze zur Auf- führungspraxis. [Blankenburg/Harz: Tele- mann-Kammerorchester 1978.] 32 S.

Studien zur Aufführungspraxis und Inter- pretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 6. Teil 1: Cembalo, Clavichord, Orgel. Teil 2: Vom Notenbild zur Interpretation. [Blankenburg/Harz: Te- lemann-Orchester 1978.] 98 und 72 S. (Konferenzbericht der 5. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz 1977.)

Studien zur Musikgeschichte des Rhein- landes IV. Hrsg. von Klaus Wolfgang NIE- MÖLLER. Köln: Arno Volk Verlag 1975. 158 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikge- schichte. Heft 112.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 28. Tutzing: Hans Schneider 1977. 214 S.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 29. Tutzing: Hans Schneider 1978. 195 S.

JOHN TAVERNER: I: Six-Part Masses: Transcribed and edited by Hugh BENHAM. London: Stainer and Bell (1978). XIX, 260 S. (Early English church Music. 20.)

The Civil War Songbook. Complete Ori- ginal Sheet Music for 37 Songs. Selected, and with an Introduction, by Richard CRAW- FORD. New York: Dover Publications, Inc. (1977). XIII, 157 S.

**WERNER THOMAS:** *Musica Poetica. Gestalt und Funktion des Orff-Schulwerks.* Tutzing: Hans Schneider 1977, 183 S.

**ULF THOMSON:** *Voraussetzungen und Artungen der Österreichischen Generalbaßlehre zwischen Albrechtsberger und Sechter.* Tutzing: Hans Schneider 1978. 148 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 8.)

**HERBERT TOBISCHEK:** *Die Pauke. Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit.* Tutzing: Hans Schneider 1977. 311 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Serie I. Band 1.)

**DIETER TORKEWITZ:** *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts.* München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 126 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 10.)

**EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI:** *Bibliografia della Musica Italiana Vocale Profana Pubblicata dal 1500 al 1700. Nuova edizione. Volume I bis III.* Pomezia: Staderini-Minkoff Editori (1977). XXII, 1887 und 615 S.

**MARTIN VOGEL:** *Chiron der Kentaur mit der Kithara. Band 1 und Band 2.* Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1978. 764 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 25 und Band 26.)

*Les Voies de la Création Théâtrale. Nr. 6: Théâtre et Musique: Histoire du Soldat. Mises en scène d'œuvres anciennes: Racine: Andromaque, Phèdre. Molière: Tartuffe. Marlowe: Le Juif de Malte. Shakespeare: Le Roi Lear. Etudes de D. BISCOS, S. de LANNOY, J. JACQUOT, T. KOWZAN, M. LOUZOUN, J.P. RYNGAERT, A. UBERSFELD, J.M. VACCARO, N. VI-GOUROUX. Réunies et présentées par J. JACQUOT.* Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1978. 511 S.

**TOMISLAV VOLEK – STANISLAV JAREŠ:** *Geschichte der tschechischen Mu-*

*sik in Bildern.* Praha: Editio Supraphon 1977. 460 S. (371 Abb.)

**COSIMA WAGNER – Richard Strauss.** *Ein Briefwechsel.* Tutzing: Hans Schneider 1978. XV, 312 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 2.)

**RICHARD WAGNER:** *Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge von Reinhold BRINKMANN, Ludwig FINSCHER, Klaus Günther JUST, Stefan KUNZE und Peter WAPNEWSKI.* Hrsg. von Stefan KUNZE. Bern und München: Francke Verlag (1978). 96 S.

**CARL MARIA VON WEBER:** *Der Freischütz. Complete Vocal and Orchestral Score.* New York: Dover Publications, Inc. (1977). 203 S.

**CARL MARIA VON WEBER:** *Kunstan-sichten. Ausgewählte Schriften.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1978). 323 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 23.)

**HORST WEBER:** *Alexander Zemlinsky. Eine Studie.* Wien: Verlag Elisabeth Lafite-Österreichischer Bundesverlag (1977). 141 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 23.)

**REINHARD WIESEND:** *Würzburger Libretti. Sonderdruck aus: Musik in Bayern. Heft 15/1977.* Tutzing: Hans Schneider (1977). Seite 5 bis 30.

**WALTER WLCEK:** *Franz Xaver Süssmayr als Kirchenkomponist.* Tutzing: Hans Schneider 1978. 242 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 11.)

**HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF:** *Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950.* Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1978. 294 S. (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 24.)

*Oswald von Wolkenstein-Liederbuch. Eine Auswahl von Melodien.* Hrsg. von Hans GANSER und Rainer HERPICHBÖHM. Göppingen: Kümmerle Verlag 1978. 67 S. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr. 240.)

HARTMUT ZELINSKY: Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1976. 292 S.

WERNER ZEPPEFELD: Tonträger in der Bundesrepublik Deutschland. Anatomie eines medialen Massenmarkts. Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer 1978. V, 249 S. (Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Band 18.)

HANS JOACHIM ZINGEL: Lexikon der Harfe. Ein biographisches, bibliographisches, geographisches und historisches Nachschlagewerk von A–Z. Laaber: Laaber Verlag 1977. 207 S.

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 6. Juli 1979 Dr. Gerhard PIETZSCH, Mannheim, im Alter von 75 Jahren,

am 18. Juli 1979 Professor Dr. Kurt REINHARD, Wetzlar, im Alter von 64 Jahren.

\*

Wir gratulieren:

Dr. Konrad AMELN, Lüdenscheid, am 6. Juli 1979 zum 80. Geburtstag,

Hofrat Professor Dr. Leopold NOWAK, Wien, am 17. August 1979 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Wolfgang BOETTICHER, Göttingen, am 19. August 1979 zum 65. Geburtstag.

\*

Dr. phil. h. c., Dr. h. c. Anthony van HOBOKEN, Zürich, wurde am 25. Juni 1979 von der Johannes Gutenberg-Universität Mainz die Ehrendoktorwürde verliehen.

Professor Dr. Hellmut FEDERHOFER, Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Mainz, wurde von der Österreichischen Akademie der Wissen-

schaften in der Sitzung vom 15. Mai 1979 zum auswärtigen korrespondierenden Mitglied in der philosophisch-historischen Klasse gewählt.

Professor Dr. Karl-Werner GÜMPEL, Louisville (Kentucky), ist zum korrespondierenden Mitglied des Institut d'Estudis Catalans in Barcelona gewählt worden.

Adolf HOFFMANN, Göttingen, wurde mit dem Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Frau Priv.-Doz. Dr. Ursula ECKART-BÄCKER, Pädagogische Hochschule Rheinland, Abteilung Aachen, wurde vom Wissenschaftsminister des Landes Nordrhein-Westfalen für das Sommersemester 1979 mit der Vertretung des Lehrstuhls „Musik und ihre Didaktik II“ an der Pädagogischen Hochschule Rheinland, Abteilung Neuss, beauftragt.

Im Deutschen Historischen Institut, Rom, hielt Professor Dr. Fedele d'AMICO (Universität Rom) am 14. Mai 1979 einen öffentlichen Vortrag über das Thema: „*Musica impegnata*“ e la mimesi del disordine („Engagierte Musik“ und die Nachahmung politischer Unordnung).

An den Universitäten London, Utrecht, Berlin, Hamburg, Köln, Heidelberg, Freiburg, Bologna und Padua sowie an den Musikhochschulen Frankfurt a.M. und Wien und bei der Österreichischen Gesellschaft für Musik in Wien wurden im Mai und Juni 1979 von Ursula und Warren KIRKENDALE Vorträge über die Auswirkung der antiken Rhetorik auf das italienische *Ricercar* bzw. auf Bachs *Musikalisches Opfer* gehalten.

\*

Die Gesellschaft für Musikpädagogik veranstaltet vom 1. bis 4. November 1979 einen Musikpädagogischen Kongreß in Köln mit dem Thema *Musikpädagogik und Kunstwerk*. Anmeldungen werden erbeten an die Bundesgeschäftsstelle der Gesellschaft für Musikpädagogik, Dr. Otto Schumann, Oppenhoffstr. 14, 5300 Bonn, Tel. 02221/65 61 15.

Im Rahmen der „Internationalen Orgelwoche Nürnberg 1980“, die vom 20. bis zum 29. Juni 1980 in Nürnberg stattfindet und sich mit englischer Kirchenmusik befaßt, findet in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Musikforschung ein musikwissenschaftliches Symposium *Deutsch-englische Musikbeziehung* statt, an dem Musikwissenschaftler aus beiden Ländern teilnehmen werden. Anfragen sind zu richten an: Internationale Orgelwoche Nürnberg, Geschäftsstelle, Bismarckstr. 46, 8500 Nürnberg, Tel. 09 11/59 35 84 oder an Dr. Wulf Konold, Musiktheater Nürnberg, Richard-Wagner-Platz 2–10, 8500 Nürnberg, Tel. 09 11/16 35 25.

Anläßlich des 300. Geburtstages von Johann Mattheson (1681–1764) findet unter dem Patronat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, der American Musicological Society und der Gesellschaft für Musikforschung vom 26. bis 28. September 1981 in der Herzog August-Bibliothek in Wolfenbüttel ein *Internationales Mattheson-Symposium* statt. Die Tagung wird von einer aus amerikanischen und deutschen Fachkollegen zusammengesetzten Kommission vorbereitet. Anfragen sind zu richten an Prof. Dr. G. J. Buelow, Indiana University, School of Music, Bloomington Indiana 47 401 (USA) oder an Prof. Dr. H. G. Marx, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Neue Rabenstr. 13, D–2000 Hamburg 36.

Aus Anlaß des 100. Todestages (1980) von Jacques Offenbach veranstaltet die Stadt Offenbach/Main eine Ausstellung mit musikalischem Rahmenprogramm sowie, in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/Main, am 10. und 11. Oktober 1980 ein *Jacques Offenbach-Symposium*, zu dem hiermit eingeladen wird. Anmeldungen von Referaten werden bis zum 1. April 1980 erbeten an: Prof. Dr. W. Kirsch, Musikwissenschaftliches Institut, Senckenberganlage 24, 6000 Frankfurt/Main.

Die Stiftung „Alte Kirche Boswil“/Künstlerhaus Boswil plant für März 1981 ein Internationales Kolloquium über *Musikkritik in dieser Zeit*.

\*

Am 26. Mai 1979 wurde in Laasphe (Lahn) eine Friedrich-Kiel-Gesellschaft gegründet. Sie wählte Professor Gerhard Hamann, Trossingen, zum 1. Vorsitzenden und Professor Jost Michaels, Detmold, zum 2. Vorsitzenden. Die Geschäftsstelle befindet sich in Ithstraße 20, 3256 Cöpppenbrügge 1.

\*

Die Interessengemeinschaft Musikwissenschaftlicher Herausgeber und Verleger hat am 6. April 1979 ihre diesjährige Jahreshauptversammlung abgehalten. Der vorgelegte Geschäftsbericht ist von der Mitgliederversammlung gebilligt worden, ebenso die auf der Tagesordnung stehende Ergänzung der Satzung hinsichtlich Erweiterung der Wahrnehmungsrechte. Bei der Vorstandswahl wurde Paul H. Sülwald zum Präsidenten gewählt. Außerdem gehören dem Vorstand an: Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. L. Finscher und Wolfgang Matthei. In den Rechtsausschuß wurden die Herren Dr. Hanser-Strecker und Prof. Dr. H. Unverricht berufen.

\*

Im Zusammenhang mit der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke von Franz Liszt, die im Bärenreiter-Verlag und bei Editio Musica Budapest als Gemeinschaftsausgabe erscheint, werden Besitzer von Liszt-Autographen gebeten, den Verlagen die Auswertung der in ihrem Besitz befindlichen Autographe für die Neuausgabe zu ermöglichen. Die Anschriften der Verlage lauten: Bärenreiter-Verlag, Postfach 1003 29, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe, und Editio Musica Budapest, Postfach 322, H-1370 Budapest.