

Arnold Schmitz (1893–1980)

von Günther Massenkeil, Bonn

Am Allerheiligentag 1980 starb in Mainz Professor Dr. Arnold Schmitz im Alter von 87 Jahren. Geboren im damals deutschen Lothringen, studierte er in München, Berlin und Bonn, nahm 1914–1918 am Ersten Weltkrieg teil und promovierte 1919 bei Ludwig Schiedermaier in Bonn, wo er sich 1921 auch habilitierte. Die Bonner Lehrtätigkeit ergänzte Schmitz, der schon früh auch eine umfassende musikalisch-praktische und musiktheoretische Ausbildung erfahren hatte, durch nebenamtlichen Unterricht am Konservatorium Dortmund. Vor allem aber fand er in seiner Bonner Zeit nicht zuletzt in der Begegnung mit bedeutenden Gelehrten anderer Disziplinen eine geistige Weite und Tiefe, die ihn zu einem der letzten Vertreter der alten *Universitas litterarum* werden ließen. Entscheidendes verdankte er hierbei nach seinen eigenen Worten besonders dem Staatsrechtler Carl Schmitt und dem Theologen Erik Peterson. So gerüstet folgte Schmitz 1929 dem Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Breslau, mit dem auch die Leitung des Instituts für Kirchenmusik verbunden war, dem später eine Schulmusikabteilung angegliedert wurde. Nach zehn Breslauer Jahren – er betrachtete sie als die glücklichsten – ereilte ihn wiederum die Einberufung zum Wehrdienst; den Zweiten Weltkrieg erlebte er vom ersten bis zum letzten Tag als Artillerieoffizier. Die Nachkriegszeit sah ihn dann an der vordersten Front beim Aufbau der neugegründeten Universität Mainz und bei der endgültigen Konsolidierung der Musikwissenschaft als akademisches Fach. Das zweimalige Rektorat (1953/54 und 1960/61) war äußeres Zeichen des außergewöhnlichen Ansehens, das Schmitz als Forscher und Lehrer genoß, und es war zugleich eine Ehre für die *Alma Mater Moguntina*. Mit der Emeritierung 1961 nahm er auch inneren Abschied von der Universität, die er geistig und institutionell auf einem verhängnisvollen Weg sah. Eng verbunden fühlte er sich nur noch mit der Mainzer Akademie der Wissenschaften. Freundespflicht und Verantwortungsbereitschaft bewogen ihn dann doch noch einmal zu einer engagierten Lehrtätigkeit, als er 1964–1967 den durch den Tod Leo Schrades verwaisten Basler Lehrstuhl zu vertreten hatte und dessen Doktoranden zum Examen führen konnte. Das letzte anderthalbe Jahrzehnt lebte er in Zurückgezogenheit, stets bereit zu Rat und Hilfe in wissenschaftlichen und menschlichen Dingen, im Bewußtsein eines reichen und vollendeten Lebens, das keiner großen eigenen Worte und Schriften und keiner Öffentlichkeit mehr bedurfte, sondern seine Erfüllung nach eigenem Bekunden letztlich im Hinblick auf das Wort der Schrift zu finden hatte. Ein Nachruf wäre sicherlich nicht in seinem Sinn, wenn diese zutiefst christliche Dimension in seinem Leben und Schaffen unerwähnt bliebe.

Mit Arnold Schmitz hat die deutsche und internationale Musikwissenschaft eine ihrer markantesten Persönlichkeiten verloren. Viele seiner Schriften sind schon lange für unterschiedliche Bereiche grundlegend. Zu nennen sind vor allem die Arbeiten

über Beethoven, darunter das *Romantische Beethovenbild* (1927), ein geradezu klassisches Werk einer geschichtlichen Betrachtungsweise, die erst sehr viel später unter dem Namen Rezeptionsforschung gang und gäbe wurde. Zu nennen sind auch die Arbeiten zur musikalischen Rhetorik und Figurenlehre, zur Geschichte des mittelalterlichen geistlichen Liedes, zur Geschichte der Passionsvertonung, schließlich die Arbeiten zur schlesischen Musikgeschichte. Schmitz' letzte Veröffentlichung war ein Essay über Anton Bruckners Motette *Os justi*, über einen Gegenstand lebenslanger Bewunderung, gewidmet und ausdrücklich verpflichtet dem alten Bonner Freund Carl Schmitt.

Arnold Schmitz als akademischer Lehrer: ein glänzender Redner in Vorlesungen und Vorträgen, ein scharf argumentierender Leiter von Seminaren, ein anregender und behutsam führender Doktorvater und Examinator. Alle, die ihn so erlebt haben, spürten seine bezwingende Hingabe an diese Tätigkeiten. Es waren nicht nur „reine“ Musikwissenschaftler, sondern in viel größerer Zahl erfuhren in Breslau und Mainz auch Schulmusiker ihre musikhistorische Ausbildung bei Schmitz und trugen sie weiter in Schule und Hochschule.

Requiescat in pace

Zeitstrukturen in der Oper

von Carl Dahlhaus, Berlin

1

Die Einsicht, daß sich die Zeitstruktur einer Oper von der eines Schauspiels grundsätzlich und tiefgreifend unterscheidet, gehört zu den Gemeinplätzen der Theaterästhetik, die so selbstverständlich sind, daß die Meinung, das Wesentliche sei längst gesagt und trivial, geradezu als Sperre wirkt, die eine genauere Analyse verhindert. Die sinnfällige Tatsache, daß das Zeitmaß eines gesungenen Textes langsamer ist als das eines gesprochenen, scheint ebensowenig einer Erörterung zu bedürfen wie die Differenz zwischen Rezitativen, die sich dem Redetempo realer Dialoge zumindest annähern, und geschlossenen Nummern kontemplativen Charakters, in denen die Zeit sich dehnt oder sogar stillsteht, um einer zeitenthobenen lyrischen Emphase Platz zu machen.

Der Schein, daß die Zeitstruktur einer Oper zu problemlos sei, als daß die Anstrengung der Reflexion lohnend wäre, ist jedoch eine Täuschung. Bereits die flüchtigste Analyse einer *Opera seria* oder einer *Grand Opéra* des 19. Jahrhunderts zeigt drastisch, daß die Unterscheidung zwischen realer und gedehnter oder imaginärer Zeit, die sich im Gegensatz zwischen Rezitativ und Arie manifestiert, keineswegs genügt, um den ungezählten Abstufungen, aus denen die musikalisch-dramatische

Wirklichkeit besteht, gerecht zu werden. Während das Rezitativ, in dem die musikalisch-formale Zeit mit der real dargestellten Zeit in der Regel annähernd übereinstimmt, als wenig aufschlußreich einstweilen außer acht gelassen werden kann, ist der Zeitverlauf geschlossener Nummern dadurch problematisch, daß er fast immer, anders als der des gesprochenen Dramas, ungleichmäßig und gewissermaßen rhapsodisch ist. Der kontinuierlichen Zeit im Schauspiel steht eine diskontinuierliche in der Oper gegenüber.

Mit der Behauptung, daß der Zeitverlauf ungleichmäßig sei, ist keineswegs eine Trivialität gemeint, die das Schauspiel mit der Oper teilt: die simple Tatsache, daß das Tempo eines szenischen Vorgangs oder eines Dialogs rascher oder langsamer sein kann. Die Kategorie der Diskontinuität zielt vielmehr auf die selten berücksichtigte Eigentümlichkeit der Oper, daß das Maß an dargestellter Zeit oft genug innerhalb der gleichen Szene zwischen Extremen wechselt.

So kann man etwa im Finale des dritten Aktes aus Rossinis *Guillaume Tell* – in der Szene mit dem Apfelschuß – nicht weniger als vier verschiedene Relationen zwischen musikalisch-formalem und dramatisch-inhaltlichem Zeitverlauf beobachten: (1) Wie erwähnt, fällt im Rezitativ, das Dialoge und szenische Vorgänge umfaßt, die dargestellte Zeit – für die allerdings ein festes Maß nicht existiert – mit der Darstellungszeit ungefähr zusammen, kaum anders als im Schauspiel decken sich formaler und inhaltlicher Zeitverlauf. (2) In Tell's *Preghiera*, der Segnung des Sohnes, wird eine Situation, die im gesprochenen Drama ein flüchtiger Augenblick wäre, zu einem lebenden Bild, einem *Tableau vivant* ausgebreitet, in dem die Handlung innehält, ohne daß jedoch von einem Stillstand der Zeit die Rede sein kann; ein Moment, der in der Realität rasch vorüberginge, ist in der Oper, gestützt durch Musik, zum Ritual gedehnt, und die Ritualisierung von Augenblicken kann, wie das musikalische Gleichzeitig-Reden im Ensemble, zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten der Gattung gezählt werden. (3) Das Duett zwischen Geßler, der gegen Tell und dessen Sohn wütet, und der Prinzessin Mathilde, die wenigstens den Sohn zu retten versucht, ist ein zwar in der Zeit fortschreitender, aber durch Textrepetitionen verzögerter und durch ungleichmäßige Gangart vom realen Zeitverlauf abweichender Dialog. (4) Das abschließende Quintett mit Chor gehört zum Typus des aus der Zeit herausfallenden Ensembles, in dem – bei ständigen Textwiederholungen – jeder mit sich allein und, trotz heftiger Affektausbrüche, quasi monologisch in die eigenen Gefühle und Gedanken versunken ist; die Aufhebung der Zeit erscheint als Kehrseite einer Aufhebung der realen, dialogisch-szenischen Beziehung zwischen den Personen.

Der Wechsel zwischen fließender und stockender Handlung führt in der Oper zur Dissoziation der Zeit in einen formalen Zeitablauf, der sich in der Aufführungsdauer manifestiert, und einem inhaltlichen, der aus dem Gang der Handlung als deren reales Substrat erschlossen werden muß. Die Verdoppelung der Zeitvorstellung, die vom Zuschauer unwillkürlich nachvollzogen wird, ohne daß er sie sich bewußt machen müßte, ist gattungsästhetisch insofern auffällig, als sie in epischer Dichtung geradezu

selbstverständlich, in dramatischer jedoch ungewöhnlich ist. Und die Oper rückt, wenn man Zeitstrukturen analysiert, unversehens aus der Nähe des Schauspiels in die des Romans. Gehört in der Epik die Differenz zwischen „*Erzählzeit und erzählter Zeit*“, wie sie von Günther Müller genannt wurde: also die Dehnung oder Zusammenziehung von Handlungsphasen einer Geschichte, zu den alltäglichen Kunstmitteln, ohne die kaum eine Erzählung auskommt, so ist für das Schauspiel, jedenfalls innerhalb der Grenzen einer Szene, gerade umgekehrt die Übereinstimmung von Darstellungszeit und dargestellter Zeit charakteristisch. (Zwischen den Szenen sind Zeitsprünge zwar zulässig und nahezu unvermeidlich, doch sollen sie, zumindest im Drama der geschlossenen Form, auf ein geringes Maß reduziert werden: Man kann die aristotelische Forderung nach „*Einheit der Zeit*“ in einer Folge von Szenen ohne Gewaltbarkeit aus dem Zusammenfall von Darstellungszeit und dargestellter Zeit innerhalb der Szenen ableiten.)

Mit der Dissoziation des Zeitablaufs in eine formale und eine inhaltliche Zeit hängt, wie es scheint, ein anderes Moment, das die Oper gleichfalls mit dem Roman teilt und durch das sie sich vom Schauspiel unterscheidet, eng zusammen: die ästhetische Gegenwart des Autors. Ähnlich wie in epischer Dichtung gehört in der Oper die Präsenz eines Erzählers, der die Vorgänge lenkt, durchaus zum ästhetischen Sachverhalt. Im Gegensatz zum Schauspiel, in dem der Dramatiker hinter der dargestellten, gleichsam aus sich selbst abrollenden Handlung verschwinden und nicht als eingreifende Macht hervortreten soll, ist in der Oper die fühlbare Anwesenheit des Autors keineswegs ein Stilbruch oder ein dramaturgischer Fehlgriff, durch den das Formgesetz der Gattung verletzt würde. (Und als Statthalter des Autors, der gewissermaßen mitredet, erscheint im modernen Regietheater der Regisseur, dessen Konzeption, statt in der dargestellten Handlung aufgehoben zu sein, als solche selbständig hervortritt.) In den Wagnerschen Musikdramen ist der Komponist, der sich in den Leitmotiven der Orchestermelodie als sprechendes, die gezeigten Vorgänge kommentierendes Subjekt geltend macht, geradezu überwältigend präsent: Schweigend zurückzutreten war Wagners Sache nicht. Und auch die Erinnerungsmotivik in der älteren romantischen Oper, eine Motivik, in der sich weniger die Erinnerung einer handelnden Person als die des Autors an ein früheres Ereignis manifestiert, läßt als Form der Verständigung zwischen dem Komponisten und dem Publikum die ästhetische Gegenwart eines Erzählers und Kommentators in der Oper fühlbar werden.

2

Die „*Einheit der Zeit*“ im Schauspiel: die prinzipielle Übereinstimmung von Darstellungszeit und dargestellter Zeit im Ablauf der Dialoge, erweist sich bei genauerer Analyse der Zeitstruktur als Kehrseite einer Spaltung, die gewissermaßen an anderer Stelle im gesprochenen Drama um so sinnfälliger hervortritt, während sie im Roman eine geringere Rolle spielt. nämlich der Dissoziation in eine gezeigte, reale Zeit und eine imaginäre, bloß evozierte – oder anders ausgedrückt: in die präsen-

Zeit der Dialoge und die nicht präsente, von der in den Dialogen die Rede ist. Im Schauspiel, jedenfalls im „*Drama der geschlossenen Form*“, wie es von Volker Klotz genannt wurde, ist nahezu jeder Augenblick durch Vorwärts- und Rückwärtsbezüge belastet, in denen sich einerseits die Vorgeschichte geltend macht und andererseits die Handlung einem Ziel und Ende entgegendrängt. Die Struktur des Schauspiels, eine Struktur, deren Substanz Emil Staiger in einer an der Zukunft orientierten Zeitvorstellung zu erkennen glaubte, ist teleologisch.

Anders die Oper, die streng genommen ein Drama der absoluten Gegenwart ist, so daß die Vorgeschichte als lästige Erläuterung der szenischen Vorgänge erscheint, die rasch abgetan werden sollte, statt daß sie ein treibendes Moment der Handlung wäre, das sich der Zuschauer ständig bewußt halten muß. (Den Idealtypus eines Librettos stellt eine Handlung ohne Vorgeschichte dar, wie sie Scribe in *Le Prophète* für Meyerbeer entwarf.) Ist aber in der Oper sogar die Vorgeschichte eher ein kaum vermeidbares Übel als eine Stütze der eigentlichen – szenisch-musikalisch sinnfälligen – dramaturgischen Konstruktion, so sind vollends die Techniken, die im gesprochenen Drama eine zweite, imaginäre Handlung neben den sichtbaren Vorgängen konstituieren: die Teichoskopie, der Botenbericht und die „*verdeckte Handlung*“, prinzipiell opernfremd, auch wenn sie manchmal unumgänglich erscheinen. (Als „*verdeckte Handlung*“ bezeichnete Robert Petsch Ereignisse, die zwar, im Unterschied zur Vorgeschichte, in die Handlungszeit eines Dramas fallen, aber nicht gezeigt werden, sondern aus dem Dialog erschlossen werden müssen.)

Daß das Wagnersche Musikdrama an der Zeitstruktur des gesprochenen Schauspiels partizipiert: daß es ein dichtes Netz von Vorwärts- und Rückwärtsbezügen ausspinnt, die Vorgeschichte als treibendes Moment der Handlung ständig gegenwärtig hält und die Techniken der Teichoskopie, des Botenberichts und der „*verdeckten Handlung*“ aufgreift, als wären sie in der Oper selbstverständlich, ist unverkennbar, besagt aber weniger über die Ästhetik der Oper, deren Konstruktion aus Wagnerschen Prämissen eine Verzerrung der Geschichte wäre, als über den Unterschied zwischen Oper und Musikdrama. (Das Musikdrama ist nicht, wie Wagner glaubte, das Telos der Operngeschichte, sondern eher eine am gesprochenen Drama orientierte Ausnahme von den Gattungsregeln des Musiktheaters.)

Daß eine Vorgeschichte oder eine „*verdeckte Handlung*“ sogar dann, wenn sie scheinbar die Fabel einer Oper im Übermaß belastet, nicht zur eigentlichen dramaturgischen Substanz zu gehören braucht, kann durch ein Gedankenexperiment gezeigt werden, das zugleich erklären soll, warum das Libretto zu Verdis *Trovatore*, das nicht zu Unrecht in Verruf ist, die szenisch-musikalische Wirkung des Werkes niemals im geringsten beeinträchtigte. Eine Polemik, die sich an handgreifliche Absurditäten klammert, greift zu kurz. Denn es handelt sich, paradox ausgedrückt, um ein Libretto, das miserabel konstruiert und dennoch brauchbar ist, weil die offenkundigen Mängel, an denen es krankt, im Grunde gleichgültig sind. Die Geschichte mit dem vertauschten Kind, das ins Feuer geworfen wurde, bildet keineswegs den Angelpunkt des Dramas, sondern erscheint, pointiert gesagt, als

überflüssiger Zusatz zur Handlung, sofern man unter Handlung den Inbegriff der szenisch sinnfälligen, die musikalische Form motivierenden Vorgänge versteht und sie nicht, in der Manier schlechter Opernführer, mit der Erzählung gleichsetzt, die dem Publikum als Inhalt des Dramas präsentiert wird: als Fabel, die es begreiflicherweise verworren findet. Die Substanz einer Oper ist das Sichtbare, nicht das Erzählbare. Und für das Verständnis der Vorgänge, die im *Trovatore* die eigentliche szenisch-musikalische Handlung bilden, genügt die Voraussetzung, daß Azucenas Mutter verbrannt worden ist und daß der Haß, mit dem Graf Luna Manrico verfolgt, auch vor dessen Mutter nicht halt macht, weil Luna Azucenas Rache fürchten muß. Ob Manrico Azucenas Sohn ist oder nicht, ist streng genommen gleichgültig: Der grelle Schluß ist eher angehängt, als daß er aus der sichtbaren Handlung – im Unterschied zur erzählten – zwingend hervorginge. Das eigentliche Ende der Oper ist Leonoras Tod, der eine tragische, von Mißverständnissen belastete Verstrickung auflöst. Und man kann ohne Übertreibung behaupten, daß der *Trovatore* nicht trotz des schlechten, sondern mit Hilfe des dennoch tragfähigen Librettos zu einer der erfolgreichsten Opern des Repertoires geworden ist. Das Publikum begreift, auch wenn es die Vorgeschichte und die „*verdeckte Handlung*“ kaum durchschaut, dennoch das Wesentliche, weil die Vorgänge, die musikalisch ausgedrückt werden, pantomimisch verständlich sind, ohne daß sie durch Erzählungen und Reflexionen begründet werden müßten. Die zweite, imaginäre Handlung, die den Hintergrund der realen, sichtbaren Vorgänge bildet, kann ohne Schaden vernachlässigt werden. In der Oper, dem Drama der absoluten Gegenwart, zählt nichts als das unmittelbar Sinnfällige, und wenn das Gezeigte genügend drastisch ist, kann das Erzählte, wie im *Trovatore*, absurd und verworren sein, ohne daß das Publikum in dem Gefühl, daß der Oper Genüge getan wird, beirrt würde.

3

Im Schauspiel – und im Musikdrama, das sich dramaturgisch und in der Zeitstruktur am Schauspiel orientiert – behauptet sich eine zweite, aus Vorgeschichte und „*verdeckter Handlung*“ zusammengesetzte Ereigniskette nicht selten gleichberechtigt neben dem szenisch sichtbaren Vorgang: Zur konkreten Gegenwart des Gezeigten bildet die abstrakte des Erzählten einen Widerpart. Und der imaginäre, lediglich durch Worte evozierte Zeitablauf ist für den Sinnzusammenhang eines Schauspiels manchmal in nicht geringerem Maße konstitutiv als die reale Zeit der Dialoge und szenischen Ereignisse. Dagegen bleibt in der Oper eine bloß vorgestellte Handlung, sofern sie vom Librettisten nicht überhaupt vermieden wurde, fast immer blaß und gleichgültig, und die präsente Zeit ist die einzige, die im Musiktheater zählt.

Die Vereinfachung aber, die in der Konzentration auf die szenisch reale Zeit zu liegen scheint, bildet in der Oper, wie erwähnt, die Kehrseite einer Differenzierung, die aus dem Unterschied zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit, aus der gleichsam romanhaften Technik der Dehnung oder Zusammenziehung von Zeitabläufen erwächst. Und darüber hinaus kompliziert sich eine Analyse, die es zu

vermeiden sucht, der Plausibilität die Genauigkeit zu opfern, noch dadurch, daß der Begriff der musikalisch-formalen Zeit – als Gegenbegriff zu dem der inhaltlichen Zeit des Dramas – durchaus keine einfache, sondern eine in sich zusammengesetzte Kategorie darstellt.

Ein musikalisches Tempo kann in der Regel als Tempo der Zählzeit bestimmt werden, die einer Taktart zugrundeliegt, ist manchmal allerdings in sich gespalten und muß dann, als Simultaneität von Andante und Allegro oder Adagio und Moderato, auf zwei verschiedene Zählzeiten zugleich bezogen werden. Und das Tempo, scheinbar ein schlichtes Faktum, kann in der Oper durchaus zum Problem werden.

Daß die Musik, als tönendes Inszenierungsmuster, das Maß der Opernregie sei, ist ein Gemeinplatz, an dem niemand zweifelt. Die durch Simplizität bestechende Maxime, daß im musikalischen Tempo der Handlungsrythmus einer Opernszene vorgezeichnet sei, daß also in der Partitur, wenn man sie zu lesen wisse, ein Regiebuch stecke, ist nicht so unverfänglich, wie sie zunächst erscheint. Denn das Zeitmaß, das der Hörer als Gangart der Musik empfindet, das Tempo der Zählzeit, stimmt keineswegs mit dem Ereignis- und Redetempo einer Szene prinzipiell und widerspruchslos überein, und die häufigen Divergenzen zwischen den Zeitmaßen gehören zu den schwierigsten Problemen, die eine differenzierte Opernregie lösen muß.

Daß das Tempo der Zählzeit und das Redetempo auseinanderklaffen, ist die trivialste Form der Zeitspaltung, die einer Analyse kaum bedarf. Immerhin ist in der Introduction Nr. 1 aus Rossinis *Guillaume Tell* die Doppelheit des Zeitmaßes zum Kunstgriff erhoben, der dazu dient, zwischen schroff kontrastierenden Tempostufen zu vermitteln: Bei Melchthals Auftritt bildet der Simultangegensatz zwischen dem raschen $\frac{6}{8}$ -Takte des Orchesters einerseits und Tells langsamer, getragener Deklamation andererseits eine Zwischenstufe zwischen dem Allegro vivace und dem Maestoso. (Im Duett Nr. 10 zwischen Mathilde und Arnold benutzte dann Rossini dasselbe Mittel noch einmal.)

Daß das musikalische Zeitmaß mit dem Rede- oder Ereignistempo einer Opernszene nicht zusammenzufallen braucht, gehört zu den Voraussetzungen eines Sachverhalts, der offenbar, so trivial er ist, kaum jemals analysiert wurde: des simplen Faktums nämlich, daß in der Oper ein langsames Ereignistempo, sogar ein Stillstand der Handlung, mit einer heftigen Affektbewegung, die sich in der Musik ausdrückt, durchaus vereinbar ist. Bei einer Divergenz zwischen Ereignis- und Affekttempo steht die Musik gewissermaßen vor der Wahl, sich entweder das eine oder das andere Zeitmaß zu eigen zu machen. (Und manchmal prägt sie sogar, wie erwähnt, zwei Tempi zugleich aus.)

Die Tempi, aus denen sich die Zeitstruktur einer Opernszene zusammensetzt: das musikalische Zeitmaß als Tempo einer Zählzeit, das Aktions- und Redetempo der handelnden Personen, das Tempo der Affekte, von denen sie bewegt werden, und schließlich das Maß an dargestellter Zeit, das den Realitätsgehalt einer Szene ausmacht – die verschiedenen Tempi also, die sich im musikalischen Drama überlagern, stehen in Relationen zueinander, die man zwischen den Extremen

unauffälliger Konvergenz und krasser Divergenz – einer Divergenz, durch die sich die Zeitstruktur überhaupt erst dem Bewußtsein aufdrängt – lokalisieren kann. Und sofern die schlichte Übereinstimmung der Tempi als Idealtypus gelten kann, der problemlos erscheint und in sich begründet ist, sind es lediglich die Abweichungen und Unstimmigkeiten, die nach einer Erklärung aus dem Charakter der dramatischen Situation verlangen. Daß etwa das Redetempo einer Szene dem Taktmaß widerspricht, daß das Tempo der Zählzeit das der Affekte durchkreuzt oder daß trotz heftiger Gefühlsausbrüche die dargestellte Zeit zum Stillstand kommt: daß also, mit anderen Worten, die Zeitstruktur einer Szene von Brüchen und Rissen durchzogen ist, bedarf einer Rechtfertigung und sollte nicht einfach als Eigentümlichkeit der Oper, in der sich die Irrealität der Gattung manifestiert, gedankenlos hingenommen, sondern als Mittel einer Dramaturgie, die unter musikalischen Voraussetzungen auf Theaterwirkungen zielt, bewußtgemacht und analysiert werden.

Das Terzett Nr. 11 im zweiten Akt von Rossinis *Guillaume Tell* präsentiert sich anfangs als Aktions- und Dialog-Ensemble: Tell und Walther Fürst versuchen Arnold, der aus Liebe zu Mathilde Kollaborateur der Österreicher geworden ist, für die Schweizer Sache zurückzugewinnen. Bei der Nachricht von dem Mord an Arnolds Vater aber kommt die Bewegung von Rede und Gegenrede abrupt zum Stillstand und macht einer Situation Platz, die in der Realität und im Schauspiel ein Augenblick betroffenen Schweigens wäre, sich in der Oper jedoch als expressives Cantabile ausbreitet, das sich ins geradezu Unermeßliche zu dehnen scheint. Die Textworte, die den Gesang tragen, sind nichts als sprachliche Vehikel dessen, was Richard Wagner „*tönendes Schweigen*“: ein in Musik gefaßtes Verstummen unter dem Druck einer tragischen Situation nannte. Ein in der dargestellten, realen Zeit flüchtiger und wortloser Moment nimmt also in der Darstellungszeit eine musikalische Gestalt an, deren Dauer unreal und deren Text bloßes Substrat einer Melodik ist, die eigentlich jenseits der Sprache aus dem Inneren der Personen redet. Und ähnlich wie das Cantabile verhilft auch die abschließende Cabaletta des Terzetts, deren Text aus unablässig repetierten Freiheitsrufen und Racheschwüren besteht, einem Moment, der in der Realität und im Schauspiel rasch vorüberginge, zu einer unwirklichen Dauer, in der eine emphatische Geste, die des Aufraffens oder Aufbruchs, zum lebenden Bild erstarrt, zum *Tableau vivant*, das zu den Modephänomenen der Restaurationszeit gehörte.

Die flüchtige Analyse genügt, um zu zeigen, daß das musikalische Zeitmaß im ersten Teil des Terzetts ein Rede-, im zweiten und dritten dagegen ein Affekttempo ist. Der eigentliche Dialog, in dem die Darstellungszeit mit der dargestellten Zeit annähernd zusammenfällt, bricht am Ende des ersten Teils, den man als melodisierte „*Scena*“ auffassen kann, plötzlich ab: Die formale Zeit, in der sich das Cantabile und die Cabaletta ausbreiten, ist inhaltlich unreal; und die Textworte, die in der Wirklichkeit bloße Interjektionen der Betroffenheit oder des Sich-Aufraffens wären, werden durch Lyrismen und Wiederholungen zu einer Pseudosprache gedehnt, die als bloßes Substrat der Musik dient und nicht als Dichtung beim Wort genommen werden

darf: gerade dadurch, daß sie nichts sagt, macht sie einer Musik Platz, in der die dramatische Situation zum Tönen gebracht wird.

Von einer dramaturgisch funktionslosen „Musikalisierung“ zu sprechen: einem abrupten Wechsel vom „*musikalischen Drama*“ (Scena) zur „*Gesangsooper*“ (Cantabile und Cabaletta), wäre verfehlt: Denn die Abweichung des formalen Zeitablaufs vom inhaltlichen ist durchaus – obwohl die Aufeinanderfolge von Cantabile und Cabaletta ein vorgezeichnetes Formschema war, dem sich die Librettistik anzupassen versuchte – in dramaturgischen Kategorien interpretierbar. Daß ein Augenblick schweigender Betroffenheit, der als Wendepunkt des Dramas aus dem Ablauf der Ereignisse hervorsticht, zu irrealer Dauer gedehnt erscheint oder daß eine symbolische Gebärde, in der sich die tragende Idee der Handlung manifestiert, von Rossini als *Tableau vivant* festgehalten wird, ist zwar nicht realistisch, wohl aber dramaturgisch motiviert. Die musikalische Form wird gerade dadurch, daß sie vom Zeitablauf der Wirklichkeit abweicht, der dramatischen Bedeutung der Situation, die einen Akzent erfordert, gerecht. Mit anderen Worten: Die Divergenz zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit ist nicht abstrakt musikalisch, sondern musiktheatralisch begründet: Sie erweist sich als Kunstgriff, der zweifellos, obwohl ihn das gesprochene Drama kaum kennt, ein Stück legitimes Theater darstellt.

4

Erscheint die Differenz zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit insgesamt als epischer Zug, den die Oper mit dem Roman teilt und durch den sie sich vom Schauspiel unterscheidet, so tritt die Nähe der Operndramaturgie zur Erzähltechnik besonders deutlich beim Zustands- oder Genrebild zutage, das in kaum einer Oper des 19. Jahrhunderts fehlt: Im Zeichen einer Ästhetik des Charakteristischen, die einen Widerpart zur Ästhetik des Schönen bildete, neigte die Epoche zu den Effekten einer tönenden *Couleur locale*.

Ein Schauspielautor ist in der Regel gezwungen, Zuständlichkeit in Handlung – in szenische Rede – aufzulösen: ein Verfahren, aus dem bei Ibsen und Tschechow Dialoge hervorgingen, die in sich zu kreisen scheinen und dennoch unauffällig die treibenden Motive einer Ereigniskette exponieren. Dagegen gehört in der Epik die unmittelbare Schilderung wiederkehrender Vorgänge oder dauernder Gegebenheiten – eine Schilderung, deren Zeitstruktur Günther Müller in einer preziös-pedantischen Terminologie als „*iterativ-durativ*“ bezeichnete – zu den einfachsten, nächstliegenden Kunstgriffen, ohne die kaum eine Erzählung auskommt. Mit einer gewissen Übertreibung – und unter Vernachlässigung philosophischer Differenzierungen des Zeitbegriffs – könnte man bei dem epischen Verfahren, Immerwährendes gewissermaßen in die Zeitstruktur eines einmaligen Vorgangs zu pressen, von einer Darstellungszeit ohne dargestellte Zeit sprechen: Im formalen Zeitablauf, den der Erzählvorgang ausfüllt, spiegelt sich eine Zuständlichkeit, die als beharrende Dauer oder ständige Wiederkehr des Gleichen aus einer als Prozeß begriffenen Zeit herausfällt.

Die Erzähltechnik, nacheinander zu schildern, was gleichzeitig an verschiedenen Orten geschieht oder der Fall ist, die Methode also, sukzessiv ein Panorama zu entwerfen, das in der Phantasie des Lesers zur Simultaneität zusammenwächst, hinterließ im musikalischen Theater deutliche Spuren, die jedoch von einer einseitig an der Dramaturgie des Schauspiels orientierten Opernästhetik kaum erkannt worden sind. Die Introduction Nr. 1 in Rossinis *Guillaume Tell* – auf den die Analyse nicht etwa darum, weil er ein Sonderfall wäre, sondern gerade umgekehrt, weil er die Regel repräsentiert, noch einmal zurückgreift – ist ein aus heterogenen Teilen zusammengesetztes Genrebild, dessen Akteure oder Staffagefiguren – Bauern, Hirten, ein Fischer sowie der grübelnd in sich versunkene Wilhelm Tell – im Grunde beziehungslos über die Bühne verstreut sind und einzig dadurch, daß sie sämtlich der Phantasmagorie einer idealen Schweiz angehören, dramaturgisch zusammengehalten werden. Was als Simultaneität gemeint ist und sich szenisch als solche präsentiert, muß jedoch musikalisch als Sukzession gezeigt werden, weil die melodischen Charaktere der Szenenteile zu schroff kontrastieren, als daß sie sich in ein Ensemble, dessen kontrapunktische Struktur mit Rossinis Vorstellung von musikalischer Einheit verträglich gewesen wäre, zusammenzwingen ließen. Der Chor der Bauern, die Romanze des Fischers und Tells düstere Klage über politische Unterdrückung werden nacheinander exponiert, als wären sie Stationen einer Handlung und nicht Teile eines Zustandsbildes. Während das szenische Panorama unveränderlich feststeht, gleicht die musikalische Technik, die mit den Mitteln einer tönenden *Couleur locale* dasselbe Panorama skizziert, der Methode eines Erzählers, der von Ort zu Ort wandert, aber dem Leser ein Gesamtbild suggeriert, das er nach und nach entstehen läßt.

Beim bloßen Aneinanderstücken musikalischer Teile, beim Nacheinander, das aus der Epik stammt, bleibt Rossini allerdings nicht stehen: Zur zweiten Strophe des Fischers singt Tell eine Gegenstimme. Doch gibt er, obwohl der Text die politische Klage wiederholt, als Baßstütze zum Tenorsolo des Fischers den Ton seines Monologs preis und paßt sich dem der Romanze an. Eine zusammengesetzte Zuständlichkeit durch einen musikalischen Simultankontrast zu schildern, ohne daß die Heterogenität der melodischen Charaktere zum Zerfall der musikalischen Struktur führt, gelang erst auf einer späteren Entwicklungsstufe der Ensembletechnik, einer Stufe, die unter den Voraussetzungen von Rossinis Stil und Ästhetik noch nicht erreichbar war.

Die Simultaneität verschiedener Vorgänge oder Dialogfragmente konstituiert einen Enembletypus, der primär für das Musiktheater des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist, obwohl er in einigen Opernszenen des 19. Jahrhunderts, wie dem Quartett aus *Rigoletto* und dem aus *Don Carlos*, vorausgenommen wurde. Gegenüber der Romantechnik, gleichzeitige Ereignisse oder Zustände nacheinander zu schildern, bedeutet die Simultaneität, so artifiziell sie als räumliches Arrangement erscheint, gewissermaßen eine Wiederherstellung der eigentlich gemeinten Zeitstruktur: Wo sie im Roman auseinanderklaffen, fallen in der Oper, der unrealistischen Gattung, Darstellungszeit und dargestellte Zeit unterschiedslos zusammen – der formale und der inhaltliche Zeitablauf stimmen überein. Andererseits ist mit der Gleichzeitigkeit

verschiedener oder sogar heterogener Szenen, die in einem Werk wie Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* eine extreme Konsequenz aus der Simultantechnik des traditionellen Ensemblesatzes darstellt und operngeschichtlich zweifellos als Übertragung des Verfahrens von den Stimmen eines Dialogs auf die Szenen eines Aktes aufgefaßt werden muß, ein äußerster Gegensatz zur Dramaturgie des Schauspiels erreicht, die das Durcheinanderreden einzig im absurden Theater zuläßt. Die Simultanszene der modernen Oper – ein Szenentypus, der zu den frappierendsten Möglichkeiten der Neuen Musik im Musiktheater gehört – entfernt sich also gerade durch den realistischen Zug ihrer Zeitstruktur, durch die Übereinstimmung von formalem und inhaltlichem Zeitablauf, sowohl vom Schauspiel als auch vom Roman, die beide gezwungen sind, gleichzeitige Vorgänge und Zustände nacheinander zu schildern (wobei manchmal der formale Zeitablauf in den inhaltlichen eingreift und den Schein entstehen läßt, das simultan sich Ereignende sei darum, weil es nacheinander erzählt oder gezeigt werden muß, auch nacheinander geschehen). Allerdings kann im Schauspiel wie im Roman durch raschen Ortswechsel und Fragmentierung der Dialoge die Simultaneität, die eigentlich gemeint ist, zumindest suggeriert werden. Der angestammte Ort des Simultankontrasts, der trotz räumlicher Paradoxie durch seine Zeitstruktur ein Stück Wirklichkeit in einem Theaterbild vermittelt, ist jedoch die Oper.

Plagiat oder Neuschöpfung? Zum Einfluß der galanten Lyrik Christian Hofmann von Hofmannswaldaus auf Libretti von Christian Heinrich Postel

von Bodo Plachta, Münster

1

Die Barockforschung hat sich in den letzten dreißig Jahren verstärkt der Barockoper zugewandt. Weiterhin dominieren aber musikwissenschaftlich ausgerichtete Abhandlungen¹, die eine Beschränkung auf den rein musikalischen Befund noch nicht überwinden. Vereinzelt lassen sich kunsthistorische Arbeiten über die Präsen-

¹ So auch die umfangreiche Arbeit von H. Chr. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, 2 Bde, Wolfenbüttel 1957. Obwohl diese Arbeit erste Versuche macht, auch die Libretti zur Beurteilung heranzuziehen, bleibt der Wert dieser Arbeit abgesehen von der umfassenden Information auf den musikwissenschaftlichen Bereich beschränkt. Als äußerst wichtig muß jedoch der Band mit den Musikbeispielen gelten, da eine Anzahl der dort publizierten Beispiele, die der Autor noch vor dem Krieg zusammengetragen hat, heute verschollen ist.

tationsmöglichkeiten der Barockoper (Bühnenbild, Kostüme etc.) finden. Eine detaillierte Untersuchung der Libretti und ihres Stellenwertes in der Literaturproduktion des Barock wurde bislang noch nicht geleistet. Auch liegt keine literaturwissenschaftlichen Ansprüchen genügende Arbeit über das barocke Opernlibretto vor, die über Quellen, Einflüsse und Rezeption ausreichende Auskünfte zu geben vermag. Bedenkt man jedoch, daß allein während der Blütezeit der Hamburger Oper im ausgehenden 17. Jahrhundert ungefähr 300 vorwiegend deutschsprachige Libretti zur Aufführung gelangten, erweist sich die Zahl der Libretti, die in den Arbeiten von Wolfgang Huber, Arthur Scherle und Richard Taubold herangezogen wurden², als viel zu gering, als daß daraus ein methodisch gerechtfertigtes und umfassendes Urteil abgeleitet werden könnte. Renate Brockpähler³ kommt das Verdienst zu, in einem umfassenden Handbuch erstmals das Repertoire der Barockoper bereitgestellt zu haben und Hinweise auf das musikalische wie librettistische Opernschaffen an den deutschen Residenzen gegeben zu haben. Die vorliegende Abhandlung möchte den Versuch wagen, einigen Aspekten der Einflußnahme auf das frühe deutsche Opernlibretto nachzugehen. Die Beschränkung auf zwei Operntexte des wohl bekanntesten Hamburger Librettisten Christian Heinrich Postel (1658–1705) entbehrt zwar jeglichen Anspruchs auf Repräsentativität, erlaubt aber ein punktuelleres Eingehen auf die Verschränkung mit der galanten Barocklyrik, insbesondere der Christian Hofmann von Hofmannswaldaus.

2

Die zeitgenössische Behauptung Erdmann Neumeisters: „*Eine Opera oder ein Sing=Spiel ist gewiß das galanteste Stück der Poesie, so man heut zu Tage zu aestimiren pfelet*“⁴ zeigt selbstbewußt die Literaturtradition auf, in die sich die Hamburger Librettisten gestellt sahen und deren Form- und Inhaltsprinzipien sie reproduzierten. Willi Flemming betont mithin zu Recht, daß die barocken Opernlibretti vor dem Hintergrund des gesamten literarischen Schaffens der Epoche als „*vollwertige poetische Leistung*“ zu betrachten seien⁵.

Obwohl die erotischen Oden und Sonette Hofmannswaldaus erst als Nachlaßpublikationen in den beiden ersten Bänden der *Neukirchschen Sammlung* (1695, 1697) erschienen sind, darf man annehmen, daß auch sie vor diesen Drucken bereits

² W. Huber, *Das Textbuch der frühdeutschen Oper Untersuchungen über literarische Voraussetzungen, stoffliche Grundlagen und Quellen*, München (Diss.) 1957. A. Scherle, *Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal*, München (Diss.) 1954. R. Taubold, *Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock. Die enkulturierende Wirkung einer Kunstpflege*, Erlangen–Nürnberg (Diss.) 1972.

³ R. Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964.

⁴ Chr. Fr. Hunold (= Menantes) [d. i. Erdmann Neumeister], *Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern / Zum Vollkommenen Unterricht / Mit Ueberaus deutlichen Regeln / und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet*, Hamburg 1735, S. 394.

⁵ W. Flemming, *Die Oper*, in: ders., *Barockdrama*, Bd. 5, Hildesheim 1965, S. 6.

handschriftlich verbreitet waren⁶. Auch die Tatsache von Raubdrucken mag hier als Indiz für eine damals übliche, nicht autorisierte Verbreitung von Texten gelten. In der Vorrede zum ersten Band seiner Anthologie betont Benjamin Neukirch das Verdienst Hofmannswaldaus, „*die liebliche schreib = art / welche nunmehr in Schlesien herrschet / am ersten eingeführet*“⁷ zu haben, ein Verdienst, das nicht zuletzt auch der erfolgreichen Verbreitung der *Neukirchschen Sammlung* anzurechnen ist. Unter dem Gesichtspunkt dieser weiten Verbreitung werden neue Ansätze zur Betrachtung der Opernlibretti augenscheinlich, denn es darf davon ausgegangen werden, daß die *Neukirchsche Sammlung* als erste repräsentative Anthologie der Lyrik des galanten Genres Einflüsse auf die Hamburger Librettisten gehabt hat. Der Hamburger Opernbetrieb – die Stadt konnte seit 1678 das erste öffentlich getragene Opernhaus in Deutschland vorweisen – war nicht in der Abhängigkeit einer elitären höfischen Gesellschaft erstarrt; die Oper sollte vielmehr einer möglichst breiten Bürgerschaft zur Unterhaltung dienen. Die nachweisbare Orientierung vieler Librettisten am literarischen Zeitgeschmack, wie ihn die galante Lyrik der *Neukirchschen Sammlung* darstellte, ermöglicht eine Einordnung ihrer Opern in die literaturhistorischen Bezüge der Barockepoche.

3

Martin Opitz hatte bei der Gattungseinteilung im *Buch von der Deutschen Poeterey* dem eigentlich lyrischen Genre die Eignung der musikalischen Gestaltung zugewiesen: „*Die Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan / erfodern zueföderst ein freyes lustiges gemüte / vnd wollen mit schönen sprüchen vnnnd lehren häuffig geziehret sein . . .*“⁸. Opitz stellte sich mit dieser Definition in die Tradition der Odendichtung, die noch immer als die klassische Form des Liedes galt. Trotz der Rezeption der Ronsardschen Ode und der daraus resultierenden normierenden Vorbildlichkeit blieb für ihn der inhaltliche Bezug zu den Themen des Horaz bestehen („*buhlerey / täntze / banckete / schöne Menscher / Gärte/Weinberge / lob der mässigkeit / nichtigkeit des todes*“)⁹. In Italien stand unter dem Eindruck der aufkommenden Oper die Arie zwar immer noch in der Nachbarschaft der Ode, was sich in der Beibehaltung inhaltlicher Themenbereiche und poetologischer Muster niederschlug, doch hatten die formalen Gestaltungskriterien sich einer veränderten

⁶ Vgl. etwa die Erwähnung Erdmann Neumeisters: „*In manibus etiam mihi sunt Odarum Eroticarum quatuor propemodum decuria, quarum plurimas fervor juventutis, elegantia tamen exquisita, extudit.*“ Zitiert nach E. Rotermund. *Christian Hofmann von Hofmannswaldau*, Stuttgart 1963, S. 33.

⁷ Benjamin Neukirchs Anthologie. *Herrn von Hofmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckten Gedichte*, nach einem Druck vom Jahre 1697 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten hrsg. von A.G. de Capua und E. A. Philippson, Bd. 1., Tübingen 1961, S. 13 (im folgenden zitiert als *NS*).

⁸ M. Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey (1624)*, nach der Edition von W. Braune neu hrsg. von R. Alewyn, Tübingen 1963, S. 22.

⁹ Ebenda, S. 23.

Funktion innerhalb des szenischen Operngefüges und den kompositorischen Forderungen der Musik unterzuordnen. Der Einfluß der italienischen Oper ließ auch in der galanten Dichtung die Bezeichnung Lied zugunsten der der Arie verschwinden, dabei wurde gleichzeitig auch die Bezeichnung Ode oftmals aufgegeben. Eine begriffliche Trennung zwischen Lied, Ode und Arie war im 16. Jahrhundert ohnehin noch nicht genau vorgenommen worden. So lassen sich die Oden Hofmannswaldaus in der *Neukirchschen Sammlung*, als „*Verliebte Arien*“ rubriziert, wiederfinden. Nur in der strengen Form und der anspruchsvolleren Stilebene unterscheidet sich literarisch die Arie vom Lied. Die typische strophische Gliederung mit der Möglichkeit, die Reimbindung entfallen zu lassen, blieb als Formprinzip von Arie und Lied erhalten. Die Hamburger Librettistik vermag diese formalen und inhaltlichen Kriterien deutlich aufzuzeigen, obwohl sie doch eher in der Tradition des volkstümlichen Liedes und der des Kirchenliedes stand. Die zeitgenössischen Abhandlungen über Funktion und Inhalt der Opernarie sahen zwar noch deren Verwandtschaft zur Ode, betonten aber gleichzeitig ihre eigene Stellung als funktionales Glied einer dramatischen Handlung: „*Unter den Oden begreiffe ich alle Lieder, welche man in einer gewöhnlichen und leichten Melodie singen kan, und welche aus unterschiedenen Strophen bestehen* Hingegen nenne ich dieses in specie eine Aria, welche auch in Scenicis bisweilen der Chor heisset, die ein künstlicher Componist unter seine Hände bekömmt, und nach Gelegenheit viele Musicalische Schnerckel hinein macht. Solche aber erfordert allerdings mehr Nachsinnen, als eine Ode. Eine so genannte Aria, kan niemahls alleine stehen, sondern sie hat entweder Recitativ, oder noch andere Arien in uno contextu, bey sich“¹⁰. Die Abhängigkeit von der musikalischen Gestaltung und dem szenischen Stellenwert zog eine deutliche Abgrenzung von der Ode nach sich. Wenn Neumeister erklärt, daß die Arie „*die Seele einer Opera*“¹¹ sei, weist er auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Arie und Rezitativ hin. Das Rezitativ trägt die eigentliche Handlung der Oper, während sich in den Arien die poetische und musikalische Substanz zeigt. Die nachfolgenden Ausführungen belegen, daß auch hier – ganz im Sinne barocker Regelpoetik – normierende Vorstellungen zugrundeliegen, die sich als Grundlage für den anzustrebenden künstlerischen Wert der Arie und des Librettos überhaupt verstehen. „*Die Arien sind fast in der Opera die Erklärung des Recitatifs, das zierlichste und künstlichste der Poesie / und der Geist und die Seele des Schauspiels. Ich habe schon gesagt vor 2 Jahren / daß dieselbe nicht durch das blosse Metrum oder gröbern Druck vom Recitativ müssen unterschieden werden / sondern / daß dieselbe ein Morale, Allegorie, Proverbium und Gleichnis im Antecedente haben müssen / und die Application im Consequente, entweder auf das / was im Recitativ gesaget worden / oder üm eine neue Lehre / Unterricht oder Rath zu geben. Mangelt dieses / so muß sie entweder in einer Bitte bestehen / aber von tendren, und vom ordinairen Recitativ abgesonderten Expressionen seyn / oder auch eine fureur in*

¹⁰ Chr Fr Hunold, *Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, a. a. O., S. 216f

¹¹ Ebenda, S. 408.

sich haben“¹². Demgegenüber bleibt die metrische und strophische Gestalt frei, nur auf die Kürze der Arie wird Wert gelegt. Als nicht wünschenswert gilt die in italienischen Libretti zu beobachtende Kombination zweier Versmaße in einer Arie. Hier wirken bei den deutschen Operntheoretikern die Versnormierungen von Opitz und Buchner nach. Obwohl der Alexandriner als durchaus angemessenes Versmaß anerkannt war, findet er bei den Librettisten keine Vorliebe¹³. Die Beachtung des Grundsatzes, der Text der Arie habe sich grundsätzlich den Forderungen der musikalischen Gestaltung unterzuordnen, wird nicht mehr mit letzter Strenge gefordert, wird doch von einer gegenseitigen Ergänzung beider Künste ausgegangen. „So habe ich auch in den Versen meine Libertè; Je kürtzter sie sind, je anmuthiger kommen sie . . . Das gebe ich zu, daß sie sich wohl unter die Music schicken. Aber um derentwillen darff man doch nicht die Poesie radebrechen, zumahl, da sich beyde Schwestern in numero, ordine, mensura ac pondere wohl comportiren“¹⁴. Trotz bewußter Absetzung von den italienischen Mustern wird die deutsche Opernarie vom Da capo geprägt, dem sichtbaren Zeichen für die Befähigung des Librettisten zur Galanterie. „Sonst aber haben wir die Galanterie, ich meine die Arien, denen Italiänern abgesehen, und wie diese den ersten, oder den ersten und andern, oder auch den ersten, andern und dritten Vers der Aria, am Ende wiederholen, welches sie Capo nennen, so passet es unvergleichlich netto, wenn wirs im Teutschen nachahmen“¹⁵. Im Gegensatz zu der umfangreichen Beschreibung der formalen Gestaltung der Arien erschöpfen sich die inhaltlichen Forderungen in relativ allgemeinen Grundsätzen: „Das sind aber die schönsten Arien, welche was moralisches und affectuöses in sich halten. Und gewiß diejenigen sind des schönen Nahmens nicht einmahl werth, bey welchen man solches, als die Quint-Essentz, nicht findet“¹⁶. Eine differenzierte Bewertung der inhaltlichen Ansprüche einer Arie ist offenbar nur in Gegenüberstellung mit dem Rezitativ möglich. Immer wird entgegen der zentralen Stellung der Arie überhaupt ihre Bedeutung im gesamten Szenenkontext erörtert. Die knappe Beschränkung Neumeisters auf „Moralisches“ und „Affectuöses“ bildet zwar grundsätzlich die Intention der Opernarien, doch ergibt sich bei Barthold Feind gerade aus der Gegenüberstellung von Arie und Rezitativ ein detaillierter Katalog von inhaltlichen Forderungen und Anweisungen zu ihrer poetischen Umsetzung.

¹² B. Feind, *Deutsche Gedichte / Bestehend in Musicalischen Schau = Spielen / Lob = Glückwünschungs = Verliebten und Moralischen Gedichten / Ernst = und schertzhafften Sinn- und Grabschriefften / Satyren / Cantaten und allerhand Gattungen. Sammt einer Vorrede Von dem Temperament und Gemüths-Beschaffenheit eines Poeten und Gedancken von der Opera*, Erster Theil, Stade 1708, S. 95f.

¹³ Unter den bedeutenden Opernlibrettisten des Barock bildet C.F. Bressand als einziger mit seiner Bevorzugung des Alexandriners eine Ausnahme.

¹⁴ Chr Fr Hunold, *Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, a. a. O., S. 219.

¹⁵ Ebenda, S. 220.

¹⁶ Ebenda, S. 227f.

Verwunderlich ist, daß die Oden und „*Verliebten Arien*“ Hofmannswaldaus nie vertont wurden. Günther Müller weist daraufhin, daß nicht die dichterische Qualität daran Schuld trage, vielmehr habe es der Musik im 17. Jahrhundert noch an den Möglichkeiten gefehlt, der „konzentrierten, zu geist- und fleischerfüllten“¹⁷ Lieddichtung Hofmannswaldaus als Kompositionsgrundlage dienen zu können. Dieses Urteil, repräsentativ für die Einschätzung Hofmannswaldauscher Lyrik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, muß auch hinsichtlich der Beurteilung einer musikalischen Bearbeitung revidiert, zumindest differenziert werden. Die musikalische Gestaltung der Monodie bevorzugte eine Melodieführung, die dem poetischen Prinzip der inhaltlichen Abrundung entspricht. Die traditionelle Liedgestaltung, in der die letzte Strophe eine annähernd refrainartige inhaltliche Wiederaufnahme der ersten Strophe finden kann, wird in der Hofmannswaldauschen Ode auf „eine argute, auf den Beweisgründen der vorhergehenden Partien fußende conclusio . . . am Ende des Gedichts“ erweitert¹⁸. Die Forderung nach der Ode als einem immer sangbaren Gedicht wird durch das von der erotischen Thematik der Hofmannswaldauschen Ode bestimmte komplexe Argumentationsverfahren durchbrochen. Erst mit dem Erscheinen der Opernarie wird dieser Liedtypus als komprimierte und verkürzte Odenform wieder kompositionsfähig. So schafft die Da-capo-Arie die Voraussetzung für die „Möglichkeit sinnvoller Vertonung durch Reduktion der arguten-concettistischen Argumentationselemente“¹⁹. Auch wenn sich das Da capo in vielen Erscheinungsformen zeigt, ist es immer auf eine kurze Zusammenfassung der Thematik der Arie ausgerichtet. Der Mittelteil einer einstrophigen Da-capo-Arie steht in den meisten Fällen antithetisch zu den mottohaften Anfangszeilen und spiegelt im Da capo „in idealer Weise das dynamische Kräftespiel und die Synthese der Kräfte in der Zusammenfassung am Schluß wider“²⁰. Das Da capo als Sentenz oder sonstige allgemeingültige Aussage ist als vorrangiges Schema feststellbar. Das Argumentationsverfahren ist zumeist darauf ausgerichtet, die Verbindlichkeit des im Da capo Gesagten zu bekräftigen. Die zeitgenössische Bestimmung des Da capo bestätigt diese Auffassung: „Sondern will nur so viel gedencken, daß sie allemahl die Sententiam Generalem desjenigen, was vorher geredt ist, oder eine Morale, in sich begreifen müssen“²¹. Bereits in Strophen Hofmannswaldauscher Oden (z.B. „*Wo sind die Stunden* . . .“; NS I, 437f.) läßt sich diese Form der Argumentation wiederfinden, die in diesem Fall aber als *persuasio* die Legitimation des erotischen Affektes gegenüber einer puritanischen Norm hervorhebt.

¹⁷ G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes. Vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*, Bad Homburg vor der Höhe (Nachdruck) 1959, S. 104.

¹⁸ E. Rotermond, *Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hofmannswaldau*, München 1972, S. 180f.

¹⁹ Ebenda, S. 181, Anm. 1

²⁰ R. Taubold, *Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock*, a. a. O., S. 453.

²¹ Chr Fr Hunold, *Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, a. a. O., S. 408f.

4

Aus zwei Opernlibretti Christian Heinrich Postels sollen im folgenden ausgewählte Arien betrachtet werden: „*Der Grosse König Der Africanischen Wenden GENSERICUS Als Rom= und Karthagens Überwinder*“ (1693) und „*Die wunderbar=errettete IPHIGENIA*“ (1699)²². Durch die Analyse dieser Arien soll den in der Sekundärliteratur verschiedentlich geäußerten vagen Vermutungen über Einflüsse der Hofmannswaldauschen Lyrik einmal am konkreten Beispiel nachgegangen werden, damit auf diese Weise Berührungspunkte, aber auch Unterschiede aufgezeigt werden können.

In seiner Arbeit über die *Geschichte des deutschen Liedes* bezeichnet Günther Müller die im folgenden vorgestellte Arie als Musterbeispiel einer einstrophigen Opernarie, „*die wohl auf Hofmannswaldauscher Stufe steht*“²³.

Achilles: Laß mich jene Liljen küssen /
 Deren deine Hände voll.
 Laß mich spüren /
 Daß ich kann dein Herze rühren.
 Süsse Lippen / lasst mich wissen
 Was ich endlich hoffen soll.
 Laß mich jene Liljen küssen /
 Deren deine Hände voll²⁴

Günther Müller verifiziert seine Vermutung nicht, sondern äußert lediglich die Beobachtung, daß diese Arie ihre Typisierung durch den Reiz „*stark gemalter Bilder und wohllautender Verse*“ bezieht²⁵. Doch zeigt sich in dieser Arie ein Phänomen, an dem Zielrichtung, Wirkung und Tradition aufzuzeigen möglich ist. Die Beschreibung der Frauenschönheit in der galanten Lyrik wird häufig von sinnlich wahrnehmbaren und zudem wertkennzeichnenden Metaphern geleistet. Das verkürzte Argumentationsverfahren der Arie läßt meistens nur die Beschränkung auf eine Auswahl dieser Metaphernpalette zu, im Gegensatz zur Odendichtung Hofmannswaldaus, die diese sprachliche Formalisierung als Ausdrucksmöglichkeit in den Mittelpunkt poetischer Gestaltung stellt (z. B. „*Flora deine rosen-wangen*“; NS I, 438 f. und „*Lob-rede an das liebenswertheste frauen-zimmer*“; NS II, 3 ff.). Die Anfangsverse, die, bezeichnend für den inhaltlichen Aussagewert dieser Arie, im Da capo wiederholt werden, sind von einer Schönheitshyperbolik geprägt, die einmal durch Farbeindrücke, dann durch Quantitätsbegriffe wirkt. Das *tertium comparationis* der Metapher Lilie ist die weiße Farbe. Weiße Hände, blasser Teint (mit Ausnahme der Wangen und Lippen) galten als Schönheitsideal. Die der Lilie traditionell zugeschriebene Bedeutung der Reinheit ist wohl nicht in erster Linie bestimmendes Merkmal, sie tritt hinter die Farbwirkung zurück, auch wenn dieses Merkmal hintergründig im erotischen Kontext erhalten bleibt. Höchstes Ziel barocker Metaphernsprache in der erotischen Lyrik ist die

²² Neudruck in W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 198–254 und S. 255–308.

²³ G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, a. a. O., S. 106 f.

²⁴ Chr. H. Postel, *Die wunderbar=errettete IPHIGENIA*, in: W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 275.

²⁵ G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, a. a. O., S. 107.

Verschönerung des an sich Schönen durch kunstfertig gestaltete Bildbezüge. Die dabei eintretende überdeutliche Darstellung einzelner Merkmale wird zum Prinzip. Die prunkvolle Dekoration wird noch durch Quantitätsbegriffe wie in diesem Beispiel durch die Bestimmung „voll“ gesteigert. Quantität und Qualität stehen im Dienst eines Argumentationsverfahrens, das die Frau zum Nachgeben gegenüber dem komplimentierenden Werben des Mannes bewegen soll. Daß dadurch jedoch eine zunehmende Bilddiskontinuität auftritt, ist durch das bewußt artistische Sprechen gerechtfertigt, das nur den Reiz und die beschriebene Schönheit der Frau in Betracht zieht. Allerdings setzt in der vorliegenden Arie eine Vergröberung gegenüber der Lyrik Hofmannswaldaus ein. Die barocke Vorliebe, Farbeindrücke durch die Betonung der Mengenvorstellung zu intensivieren, gerät in Postels Arie allein durch das Wort „voll“ zu plump. Die von Hofmannswaldau verwandten Quantitätsbegriffe enthalten nicht diese aufdringliche Dominanz im gesamten Bildkomplex, sondern vertreten adäquat das Prinzip der Intensivierung des bildlichen Eindrucks. Joachim Schöberl²⁶ führt u. a. folgendes Beispiel Hofmannswaldaus an, das den Kontrast verdeutlicht: „*Das haar / wo ihm das gold ein bergwerck aufgebauet*“ (NS I, 43). Wenngleich die einzelnen Bestandteile dieses Bildes nicht aufeinander beziehbar erscheinen, so entbehrt dieses Verfahren nicht einer individuellen Originalität, die ein bewußt pointiertes Sprechen ermöglicht. Die Kritiker der galanten Lyrik in der Frühaufklärung fanden in diesem Bereich barocker Bildlichkeit genug Beispiele, an denen sie ihre Bedenken ansetzen konnten. Johann Christoph Gottsched urteilte in der Abhandlung *Zufällige Gedanken von dem Pathos in den Opern* (Leipzig 1734) folgendermaßen über das zuvor zitierte Arienbeispiel: „*Wenn die Hände voller Liljen seyn sollen. So heißt das einen ganzen Busch Liljen in Händen tragen. Da wird es nun ein schlechtes Vergnügen seyn, die weissen Liljenblätter zu küssen*“²⁷. Dieses Urteil mag beim ersten Hinsehen einleuchten, doch darf nicht die Willkür übersehen werden, mit der die Intention dieser metaphorischen Sprache ignoriert oder mißverstanden wird. So vereinfacht wird die Metaphorik auf eine rationale Verständnisebene heruntergeholt, in der ihre Bildimplikationen undeutlich werden und schließlich lächerlich erscheinen müssen. Doch vermag eine Analyse dieser Arie auch zu verdeutlichen, daß metaphorische Muster, die bei Hofmannswaldau als Vorbild zu finden sind, dem Librettisten bekannt waren und von ihm rezipiert worden sind, wenngleich deren Übernahme sich auf eine eher grobe sprachliche Nachahmung beschränkte. So kann die Technik dieser Metaphorik als bekannt vorausgesetzt werden, obwohl sie nur oberflächlich und in ihrer Struktur klischeehaft umgesetzt wird. Das Vermögen Hofmannswaldaus, gerade hiermit besonders pointiert und kunstvoll das Argumentationsverfahren zu prägen, ist in der Opernarie Postels auf Kosten der Subtilität des Bildbereiches verflacht worden.

²⁶ J. Schöberl, „*liljen = milch und rosen = purpur*“ *Die Metaphorik in der galanten Lyrik des Spätbarock. Untersuchung zur Neukirchschen Sammlung*, Frankfurt/Main 1972, S. 44.

²⁷ Zitiert nach: ebenda, S. 129.

Neben Metaphern, die mit sensuell akzentuierten Bildern die Frauenschönheit überdeutlich beschreiben, gibt es in den zu behandelnden Opern Arien, die einen methodisch gegensätzlichen Vorgang in das Argumentationsverfahren einbeziehen. Eine oftmals besonders erotisierende Körperzone wird geradezu metaphorisch verhüllt, um dem Rezipienten einen Assoziationsspielraum zu belassen, in dem er die Vielschichtigkeit der Metaphern selbständig ausdeuten kann.

Anaximenes: Schön'stes Sel'chen / deine Lippen
Sind Corall'ne Rosen = Klippen /
Daran meine Freyheit strand't.
In der Augen heitern Sonnen
Hat die Flamme Kraft gewonnen /
Dadurch dieses Herz entbrannt.
Schau' ich die beblühten wangen
Grün't mein sehnliches Verlangen /
Schliesst mich Brunst und Hoffnung ein;
Aber jener Schnee der Brüste
Dräut ein blasses Sterb = Gerüste
Meiner Hoffnungs = Blüth zu seyn²⁸

Die beiden ersten Verse dieser Arie stellen zwischen Lippen und Klippen eine Beziehung her, die nicht nur in der Reimkorrespondenz begründet liegt. Die Metapher Klippe bezeichnet das Herausragen eines Körperteils. Doch erst durch die Zuordnung von präziösen Attributen („*Corall'ne Rosen = Klippen*“) und die Verbindung zu zwei für die erotische Dichtung wichtigen Topoi im dritten Vers – dem Topos der Freiheit der Liebe und dem im „Schiffbruch“ des Geliebten angedeuteten Topos der Liebe als Schifffahrt – werden die Bildbereiche Lippen/Klippen in einen erotischen Kontext gestellt. Inhaltlich lassen sich diese Verse leicht zusammenfassen: Der Liebende wird zum Sklaven der Schönheit. Er verliert seine Freiheit, die an den Lippen der Geliebten wie das Schiff an den Klippen zerschellt. Doch diese Deutlichkeit bleibt insofern vordergründig, als die Metaphorik nicht nur das Scheitern des Seefahrers thematisieren will. Der Verlust der Freiheit ist zu verschmerzen, er wird sogar durch die Hingabe der Frau versüßt. Der traditionell fatalistische Faktor der Schifffahrtsmetaphorik wird gerade in der erotischen Lyrik als spielerisches Mittel zur verhüllenden Umschreibung erotischer Vorgänge eingesetzt. Dieser Arie vergleichbar sind die Anfangsstrophen einer „*Verliebten Arie*“ Hofmannswaldaus²⁹.

SO soll der purpur deiner lippen
Itzt meiner freyheit bahre seyn?
Soll an den corallinen klippen
Mein Mast nur darum lauffen ein /

²⁸ Chr. H. Postel, *Die wunderbar = errettete IPHIGENIA*, in: W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 264.

²⁹ Vgl. zu dieser Ode auch die Interpretation von P. Rusterholz, *Der Liebe und des Staates Schiff. Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus ‚Verliebte Arie‘*: „*So soll der purpur deiner Lippen*“; in: *Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller*, hrsg. von M. Bircher und A.M. Haas, Bern und München 1973, S. 265–289.

Daß er an statt dem süßen lande /
 Auff deinem schönen munde strande?
 Ja / leider! es ist gar kein wunder /
 Wenn deiner augen sternend licht /
 Das von dem himmel seinen zunder /
 Und sonnen von der sonnen bricht /
 Sich will bey meinem morschen nachen
 Zu einem schönen irrlicht machen (NS I, 449f.).

Besonders die erste Strophe weist eine Reihe von Metaphern auf, die dem zuvor angesprochenen Prinzip der erotischen Verhüllung Rechnung tragen. So erscheint in der Opernarie die Metaphernkombination Lippen/Klippen in ähnlicher Verwendung wie bei Hofmannswaldau, augenfällige Parallelen lassen sich auch in der Schifffahrtsmetaphorik und der Anführung des Freiheitstopos nachweisen. Die erotische Verhüllung erfährt ihre Funktion nicht in dem Ausweichen und der Zurücknahme der körperlichen Direktheit durch sprachliche Mittel, wie Joachim Schöberl dieses Phänomen zu ausschließlich beurteilt³⁰. Diese Meinung wäre vertretbar, würde nicht die Tatsache bestehen, daß die *Neukirchsche Sammlung* eine Reihe Gedichte enthält, die die direkte Körperlichkeit zum Thema haben. Somit muß die Annahme einer freiwilligen Tabuisierung zweifelhaft erscheinen. Als Beleg mag folgende Strophe eines Hofmannswaldau zugeschriebenen Gedichtes zitiert werden.

LAurette bleibstu ewig stein?
 Soll forthin unverknüpffet seyn
 Dein englisch = seyn und dein erbarmen?
 Komm / komm und öffne deinen schooß
 Und laß uns beyde nackt und bloß
 Umgeben seyn mit geist und armen (NS I, 407).

Näher liegt die Vermutung, daß hier ein Instrumentarium sprachlicher Verhüllung eingesetzt wird, um körperliche Direktheit zumindest an der Oberfläche diskret erscheinen zu lassen. Dennoch ist diese Diskretion, die den offensichtlich frivolen Charakter der erotischen Darstellung tarnen soll, nur ein Detail dieser Verhüllungs-technik. Sie ist bewußt auch auf den Rezipienten ausgerichtet, seine Freude, etwas in Chiffren Angedeutetes zu entwirren. Das erotisch Reizvolle bewirkt seine Sensibilisierung, die eine vorschnelle eindeutige Zielrichtung der Textinterpretation verhindert. Erwin Rotermond begreift die Funktion dieses Verfahrens insgesamt als Überwindung des literarischen Niveauunterschiedes. Der erotische Gegenstand wird durch die Techniken der sprachlichen Verhüllung literarisch legitimiert; die Absetzung gegen eine sehr niedrige Stilebene, die die erotische Thematik möglicherweise nach sich ziehen könnte, wird durch die sprachliche Kunstfertigkeit deutlich geleistet³¹.

Die nachfolgende Arie bietet ein Beispiel für die Verwendung von sensuellen Metaphern, durch die ein erotisches Verlangen in Kategorien des Geschmacks ausgedrückt wird.

³⁰ J. Schöberl, „liljen = milch und rosen = purpur“, a. a. O., S. 65.

³¹ E. Rotermond, *Affekt und Artistik*, a. a. O., S. 176f.

Pulcheria. Komm du Zucker aller Schmerzen /
 Laß im Hertzen
 Deine Stärckung kräfttig seyn.
 Laß dein Balsam mich verbinden /
 Laß mich bei dir Ruhe finden /
 Flöß mir deinen Nectar ein.
 Komm du Zucker aller Schmertzen /
 Laß im Hertzen
 Deine Stärckung kräfttig seyn³²

Diese Arie ist in eine szenische Situation gestellt, in der die Sängerin in Männerkleidern dem Frauenfeind Honoricus einen Brief übergeben hat; darin gesteht sie ihm unerkannt ihre Liebe. Darauf bittet Honoricus sie, die vermeintlich unbekannte Briefschreiberin von diesem Gefühl abzubringen. Die formale wie inhaltliche Gestaltung der Arie ist überraschend streng. Der metrischen Symmetrie der Verse steht ein geradliniges System von „*Aussage – Ergänzung – endgültige Aussage*“³³ zur Seite. Die drei Verse, die das Da capo bilden, umschreiben die thematische Situation: das erotische Verlangen, das einhergeht mit der ständigen Gewißheit der Unerfüllbarkeit. Der petrarkistische Topos der bittersüßen Liebe bestimmt den Hintergrund des Bildes „*Zucker aller Schmertzen*“, bewegt sich in einem erotischen Empfindungsbereich, ohne jedoch die Beziehung zum „*Hertzen*“, das nach den zeitgenössischen Affektenlehren Zentrum emotionaler *passiones* war, zu vernachlässigen. In ähnlicher Tendenz stehen die folgenden Verse Hofmannswaldaus als vorgegebenes Muster: „*Es quillt / ich weiß nicht was / aus meinem engen hertzen / Das alle schmerzen mir zu süßem zucker macht*“ (NS I, 37). Hier wird eine Geschmacksempfindung als Chiffre für einen Gemütszustand verwandt; die ursprüngliche Qualität des Zuckers als eines geschmacklich angenehmen – zudem wertvollen – Stoffes wird auf die Eigenschaft einer affektuellen Leidenschaft ausgeweitet. Die Argumentation in der Arie kommt danach zu einer Erklärung des Begriffes „*Stärckung*“. Diesem werden analoge Begriffe zugeordnet, in denen sich die Aussage der ersten Zeile steigert. Die Sehnsucht nach dem „*Balsam*“ des Geliebten verbindet sich mit der Hoffnung, bei ihm Ruhe und Geborgenheit zu finden. Die Metapher Balsam mag vordergründig als Bild für Linderung und Labsal der Liebesqualen stehen. In übertragenem Sinne aber wird durch die Verwendung einer Metapher des geschmacklichen Empfindungsbereiches die emotionale Situation, in der sich Pulcheria befindet, thematisiert. Schöberl weist darauf hin, daß Hofmannswaldaus Lyrik als Charakteristikum die Verwendung von Metaphern des kulinarischen Bereichs heranzieht, „*um abstrakte Sachverhalte in den konkreten Vorstellungsbereich zu überführen*“³⁴. In Hofmannswaldaus Gedicht „*Auff den mund*“ wird noch

³² Chr. H. Postel, *Der Grosse König Der Africanischen Wenden GENSERICUS Als Rom= und Karthagens Überwinder*, in: W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 218.

³³ R. Taubold, *Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock*, a. a. O., S. 454.

³⁴ J. Schöberl, „*liljen=milch und rosen=purpur*“, a. a. O., S. 36.

eine weitere Bedeutungsnuance des Balsams angesprochen: „*Mund! dessen balsam uns kan stärcken und verletzen*“ (NS I, 74). Wenn in der Arie der Pulcheria die bedrohliche Implikation nicht genannt wird, so bleibt doch diese Bedeutungsrichtung der allgemeinen Thematik nicht fremd. Die Aufforderung zum Liebesgenuß steigert sich schließlich in dem eindeutigen erotischen Verlangen „*Flöß mir deinen Nectar ein*“. Die Darstellung des Gefühlszustandes mit seiner erotischen Sehnsucht deutet in der Aufforderung zum Kuß die Bereitschaft auch zur sexuellen Vereinigung an. Der Nektar mit dem Bedeutungshintergrund des Göttertranks steht zudem in seinem Wert als Metapher deutlich über der des Balsams. Die stetig zunehmende Verdeutlichung der Eingangsverse drückt eine Steigerung des erotischen Gefühls aus. Sie findet aber im Da capo ein jähes Ende.

Als letztes Beispiel soll eine Arie behandelt werden, die einer Person zugeordnet ist, die im Verlauf der Handlung als Frauenfeind charakterisiert worden ist.

Honoricus Laß in Augen Feuer = Blitzen /
 Dieses Hertz ist Diamant.
 Amors Zielen
 Ist nur spielen /
 Alle Pfeile dieses Schützen
 Fliegen nur von schwacher Hand.
 Laß in Augen Feuer = Blitzen /
 Dieses Hertz ist Diamant.
 Wangen die die Ros' erbleichen
 Sind von gar zu zarter Macht.
 Diese Geister
 Bleiben Meister /
 Sollten sie vor Rosen weichen?
 Rosen welcket eine Nacht
 Wangen die die Ros' erbleichen
 Sind von gar zu zarter Macht³⁵

Obwohl hier eine Person spricht, die nicht geneigt scheint, eine Liebesbeziehung einzugehen, enthält diese Arie eine Auswahl der gebräuchlichsten Motive und Vokabeln, die gewöhnlich die erotische Lyrik des Spätbarock bestimmen. Das in dieser Arie ausgedrückte Gefühl der Erhabenheit über erotische Reize läßt am Ende doch eine geheime Betroffenheit erkennen. Die Übernahme vertrauter Formeln, ihre Wandlung ins Negative, erweckt beim Rezipienten eine widersprüchliche Reaktion. Das zu beobachtende Phänomen der spielerisch veränderten Verwendung tradierter Muster erscheint nicht nur unter dem Aspekt der zeitgenössischen Rezeption der galanten Lyrik bedeutsam, sondern läßt diese Arie zum Beispiel einer Variante erotischer Dichtung werden, in der zwar die Ablehnung der erotischen Empfindsamkeit propagiert wird, in deren Tiefenstruktur aber die Schwäche dem erotischen Reiz gegenüber erhalten bleibt. Die Hofmannswaldausche Sentenz „*Denn liebe / so nicht kan die gegenlieb erwerben / Ist ärger als der tod*“ (NS I, 75) trägt diesem Prinzip

³⁵ Chr. H. Postel, *Der Grosse König Der Africanischen Wenden GENSERICUS Als Rom = und Karthagens Überwinder*, in: W. Flemming, *Die Oper*, a. a. O., S. 234.

Rechnung, sie wird zur grundlegenden Manifestation erotischer Lyrik überhaupt. Die übliche Klage über die Hartherzigkeit der Geliebten gibt nur einen momentanen Zustand wieder, in der eigentlichen Tendenz ist sie immer „*spielerisch und des guten Endes gewiß*“³⁶. In der Beschreibung des erotisierenden Körpers wird eine gegenseitige Beziehung hergestellt, die in gleicher Weise den Werbenden wie die Angesprochene umfaßt. Die dialogische Grundstruktur der erotischen Oden Hofmannswaldaus rechnet mit dieser gegenseitigen Möglichkeit der Reizeinwirkung. Wenn in dem vorgestellten Beispiel höhnend über die „*treffende*“ Wirkung des Amorpfeiles gespottet wird, so bleibt doch die Unberechenbarkeit dieser Pfeile bestehen: „*Die Macht, die Gesetze der Vernunft und die Gewohnheit des alltäglichen Lebens aufzulösen und den Weg in irrationale und launische Schichten der menschlichen Seele zu eröffnen, wird dem Eros von altersher zugeschrieben*“³⁷. Diese Ambivalenz wird bereits in der mythologischen Figur Amors deutlich: er ist ein Kind und zudem blind. So wird auch der alte Topos verständlich, daß derjenige, der über die Liebe spottet, selbst bald von ihr ereilt werden kann. Gerade die verachtende Hervorhebung erotisierender Körperzonen stellt die Paradoxie von Absicht und tatsächlich eintretender Wirkung heraus. Der Körper als Quelle erotischer Reizempfindung bleibt unangefochten existent und somit als Grundlage erotischer Dichtung bestimmend. Obwohl das „*Hertz*“ den „*Feuer=Blitzen*“ der Geliebten zu widerstehen scheint, spielt die Metapher Diamant nicht nur auf die Härte, sondern zugleich auf die Kostbarkeit und die farbenreiche Lichtbrechung des geschliffenen Edelsteins an. Die Gegenüberstellung unterschiedlicher Bedeutungsbereiche durch die Metapher „*Feuer=Blitze*“ und „*Diamant*“, die einerseits den Beginn des Verliebtseins, andererseits die Unbezwingbarkeit und Hartherzigkeit des Frauenfeindes Honoricus beschreiben, hat eine widersprüchliche Aussageabsicht zur Folge. Dieser Metapherngebrauch bedeutet nicht eine epigonenhafte Übernahme tradierter Muster, die nun unreflektiert in falscher Verwendung übernommen würden, sondern ist ein Kunstgriff, durch den der Protagonist charakterisiert wird. Die Anwendung bekannter Liebesmetaphern läßt Zweifel an der entschiedenen Verachtung aufkommen, mit der Honoricus eine Liebesbeziehung ablehnt. Der Mittelpunkt der Arie scheint vielmehr von dem „*Spiel*“ mit Metaphernbedeutungen geprägt zu sein, so daß durch Variation und Kombination neue Möglichkeiten erschlossen werden. Der Pfeil Amors wird zwar vorerst nicht zum Auslöser für den verletzenden „*Liebesbrand*“, sondern schafft die Voraussetzung für ein „*galantes*“ Spiel von schroffer Ablehnung und sublimer Anspielung, in dem die mystifizierte „*zarte Macht*“ der Frauenschönheit – umschrieben von der vor der Rose verblässenden Wange – einen wichtigen Anteil an dem unausbleiblichen Scheitern des ursprünglich gefaßten Vorsatzes hat.

³⁶ H. Schlaffer, *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, Stuttgart 1971, S. 65.

³⁷ Ebenda, S. 66.

5

Keine der behandelten Arien konnte an die virtuose Bildlichkeit der erotischen Odendichtung Hofmannswaldaus so eng anknüpfen, daß man von übereinstimmenden Berührungspunkten hätte sprechen können. Trotzdem sind diese Arien als Rezeptionstexte einzuordnen, da sie eine Auswahl von gängigen Elementen des Genres der galanten Lyrik, dessen repräsentativster Vertreter neben Lohenstein unzweifelhaft Hofmannswaldau gewesen ist, enthalten und sich somit an ihnen eine unmittelbare Reaktion auf diesen Autor und sein Werk aufzeigen läßt. Die Übernahme solcher Elemente führte oft zu einer Vergrößerung, schuf allerdings in vielen Fällen ein Raster, das eine den Oden Hofmannswaldaus vergleichbare Grundstruktur ergab. Eine direkte Kopie des Vorbildes wurde am Beispiel der erotischen Verhüllung ersichtlich. Doch wurde für die dramatische Form der Oper – wie das letzte Arienbeispiel zeigte – die Verwendung des Grundbestandes der erotischen Dichtung erweitert. Der veränderte Gebrauch tradierter und anerkannter Muster schuf in der Charakterisierung einer Person eine neue Möglichkeit: Bereits zu einem frühen Zeitpunkt der dramatischen Handlung wurde der Protagonist im Hinblick auf das Handlungsende gekennzeichnet. Aufs Ganze gesehen war erstaunlich, daß die Vergrößerung im erotischen Bildbereich nicht zwangsläufig in die offene Frivolität oder Obszönität abglitt, ein Zeichen, das die literarische Qualität dieser Arien betont. Andere Nachahmer der Hofmannswaldauschen erotischen Dichtung, deren Texte ebenfalls in der *Neukirchschen Sammlung* publiziert sind, können dem Vorwurf nicht entgehen, daß sie ihre Orientierung offenbar unangemessen stark an den sogenannten „*Brunst-Gedichten*“ als einer unrepräsentativen Minderheit im lyrischen Gesamtwerk Hofmannswaldaus ausgerichtet haben. Die Frage nach den Gründen der Übernahme und somit nach der Rezeption zeitgenössischer Autoren kann für den Barock noch nicht so hinreichend beantwortet werden wie vielleicht für andere Epochen. Die galante Lyrik wurde für viele Autoren des Spätbarock als Vorbild interessant. Ob hierbei neben literarischen Aspekten auch gesellschaftliche Gründe entscheidende Bedeutung für diese Rezeption hatten, bliebe zu erörtern. Die Rezeption galanter Lyrik hatte jedoch keine Auseinandersetzung mit dem Gegenstand an sich zur Folge; vielmehr wurde eine vorgegebene Norm diskutiert und, wie es die operntheoretischen Erörterungen nahelegten, dem spezifischen Medium angepaßt. So kann der Begriff des Plagiats mit seinen negativen Implikationen noch nicht den Stellenwert und die Bedeutung wie zu späterer Zeit haben, auch vermag der Begriff der Neuschöpfung thesenhaft nicht das zu umschreiben, was gemeinhin mit ihm verbunden wird. Zusammenfassend läßt sich die Rezeption galanter Lyrik am ehesten als eine literarische Modeerscheinung werten, die in der Oper ihren publikumswirksamsten Niederschlag gefunden hat.

Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama? Zum Interpretationsrahmen der Titelrolle in Dvořáks „Rusalka“

von Jürgen Schläder, Bochum

Die Anerkennung der Opernregie als selbständige schöpferische Leistung müsse ein Streitpunkt bleiben, da die Anregungsfunktion einer Opernpartitur wegen der inhaltlichen Unbestimmtheit bzw. Deutbarkeit der Musik nie voll abgrenzbar sei. Mit dieser nüchternen Feststellung wird in einem der neuesten Opernlexika¹ das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Produktion oder Reproduktion einerseits und der (Fach-)Kritik und Rezeption auf breiter Basis andererseits umrissen – das Spannungsfeld, das den zeitgenössischen Opernbetrieb offenbar nachhaltiger prägt als alle seine übrigen Charakteristika, dem sich die Fachwissenschaftler, speziell die Opernforscher aber nur allzu gern entziehen. Erst in den letzten Jahren werden vermehrt Inszenierungsmodelle und -versuche einzelner Werke, Werkzyklen und ganzer Gattungstypen wissenschaftlich aufgearbeitet und mit den Ergebnissen der Forschung verglichen. Die Musikwissenschaft trägt auf diese Weise lediglich der Tatsache Rechnung, daß der Werkbegriff die Realisierung eines musikalischen Kunstwerkes, im speziellen Falle eines musikdramatischen Werkes seine Inszenierung (und nicht nur seine Schallplatten-Einspielung) mit umfaßt. Die Impulse, die umgekehrt von der wissenschaftlichen Forschung auf die Theaterpraxis ausgingen und ausgehen, sind dagegen eher spärlich; nicht zuletzt daher mag auch die reservierte Haltung rühren, die Opernforscher jahrzehntelang in der Diskussion oder gar im Streit um Inszenierungsfragen einnahmen. Daß sich die Aufbereitung musikdramatischer Werke für ein breites Publikum aus diesen Gründen traditionell allzu einseitig bei der Theaterpraxis etablierte und die wissenschaftliche Begleitung dieser Aufführungen nahezu ausschließlich den einschlägigen Opernführern und Programmheften vorbehalten blieb², mag man als Ärgernis begreifen; verwundern darf es nicht. Wenn sich jedoch die Inszenierung als Institution mit eigener Geschichte derart verselbständigt, daß man sich genötigt sieht, zwischen dem Werk und seiner Realisierung eine möglichst deutliche Trennungslinie zu ziehen, wenn sich also die Funktion der Opernregie von einer dem Werk dienenden in eine das Werk dominierende verkehrt, dann ist dies Anlaß genug zum Nachdenken und gar Grund zum Protest. Horst Seegers eingangs zitierte Formulierung ist unscharf und steht im Widerspruch zu seiner einige Abschnitte davor gegebenen Aufgabenbeschreibung

¹ Horst Seeger, *Opern-Lexikon*, Wilhelmshaven 1979, S. 414.

² Man mag immerhin vom wissenschaftlichen Standpunkt über Opernführer und Programmhefte als dubiose Quellen für Werkdeutung rechten; als rezeptionsgeschichtliche Manifeste haben sie allein aufgrund ihres Verbreitungsgrades und ihrer Auflagenziffern größere Resonanz und erzielen somit größere Wirkung als alle fachwissenschaftlichen Veröffentlichungen. Deshalb verdienen sie unter bestimmten Fragestellungen Beachtung.

von Opernregie³, aber sie ist der deutliche Reflex einer Praxis, die sich zum künstlerischen Programm zu verfestigen droht⁴. Die Verbindung von schriftlich fixiertem Werk und Realisation ist trotz gegenläufiger Bemühungen einiger bedeutender und stilbildender Opernregisseure häufig nicht mehr unmittelbar und konsequent, sondern tatsächlich im höchsten Grade brüchig. Der Interpretationsrahmen von Opern, der durch Libretto und Partitur gesteckt ist, wird unzulässig gedehnt, ja gesprengt, ohne daß sich aus der schriftlich fixierten Form des Werkes die Berechtigung für diese Dehnungen und Sprengungen herleiten ließe. Es braucht nicht eigens betont zu werden, daß es wohl kaum je eine einzige gültige Auffassung von einem Werk geben wird; wäre es so, brauchte Rezeptionsgeschichte nicht geschrieben zu werden. Aber nicht haltbare Deutungen lassen sich entlarven, und auf diesem Arbeitsfeld vermag die Musikwissenschaft wertvolle Ergebnisse zu zeitigen und Erkenntnisse zu vermitteln. Dies mag an einem Werk deutlich werden, dessen Inszenierungen stärker voneinander abweichen, als dies bei den meisten anderen Opern der Fall ist: an Dvořáks *Rusalka*.

Die rührende Geschichte vom traurigen Schicksal der Wassernixe, ein wundervolles Märchen und eine echte volkstümliche Oper⁵ – dies sind Charakterisierungen, die man allenthalben über *Rusalka* liest. Sie finden ihre prägnanteste Ausprägung in der Formulierung Nettls, Dvořák habe mit dieser Komposition „in die Geheimnisse und den Zauber des von Geistern, Nixen, Elfen und Dämonen beseelten böhmischen Waldes einzudringen“ vermocht⁶. *Rusalka* wäre demnach die Märchenoper par excellence, eine Interpretation, der Dvořáks Librettist Jaroslav Kvapil mit seiner Gattungsbezeichnung „*Lyrisches Märchen*“ in erheblichem Umfang Vorschub leistete.

Nach einer anderen weitergehenden Auffassung weist das Werk über seinen szenisch fixierten Handlungsrahmen hinaus auf ein grundsätzliches Problem. Formulierungen wie diejenigen vom lebensbejahenden, zutiefst humanistischen Volksmärchen, vom musikalischen Gleichnis für das schuldhaft zerstörte Verhältnis des Menschen zur Natur, vom lyrischen Opernmärchen als dem Bekenntnis zu Größe und Schönheit des Menschen⁷ mögen die Grenzen andeuten, innerhalb derer man *Rusalka* verstehen zu können glaubt. Nicht zuletzt das Schlagwort vom Fin-de-siècle-

³ A. a. O., S. 413 „Spezielle Hauptaufgabe der Opernregie ist es daher, in der vorbereitenden Werkanalyse das künstl. Anliegen des zu inszenierenden Werkes in den versch. Zügen der Part. zu entdecken (hist.-stilist. Analyse, Deutung der Form in bezug auf den Genre-Typus, Auffinden der speziellen musik. Personencharakteristik usf.) und hieraus eine dem öff. Anliegen der beabsichtigten Auff. entspr. zeitgen. Konzeption abzuleiten.“

⁴ Ein ganz äußerliches, willkürlich gewähltes Merkmal dieser Entwicklung ist die Publikumsreaktion auf *Ring*-Aufführungen in Bayreuth in den letzten Jahren: Man sah nicht Wagners *Ring*, sondern den Boulez- oder Chéreau-*Ring*.

⁵ Renate Wagner, *Neuer Opernführer*, Wien 1978, S. 345.

⁶ Paul Nettel, Art. *Dvořák*, in: *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 1022.

⁷ Diese Deutungen finden sich in den verschiedensten Programmheften deutscher Bühnen.

Pessimismus⁸ hat den Opernexegeten allzu oft und allzu deutlich den Weg für ihr Verständnis des Werkes gewiesen.

Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama – dies ist die Alternative, die jeder Regisseur und mit ihm jeder Sänger, Kapellmeister und Bühnenbildner zu entscheiden hat, wenn *Rusalka* in Szene gesetzt wird. Das Problem läßt sich gar zuschärfen auf die Deutung der Titelfigur, auf die Frage, ob Rusalka das zarte, zerbrechliche Nixenwesen ist, dessen rührendes Geschick jedem Zuschauer zu Herzen geht und dessen von Sentiment durchtränktes Märchendasein die Berechtigung zum kurzfristigen, aber verständnisinnigen Schluchzen gibt, oder ob die Nixe Symbolfigur zu sein vermag für das Bekenntnis einer ganzen Generation zu Menschheitsidealen, zur Humanität schlechthin, ohne Sentimentalität, ohne Schluchzen und natürlich auch ohne trivialisierte Märchenromantik. Die Deutung der Titelfigur aber zieht in die eine wie die andere Richtung unausweichliche Konsequenzen für die Inszenierung der gesamten Oper nach sich. Halbherzige Lösungen scheinen auf den ersten Blick völlig ausgeschlossen, aber aus guten Gründen möchte man der einen wie der anderen Interpretation ihre Daseinsberechtigung nicht versagen. Und dennoch stellen solche Extreme eine Herausforderung dar, die Werk-Wahrheit – wenn es sie denn gibt – zu finden, eine Herausforderung, der sich Wissenschaftler wie Künstler immer wieder neu stellen müssen.

I

Die Suche nach der in allen Fragen schlüssigen Lösung beginnt beim Libretto, und dies um so mehr, als Kvapil seine Arbeit „*nicht als bloßes Opernlibretto*“⁹ verstanden wissen wollte, sondern als eigenständigen dichterischen Entwurf, von dem er nicht einmal sicher wußte, ob er jemals vertont würde. Der poetischen Substanz dieses Opernlibrettos mag man also größere Bedeutung zumessen als der der meisten anderen Textbücher zu musikalischen Bühnenwerken.

Der Verfasser erläutert zwar selbst den motivischen und stofflichen Rahmen, innerhalb dessen sein „Lyrisches Märchen“ anzusiedeln ist¹⁰, aber schon bei der Zusammenstellung seiner Quellen verfährt Kvapil – bewußt oder unbewußt – nicht korrekt: Fouqués romantische Erzählung *Undine*, Andersens Märchen *Die kleine Seejungfrau*, die altfranzösische Melusinensage und Gerhart Hauptmanns deutsches Märchendrama *Die versunkene Glocke* haben unter völlig verschiedenen Aspekten Eingang in Kvapils Dichtung gefunden¹¹.

⁸ Diese Formel prägte Kurt Honolka zunächst in seinem *Großen Reader's Digest Opernführer*, Stuttgart 1966, S. 485, und noch einmal in. ders., *Antonín Dvořák in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1974, S. 115, beide Male bezogen auf Kvapils Libretto.

⁹ Vgl. Kvapils Vorrede zu seinem Libretto, zitiert nach der Ausgabe Prag 1954, deutsche Übersetzung von Robert Brock, Alkor-Edition 1965, S. 6.

¹⁰ Ebda.

¹¹ *Undine* und *Die kleine Seejungfrau*, Kvapils Hauptquellen, haben stofflich und motivisch mit der Sage von der Melusine, der Erzählung von der Lorelei und Puschkins Drama *Rusalka* nichts

Die Figurenkonstellation der Oper stellt eine Mischung aus Fouqués Erzählung und Andersens Märchen dar. Fouqués Ritter Huldbrand steht zwischen zwei Frauen, von denen er die irdische Bertalda früher als die überirdische Undine kennen und lieben lernt. Huldbrands Schwanken zwischen beiden Geliebten bildet dagegen in Kvapils *Rusalka* nicht den Kern des dramatischen Konfliktes.

Andersens Märchenprinz hingegen schwebt ein Traumbild seiner wahren Liebe vor, dem die kleine Seejungfrau sehr nahe kommt. Deshalb erwirbt sie die Gunst des Prinzen. Doch als dieser sein Traumbild in Gestalt der Prinzessin realiter vor sich sieht, gibt er ihr den Vorzug vor der Nixe. Diese Konstellation hat Kvapil verschärft: Der Prinz der Oper erkennt in Rusalka sein Traumbild, dem er auch dann noch nachjagt, als er es zugunsten der irdischen Fürstin bereits verstoßen hat. Die Fürstin trägt in der Oper im Gegensatz zu Andersens Märchenprinzessin alle charakterlichen Kennzeichen von Fouqués Bertalda¹².

Alle dramatischen Elemente, von denen diese Personenkonstellation in der Oper getragen wird, hat Kvapil auf Rusalka konzentriert. Der Vergleich der Nixencharaktere in Fouqués und Kvapils Dichtungen macht diese Verengung deutlich. Undine strebt nach der Seele, um Mensch und somit unsterblich zu werden. Sie tritt in die bereits latent bestehende Verbindung zwischen dem Ritter und der Fürstentochter hinein und erweitert den Kreis der Personen, die mit- und gegeneinander agieren. Nicht umsonst hat Fouqué in den Ereignissen, die vor Undinens Hochzeit liegen, ihre kreatürliche Wildheit und Mutwilligkeit herausgearbeitet. An der Brüchigkeit dieses Charakters scheiterte unter anderem schon E. T. A. Hoffmanns Versuch, Fouqués Erzählung musikdramatisch umzusetzen (1816); aus dem nämlichen Grunde beginnt das Geschehen in Lortzings bürgerlicher Variante (1845) erst mit der Trauung, also im Augenblick der Seelenempfängnis und der dadurch bei Undine hervorgerufenen Liebesemphase¹³. Rusalkas Charakter entspricht dagegen vielmehr dem der kleinen Seejungfrau: Beide wollen ihre Existenz verlassen, weil sie lieben, und der Liebe zum Prinzen wollen beide alles aufopfern. Rusalka gibt dieser auf eine einzige Person gerichteten Liebesehnsucht (und nicht der Erlösungsehnsucht wie Undine) in ihrem

gemein. Lediglich die Figur einer Nixe reizte Generationen von Wissenschaftlern stets aufs neue, diese literarischen Werke – ungerechtfertigt – miteinander zu verquicken.

Die Stoffgeschichte dieses Librettos wird sowohl von John Clapham (*The Operas of Antonín Dvořák*, in: *Proceedings* 84, 1957/58, S. 66, und in erweiterter Fassung: *Antonín Dvořák. Musician and Craftsman*, London 1966, S. 285) als auch von Kurt Honolka (*Opernführer*, a. a. O., S. 484, und *Antonín Dvořák*, a. a. O., S. 115) unzutreffend beschrieben. Die Abhängigkeit des Librettos von literarischen Vorlagen ist bei Rudolf Kloiber, *Handbuch der Oper*, Kassel und München 1978, Bd. 1, S. 120, und (verkürzt) in: *Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, hrsg. von Otakar Šourek, Prag 1954, Anm. S. 230, richtig wiedergegeben. Vgl. zur Abgrenzung der verschiedenen Stoffkreise Jürgen Schläder, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper* (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 28), Bonn–Bad Godesberg 1979, S. 79–98.

¹² Auf diese motivischen Übernahmen machte Kvapil in seiner Vorrede zur Libretto-Ausgabe teilweise bereits selbst aufmerksam (a. a. O., S. 5).

¹³ Vgl. dazu Jürgen Schläder, a. a. O., S. 232–357 und 367–446.

ersten Lied „*Ja, einer kommt zu mir*“ unmißverständlich Ausdruck; der Wassermann erkennt das schreckliche Schicksal, das sich mit dieser Liebesehnsucht auftut, und weiß, daß es für Rusalka keine Hilfe mehr gibt: „*Menschenliebe trennt dich von den Deinen!*“¹⁴ Wegen der Geschlossenheit des Rollencharakters, die Kvapil in Anlehnung an Andersens Seejungfrau erreichte, mag man Rusalka über Undine stellen; der dramatischen Umsetzung einer Prosavorlage gereicht sie allemal zum Vorteil. Weil der Seelenerwerb zur Erlangung eines vermeintlich besseren Daseins ersetzt wird durch die nach Erfüllung verlangende Liebesehnsucht, läßt sich Rusalka ungleich schlüssiger als tragische Figur anlegen denn Undine.

Eben diese tragische Komponente im Rollencharakter hat wohl Kvapil an der Figur seiner Rusalka begeistert: Welche Lösung die Nixe auch wählt, sie führt stets in den Untergang. Verzichtet sie auf ihren geliebten Prinzen und bleibt sie in ihrem Element, dann verzehrt sie sich vor Sehnsucht; verzichtet sie nicht und gibt sie ihre Existenz auf, dann geht sie (zusammen mit ihrem Geliebten) zugrunde, weil sie durch ihre Existenz nun einmal so determiniert ist. Nixen können mit Menschen nicht leben; der Wassermann macht dies mehr als einmal in der Handlung deutlich.

Kvapil geht sogar über diese Disposition seiner Titelfigur noch einen entscheidenden Schritt hinaus und verschärft die tragische Komponente. Am Ende der Ereignisfolge steht Rusalka erneut in einer tragischen Entscheidungssituation: Will sie weiterleben, wenigstens als Nixe, muß sie ihren Geliebten töten; tötet sie ihn nicht, geht sie vollends zugrunde und hört auf zu sein. Zu dieser Härte konnte sich Andersen nicht verstehen. Er gibt seinem Märchen eine larmoyante Schlußfassung, in der der kleinen Seejungfrau die Hoffnung bleibt, durch gute Taten an den Menschen in 300 Jahren doch noch eine unsterbliche Seele erringen zu können. Auch Fouqué, E.T.A. Hoffmann und Lortzing mochten ihre Werke nicht mit dem völligen Untergang der Nixe beschließen; in mehr oder minder deutlicher Weise biegen sie die Ereignisse in einen Liebestod um, der Erfüllung wenigstens im Jenseits bedeutet. Kvapil wählte mit Bedacht die ausweglose Konsequenz; nur auf diese Weise vermochte er die schier übermenschliche Entscheidung Rusalkas für ihren Geliebten und gegen sich selbst mit aller Anschaulichkeit und Symbolkraft auf die Bühne zu stellen. Diese charakterliche Disposition setzt Kvapils Rusalka von allen gleichartigen oder ähnlichen Märchenwesen ab. Ihre Determination evoziert einen psychisch komplexen Charakter, der einer Märchenfigur nicht eignet. Rusalka reflektiert ihre Entscheidungen von Anbeginn; sie agiert und reagiert nicht mechanisch wie eine traditionelle Märchenfigur, sondern subjektiv-individuell wie eine liebende Frau.

Kvapil erkannte sehr wohl, daß er diese Entscheidungsprozesse auf der Bühne sichtbar und hörbar machen mußte. Er wählte zur Darstellung den lyrisch gefärbten Monolog und die ereignisreiche, schaurige Dialogszene zwischen Hexe und Nixe. Bei der psychischen Bewältigung ihres Konflikts kann sich Rusalka niemandem mehr anvertrauen, kann sie sich von niemandem mehr führen lassen. Einzig das Licht der

¹⁴ Libretto, a. a. O., S. 19.

Nacht vermag ihr ein Trost zu sein und die Brücke zum Geliebten im Traum zu schlagen. Deshalb singt Rusalka ihr Lied an den Mond. Als auch dieser in den Wolken verschwindet, ist die Nixe auf ihre tragische, ausweglose Situation zurückverwiesen¹⁵.

In diesem Augenblick beginnt Rusalka, mit Hilfe der Hexe ihre physische Existenz zu überwinden. Ihre totale Ablösung vom angestammten Element hat Dvořák verdeutlichen wollen, indem er sie symbolistisch überhöhen ließ. Kvapil nahm auf Dvořáks Wunsch an eben dieser Stelle des Dramas eine Erweiterung des Textes vor¹⁶. Abgesehen von der günstigen Gelegenheit, für Rusalka eine weitere, arios gestaltete Partie komponieren zu können, verbindet sich mit dieser Texterweiterung eine dramatische Verklärung: Der Hexe wird die Funktion des unbegreiflichen, unbeeinflussbaren, ewigen und alles umspannenden Schicksals zuerteilt¹⁷. Und eben dieses Schicksal spielt Rusalka am Ende mit dem todbringenden Messer auch ihre Erlösungschance in die Hand. Doch da hat Rusalka sich selbst und das Schicksal bereits besiegt.

Um diesen Sieg auf der Bühne plastisch herausarbeiten zu können, entwarf Kvapil zwei Kontrastwelten. Die eine bildet die Welt der Menschen, in der man weder für Rusalkas existenzbedrohende Entscheidung noch für ihre determinierte Disposition als tragisch liebende Frau Verständnis aufbringt. Für die unverständigen Menschen ist Rusalka lediglich eine Hexe, ein Geist, vor dem man sich hüten muß. Seine menschliche Disposition macht auch den Prinzen für Rusalkas wahre Liebe unempfänglich. Das charakteristischste menschliche Kommunikationsmittel, die Sprache, fehlt Rusalka im Reich der Menschen. Lyrische Gestimmtheit und bedingungslose Treue reichen dem Prinzen nicht aus, weil er sie nicht zu erkennen und nicht zu werten vermag. Ihn kann die berechnende, sprachlich geäußerte Werbung der Fürstin tiefer beeindrucken. In den beiden einzigen Passagen der gesamten Oper, die als Simultan-Duett gestaltet sind, wird die Doppeldeutigkeit sprachlicher Äußerungsform und menschlich-heuchlerischer Liebe von Dvořák kongenial zur Darstellung gebracht: Im ersten Duett Prinz/Fürstin¹⁸ schwört der Prinz Rusalka ewige Liebe, während die Fürstin, von beiden unbemerkt, ihre haßerfüllten Ränkeabsichten preisgibt; im zweiten Duett Prinz/Fürstin¹⁹ schwört der Prinz seiner irdischen Geliebten ewige Liebe, während diese bereits erkannt hat, daß er vom Schicksal gezeichnet ist. So wird der Prinz als Mensch bereits schuldig durch seine Hinwendung zu Rusalka, metaphorisch in der Oper verdeutlicht durch das Jägerlied, durch das Gleichnis vom erlegten weißen Reh. Seine Schuld, seine Unfähigkeit, Rusalkas

¹⁵ Über die dramaturgische Funktion des Mondlichts wird später noch zu handeln sein.

¹⁶ Vgl. Kvapils Erläuterungen in: *Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen* ..., a. a. O., S. 229.

¹⁷ Deshalb hat Dvořák die Hexenauftritte bei der Komposition motivisch dem natürlich-kreatürlichen Bereich zugeordnet, davon wird später noch die Rede sein.

¹⁸ Antonín Dvořák, *Rusalka* (tschechisch), Klavierauszug von Josef Faměra, Prag 1952, S. 127ff.

¹⁹ Ebda., S. 183ff.

psychischen Konflikt zu verstehen, bringt ihm schicksalhaftes Verderben und den Tod durch Rusalkas Kuß – ein Motiv, das Kvapil für die Figurenkonstellation wieder Fouqués Erzählung entnahm. Erst die Einsicht in diese Schuld aber eröffnet dem Prinzen die Möglichkeit, den von der christlichen Heilslehre geprägten Erlösungsgedanken zu fassen: Rusalka erhört seine letzte Bitte um Erlösung und Frieden; ihre Tat, ihr letzter Kuß bildet den augenfälligen Kontrast zum menschlichen „Normalverhalten“.

Der gesamte 2. Akt der Oper dient dem Aufbau der menschlichen Gegenwelt, vom Dialog des Hegers mit dem Küchenjungen über die Festmusik und das nur allzu irdische Ballett bis hin zu den bereits erwähnten beiden Duetten Prinz/Fürstin. Die Lichtregie, die Kvapil vorschreibt, überhöht diesen Perspektivenwechsel künstlerisch: Von Rusalkas Lösung aus ihrer Existenz und dem schuldhaften Eintritt des Prinzen in ihr Leben bis zur Verdammnis der Nixe auf Erden und der vorläufigen Heimkehr ins angestammte Element durchläuft die Lichtszenerie gleichsam die Stadien eines Tages von der Morgendämmerung bis zum Abend mit seiner unnatürlichen, weil künstlichen Festbeleuchtung. Auf diese Weise werden die beiden ersten Akte zu einer dramatischen Einheit auch über die Aktgrenzen hinweg zusammengezogen. Die bogenförmige Anlage der Oper wird im 3. Akt deutlich, wenn der Mond erst wieder aufgeht, als für Rusalka und das Nixenreich alle irdischen Irritationen vorüber sind. So wird der Mond zum Symbol für Rusalkas vergebliche Hoffnung auf Erfüllung der Liebesehnsucht.

Zur Darstellung menschlicher Naivität und mangelnder Sensibilität für substantielle ontische Dispositionen tritt nun die Perspektive der Hexe²⁰, deren Charakterisierung menschlicher Seinsweise mit der Entwicklung hin zum Ersten Weltkrieg geradezu historisch belegt wird²¹. Und gegen dieses Menschenbild setzt sich Rusalka in aller Schärfe und aller überdeutlichen Symbolkraft ab: Solch ein Mensch ist sie nicht und will sie nicht werden; in die Figur der Nixe hinein projizierte Kvapil vielmehr das Bild der liebenden, verzeihenden und verzichtenden Frau. Hier ist die programmatische Aussage von Kvapils Dichtung zu suchen: Rusalka verkörpert die natürlich-reine Liebe²².

Für die Deutung der Dichtung als romantisches Märchen sprechen die Elementargeisterwelt (mit Nixen, Wassermann, Elfen und Hexe), die Atmosphäre (mit Wald und Mondnacht), die an typische Märchenbedingungen geknüpfte Ereignisfolge (stumm bei den Menschen sein zu müssen; töten zu müssen, um zu leben) und das numinose Gesetz, das einen Menschen richtet, der durch seine menschliche Disposi-

²⁰ Libretto, a. a. O., S. 48: „Mensch wird Mensch erst, wenn er morden kann, wenn in Blut er taucht die Hände. Stets kommt's ihm nur aufs Töten an: ewige Blutgier ohn' Ende!“

²¹ Keine andere Formulierung im Libretto ließe sich besser als Beleg für Honolkas Stichwort vom Fin-de-siècle-Pessimismus heranziehen als diese.

²² Honolkas Bestimmung der Werkthematik („Die Unversöhnlichkeit von Natur und Menschenwelt ist das Grundthema der Sage.“; *Opernführer*, a. a. O., S. 485) greift deshalb zu kurz und ist zu modifizieren. In diesem Punkt geht Kvapils Dichtung intentional und in der künstlerischen Ausformung über die älteren literarischen Vorlagen hinaus.

tion schuldig wird (wie der Prinz). Gegen die Gattung Märchen aber sprechen der erläuterte Perspektivenwechsel (der für ein Märchen nicht denkbar ist und bei Andersen bezeichnenderweise auch nicht vollzogen wird) und die Lösung des Konflikts, die im Sinne einer Märchenlösung keine wäre. Schwerer noch als diese Argumente aber wiegt die charakterliche Durchgestaltung der Titelfigur, die denkbar weit vom Kreis tradierter Märchentypen entfernt ist²³. Die mehrdimensionale Anlage der Figur und die tragischen Entscheidungsprozesse, die musikdramatisch umzusetzen waren, mögen Dvořák bewogen haben, Rusalka mit dem Rollenfach der jugendlich-dramatischen Sopranistin zu besetzen, einer Sängerin also, die lyrische Passagen ebenso überzeugend zu gestalten vermag wie dramatische Ausbrüche. Nicht von ungefähr fallen die Spitzentöne der Partie, das zweigestrichene *b*, *ais* und *h*, auf Textpassagen, die die Tragik der Figur zu enthüllen vermögen²⁴. Dies unterscheidet Rusalka mehr als viele Details von einer Figur wie Undine, die mit einem lyrischen (Koloratur-)Sopran zu besetzen ist.

Kvapil hat also das tragende dramatische Element aus Andersens Märchen, die liebende, duldende und verzeihende Frau, ähnlich wie Fouqué in einer Geschichte vom tragischen Geschick eines weiblichen Individuums gestaltet²⁵. Die Umdeutung mystisch-allegorischer Märchenmotive in eine metaphorische Darstellung psychischer Entscheidungsprozesse, die Dramatisierung der ideologischen Vorstellung vom Determinismus aber übernahm Kvapil aus Hauptmanns Drama *Die versunkene Glocke*. Sein Opernlibretto zählt literarisch zum Kreis der Dichtungen, die vom europäischen Symbolismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt sind. Die Interpretation als Märchenspiel im Zauberwald mit schilfbehängener Nixe, furchterregend häßlicher Hexe und einem gold-strahlenden Prinzen griffe mit Blick auf den Symbolgehalt des Werkes entschieden zu kurz²⁶.

II

Die Wahl des Rollenfachs ist bereits ein wichtiger Hinweis auf die Art, in der Dvořák die Libretto-Vorlage musikalisch auffaßte. Wenn die Ergebnisse der Libretto-Analyse jedoch für eine Gesamtinterpretation des Werkes relevant sein sollen, so müssen sich weitere kompositorische Elemente finden lassen, die diese

²³ Diese Elemente entsprechen eher den Charakteristika der literarischen Gattung romantisches Kunstmärchen, die gerade wegen ihrer erzähltechnischen und thematischen Vielschichtigkeit vom (naiven) Volksmärchen deutlich abzusetzen ist und keinesfalls Assoziationen an heile Welt und gattungstypisch programmatischen glücklichen Ausgang evoziert.

²⁴ Vgl. Klavierauszug, a. a. O., S. 57, 68, 211f., 266 und 272f.

²⁵ Auch Fouqués Erzählung darf man gattungstypologisch nicht zu den Märchen rechnen. Vgl. dazu Jürgen Schläder, a. a. O., S. 73–79.

²⁶ Dieses Libretto mag als weiterer Beleg dafür dienen, wie verfänglich die von Produzenten gewählten Gattungsbezeichnungen sein können. Auch Rudolf Kloiber (a. a. O., S. 120) ließ sich verleiten, aus der (zu undifferenziert gesehenen) sentimentalischen Zeichnung der Titelheldin, die die Handlung dominierend trage, auf die von Kvapil gewählte Gattungsbezeichnung zu schließen.

Deutung stützen oder zumindest erlauben. Dvořáks reifstes musikdramatisches Werk ist primär von der symphonischen Struktur des Orchestersatzes geprägt²⁷. Auf diese Weise vermochte der Komponist die dramatische Anlage des Textbuches kongenial in Musik umzusetzen. Dies wird schon am Perspektivenwechsel deutlich, den Kvapil zur Darstellung seiner Handlung dringend benötigt und dem Dvořák in der Disposition kontrastierender musikalischer Bereiche Rechnung trägt: Die Welt der Naturgeister ist durch ausgefallene, bisweilen exquisite harmonische Verknüpfungen (besonders auffällig in Verbindung mit den Auftritten des Wassermannes, so bei seiner Klage über den Verlust der Nixe²⁸, in der lang ausgehaltene Vorhaltsbildungen übermäßige Dreiklänge entstehen lassen und somit die harmonische Faktur des Orchesterparts als adäquates musikalisches Mittel zur Schilderung des herrschenden Affekts gedeutet werden kann), durch Medianrückungen und Akkordketten sowie im thematisch-melodischen Bereich durch Adaptionen aus dem Bereich der bodenständigen slawischen Folklore gekennzeichnet. Der Welt der menschlichen Normalebene hingegen ist keine spezielle Klangfarbe zugeordnet; sie ist harmonisch entschieden traditioneller behandelt, ihre Themen sind periodisch regelmäßig gegliedert und in der Melodieerfindung hörbar volkstümlich-liedhaft orientiert. Mit diesen musikalischen Konstanten stützt Dvořák das dramaturgische Konzept Kvapils.

Darüber hinaus entwirft Dvořák ein dichtes Geflecht von Leitmotiven, das ihn als Wagner-Kenner ausweist. Aber die dramatische Funktion und semantische Besetzung dieser Leitmotive unterscheidet sich doch erheblich von Wagners Technik.

Dvořák hat nur ein einziges Personalmotiv entworfen, das natürlich der Titelfigur zugeordnet ist. Mehr noch als durch seine charakteristische rhythmische und melodische Gestalt gewinnt das Rusalka-Motiv seine eigentümliche Wirkung durch die ausgefallene klangliche Disposition: einleitendes Harfen-Arpeggio, Streicherterzen, Liegetöne in den tiefen Holzbläsern und die darüber gelagerte melodische Linie im Unisono von Flöte und Klarinette²⁹:

Klavierauszug S. 40

The image shows a musical score for a piano arrangement of the Rusalka motif. The top staff is for Clarinet (Cl.) and Flute (Fg./Bcl.), and the bottom staff is for strings (Str. c. sord.). The music is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features arpeggiated chords and sustained notes. The melody is marked with a fermata and a repeat sign.

Aber das Rusalka-Motiv ist nicht entworfen, um die verschiedenen Stadien der Metamorphose nachzuzeichnen, die die Nixe durchläuft. Vielmehr spiegelt es die seelische Verfassung, in der sich Rusalka jeweils befindet, und die dramatischen

²⁷ Auf die deutlichen Einflüsse von Wagners Kompositionstechnik im Werk verwies u. a. schon J. Clapham, *The Operas . . .*, a. a. O., S. 66.

²⁸ Klavierauszug, a. a. O., S. 254 f.

²⁹ Klavierauszug, a. a. O., S. 40. Hier erklingt das Motiv zunächst nur in den Klarinetten.

Stationen, die mit fortschreitender Ereignisfolge erreicht werden³⁰. Die symphonischen Varianten dieses Motivs durch thematische Verarbeitung, rhythmische und harmonische Umlagerung, variantenreiche Instrumentierung und dynamische Abstufungen offenbaren eine Palette musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten, deren Breite hier bei weitem nicht vollständig beschrieben werden kann: Als Holzbläserbegleitung erklingt dieses Motiv zu Rusalkas Gesang vor der Hexe, als schneidendes Signal in Trompeten und Posaunen dort, wo die Hexe den Untergang Rusalkas verkündet, wenn sie die Liebe des Prinzen nicht erringen sollte; aus diesem Motiv ist der Marsch in massivem Blechbläserklang gebildet, zu dem die Hexe und Rusalka zum Zauberakt in die Hütte abgehen; hochdramatisch gesteigert erklingt dieses Motiv, wenn Rusalka dem Prinzen stumm in die Arme sinkt; in schrillen Holzbläserklängen erkennt man es beim Auftritt des Prinzen mit der stummen Nixe im 2. Akt wieder; und dieses Motiv bildet die musikalische Substanz des symphonischen Zwischenspiels im 2. Akt, das dem Zuhörer Rusalkas Erkenntnis von der Besiegelung ihres Geschicks vermittelt. Auch der Tod des Prinzen ist, streng an Kvapils textlicher Vorlage orientiert³¹, ursächlich an Rusalka gebunden; ihr Personalmotiv erklingt in dieser Szene semantisch ebenso eindeutig geprägt (wenn auch durch die triolierte Baßbegleitung vielleicht allzu trivial und naiv empfunden³²) wie wenige Takte später, wenn es als Kantilene in den tiefen Streichern durch die charakteristische traditionelle Begleitrythmik zum Trauermarsch umgedeutet wird und den unabwendbaren Tod der Nixe ankündigt³³. In all diesen Szenen ist das Personalmotiv an das parallele optische Erscheinungsbild der Nixe gekoppelt. Sein semantischer Verweischarakter wird jedoch am deutlichsten in der Ballettmusik im 2. Akt, wenn das rhythmische Modell der Festpolonaise thematisch mit einer Variante des Rusalka-Motivs gefüllt wird³⁴

Rhythmus der Festpolonaise



Klavierauszug S. 140

³⁰ Darauf verwies schon J. Clapham, *The Operas . . .*, a. a. O., S. 66.

³¹ Libretto, a. a. O., S. 60: „*Deine Umarmung macht von Schuld mich frei! Ich sterbe glücklich, ich sterbe, daß endlich Frieden sei!*“ (Hervorhebung von mir – J.S.).

³² Klavierauszug, a. a. O., S. 275.

³³ Ebda., S. 276f.

³⁴ Ebda., S. 140.

und die Nixe so gleichsam über den Bühnenergebnissen musikdramatisch präsent bleibt.

Alle anderen Leitmotive werden im Verlauf der Oper vielfach semantisch besetzt und nicht konkret an eine Figur gebunden, so daß sich ihre Bedeutung dem Zuschauer und Zuhörer erst am Ende des Werkes vollends erschließt. Weniger kompliziert erscheinen in diesem Zusammenhang das Natur-Motiv³⁵,

Vorspiel, Klavierauszug S. 17



dessen Varianten ebenso den Auftritt des Wassermanns wie den der Hexe, den (zum Furiant gesteigerten) Nixenreigen und den Tanz der Waldnymphen begleiten,

Auftritt Wassermann, Klavierauszug S. 33



(Wilder Reigen), Klavierauszug S. 23



Auftritt der Waldhexe, Klavierauszug S. 59



(Waldfeen bilden einen Kreis), Klavierauszug S. 247



und das Klage-Motiv,

Vorspiel, Klavierauszug S. 18



³⁵ Dieses Leitmotiv ist sowohl von John Clapham (a.a.O., S. 66f. bzw. S. 286f.) als auch von Otakar Šourek (im Vorwort zur Libretto-Ausgabe, a.a.O., S. 10f.) in seiner umfassenden Semantik und Funktion nicht konsequent gedeutet worden. Clapham, der in seinem zweiten

das mit seiner chromatisch ansteigenden Linie und der anschließenden Tonrepetition durchaus schaurige und furchterregende Empfindungen auslösen kann. Die kompositorischen Kombinationsmöglichkeiten, die sich aus der Motiverfindung ergeben und die Dvořák nutzte, brauchen nicht eigens dargestellt zu werden. Semantisch scheinbar eindeutig besetzt ist auch die Melodie des Jägerliedes,

Vorspiel, Klavierauszug S. 18



die des Prinzen Schuld symbolisiert. Doch erschließt sich die Bedeutung dieses Motivs, das zunächst wie ein stereotypes Erinnerungsmotiv erklingen mag, ebenfalls erst in den letzten Takten der Oper³⁶.

Ungleich problematischer stellt sich die Deutung der beiden Motive dar, die in der Partitur am häufigsten erklingen und verarbeitet werden: das Fluch-Motiv,

Vorspiel, Klavierauszug S. 19



eine Folge von drei Akkorden, in denen der Tonika-Grundton in der Oberstimme chromatisch abwärts und in einer der Mittelstimmen chromatisch aufwärts geführt wird, so daß Tonika und Moll-Dominante durch die Dominantparallele mit Sixte ajoutée verbunden sind, und das Schicksals-Motiv,

(Wassermann tappt nach den Nixen), Klavierauszug S. 34



dessen charakteristische Konstante die Folge einer auf- und einer absteigenden Sekunde ist; rhythmische und intervallische Struktur dieses Motivs werden im Verlauf

Deutungsversuch auf Šourek fußt, bezeichnet es verkürzend als Waldmotiv, während Šourek bei allen Verbindungen, die er zwischen den Motiven entdeckt, an einer Aufteilung in Motiv des Wassermanns und Motiv der Waldnymphen sowie einem Personalmotiv der Hexe festhält. Die Ableitung all dieser Motive aus einem gemeinsamen Kern ist belegbar; die terminologische Modifikation scheint aus semantischen Gründen und wegen der musikdramatischen Umsetzung der dramaturgischen Disposition zwingend.

³⁶ Šoureks Funktionsbeschreibung dieses Motivs (a. a. O.) kann nicht überzeugen, weil es im Verlauf der Handlung semantisch vielschichtiger besetzt wird.

der Oper ständig verändert³⁷. Die semantische Besetzung beider Motive erweitert sich im 1. Akt von Szene zu Szene, von Erklingen zu Erklingen, so daß die Zuordnung zu einem distinkten Element der Handlung nicht möglich scheint. Bis zum Ende des 1. Aktes ist das semantische Umfeld beider Motive jedoch so weit geklärt, daß im 2. und 3. Akt keine Veränderungen oder Modifikationen mehr vorgenommen werden. Das Fluch-Motiv deckt Rusalkas persönliche Disposition und somit die eigentümliche Disposition aller Naturwesen ebenso ab wie die Naturmacht, die der Mensch an diesen Geistern fürchtet, sowie endlich die Konsequenzen, die Rusalka aus ihrem Entschluß, Mensch zu werden, ziehen muß. Deshalb werden beispielsweise die Entscheidung der Nixe, die Hexe um Hilfe zu bitten (Klavierauszug S. 51), die Verkündigung von Rusalkas Geschick aus dem Mund der Hexe (Klavierauszug S. 74), die Macht des Wassermanns (Klavierauszug S. 186f.) und sein Racheschwur (Klavierauszug S. 239f.) mit diesem Motiv unterlegt. Das Schicksals-Motiv repräsentiert die Verbindung zwischen Rusalka und dem Prinzen, die tragisch disponiert ist und im Worttext der Oper häufig auch dann zur Sprache kommt, wenn keine der beiden betroffenen Figuren auf der Szene präsent ist. All diese Textabschnitte hat Dvořák ebenfalls mit diesem Motiv unterlegt. Sein semantischer Verweischarakter offenbart die Doppeldeutigkeit der musikdramatischen Konzeption gerade in der Szene, in der der Prinz der Fürstin seine Liebe gesteht (zweites Duett Prinz/Fürstin); die vom Schicksals-Motiv geprägte Orchesterthematik straft als komplementär-kontrastives Handlungselement die Worte des Prinzen Lügen. Die enge semantische Verknüpfung von Fluch- und Schicksals-Motiv, von persönlicher Disposition der Nixe und tragischem Ausgang der Handlung, offenbart das Orchestervorspiel zum 3. Akt, das zunächst ausschließlich aus Varianten der beiden Motive gebildet ist. Die kompositorischen Verknüpfungsmöglichkeiten dieser Motive sind aufgrund ihrer sehr ähnlichen Sekundstruktur und der dominierenden harmonischen Komponente schier unerschöpflich; die Kombinationsmöglichkeiten mit den Varianten des Rusalka-Motivs erlauben Dvořák, alle Elemente der Handlung aufeinander zu beziehen und musikdramatisch zu verknüpfen. Was sich Kvapil an Verweisungen sprachlicher und szenischer Art versagen mußte, leistet Dvořák durch das leitmotivische Geflecht in seiner symphonisch konzipierten Partitur. Die genannten Motive, die gleichsam omnipräsent das Musikdrama durchziehen, repräsentieren die Handlung der Oper und verlieren durch ihren Verweischarakter nie ihre symbolische Aussagequalität³⁸.

³⁷ Schon Clapham wies darauf hin, daß die Bedeutung von Dvořáks Motiven nicht immer klar sei (*Antonín Dvořák*, a. a. O., S. 287). Umschrieben wird mit dieser Formulierung und den anschließenden Fragestellungen die Schwierigkeit, nach Kenntnis von Wagners Leitmotiv-Technik die abweichende Technik eines Musikdramatikers aufzuschlüsseln, der so offensichtlich im Banne Wagners steht wie Dvořák. Der hier vorgelegte Deutungsversuch der Motivsemantik soll Hilfestellung zur Minderung der Verständnisprobleme sein.

³⁸ Nur um der Korrektheit und Vollständigkeit willen seien die Apostrophierungen zweier qualitativer Charakteristika dieses Musikdramas korrigiert, die sich trotz offensichtlichen Gegenbeweises bis heute in der Literatur gehalten haben: Kloiber (a. a. O., S. 120) sieht in

Die Funktion dieser Leitmotive wird unterstrichen durch die Einlagerung lyrisch-affektiv geprägter Soli, in denen die Opérnfiguren ihren Emotionen Ausdruck verleihen. Dvořák hat diese Passagen im Gegensatz zur musikdramatischen Handlungsebene als geschlossene Formen (Arioso oder gar strophische Lieder) gestaltet und thematisch völlig vom Kontext der Leitmotive abgesetzt. In instrumentalen Einleitungen, Zwischenspielen und Ausleitungen aber werden diese Gesangssoli thematisch-motivisch mit der Handlungsebene verknüpft. Konsequenter kann man die Partitur eines lyrischen Musikdramas kaum organisieren.

Dies gilt auch für den musikalischen Spannungsbogen über die drei Akte hinweg. Schon im Vorspiel entwirft Dvořák den konstitutiven Konflikt der Handlung: Rusalka wird aufgrund ihrer kreatürlichen Determination sich und den Prinzen ins Verderben stürzen. Dem Natur-Motiv folgt das Rusalka-Motiv, und erst nachdem die Melodie des Jägerliedes erklingen ist, wird das Natur-Motiv mit dem Klage-Motiv kombiniert und mit einer Variante des Rusalka-Motivs zu einem ersten musikalisch-dramatischen Höhepunkt gesteigert; an eben diesem Höhepunkt erklingt zum erstenmal das Fluch-Motiv. Nur die Lösung dieses Konflikts hat sich Dvořák für die letzten Takte seiner Oper aufgespart. Der Prinz, der seine Schuld erkannt hat, rückt die Opposition von grausigem Menschenbild und Rusalkas Entscheidungsfreiheit wieder zurecht: „*Bist du ein Geist, so töte mich! Bist du ein Weib, so rette mich!*“³⁹ Rusalka ist ein Weib, sie rettet den Prinzen, und nachdem dieser gebeten hat: „*Gib, Liebste, mir den Todeskuß*“⁴⁰, vollzieht Rusalka den Gesetzesspruch der numinösen Macht und küßt den Prinzen zu Tode. In diesem Augenblick hat sich beider Schicksal vollzogen, und das Schicksals-Motiv erklingt als hymnisch gesteigerte musikalische Apotheose, jetzt aufwärts gerichtet. Mit ihrem allerletzten Kuß empfiehlt Rusalka den Prinzen der Gnade Gottes, der sie nicht mehr teilhaftig werden kann. Der Prinz findet Gnade trotz aller seiner Schuld, denn das Schuld-Motiv, die Melodie des Jägerliedes, beschließt die Oper im topischen „Choralsatz“ der Blechblasinstrumente, die Symbolik dieses rein instrumentalen, religiös gefärbten Schlusses ist Dvořáks Lösung des Konflikts. Sie fällt noch eindeutiger aus, als sie in Kvapils Libretto vorgegeben ist. So verlockend auch die Deutung des Werkschlusses nach dem Modell von Wagners Erlösungsdrama sein mag, so eindeutig die assoziativ vermittelte Semantik der Choralmelodie zu sein scheint, mit der des Prinzen Bitte um Erlösung durch Rusalka vertont ist (Klavierauszug S. 270 ff.) – diese Interpretation hält nicht Stich. Sie kann nur für den Prinzen gelten, nicht aber für Rusalka. Der Trauermarsch-Rhythmus, mit dem das letzte Erklingen des Rusalka-Motivs semantisch geprägt ist, der Bläserchoralsatz am Ende des Werkes auf das Thema des Schuld-Motivs und der Text von Rusalkas letzten Worten lassen keine andere

Rusalka den Verzicht auf Wagners wesentlichstes musikalisches Gestaltungsmittel, die Leitmotivtechnik, und Honolka (*Antonín Dvořák*, a. a. O., S. 115) vermag in dieser Oper keine Sublimierung der eingesetzten Klangmittel zum musikalischen Drama zu entdecken.

³⁹ Libretto, a. a. O., S. 58.

⁴⁰ Ebda., S. 59.

Deutung zu: „ . . . *Menschenseele, Gott dir gnädig sei . . .*“⁴¹. Die Oper *Rusalka* von Dvořák endet nicht mit dem Liebestod; sie ist kein Erlösungs-drama. Rusalka hat sich als liebende, duldende und verzeihende Frau für einen Menschen geopfert. Sie, die nach einer Seele strebt, trägt durch ihr Opfer den Keim der Menschenseele bereits in sich. Mit dem letzten Kuß hat sie sich ihren sehnlichsten Wunsch, die Vereinigung mit dem Prinzen, erfüllt und ein letztes Mal ihre tragische Disposition zu erkennen gegeben, denn statt eines versöhnlichen Liebestodes vergeht sie – wie vom Schicksal bestimmt – ins Nichts.

Die Anregungsfunktion dieser Opernpartitur darf demnach nicht in Richtung auf volkstümliches Märchen mißverstanden werden⁴²; eine solchermaßen eingeeengte szenische Umsetzung der symbolistischen Elemente griffe bei weitem zu kurz, ja verfälschte den Werkcharakter. Kvapils Libretto, das dem Komponisten genügend Freiraum zur Entfaltung seiner musikalischen Phantasie läßt und deswegen ein gutes Libretto ist (wenn dieser abgegriffene, platte Ausdruck hier gestattet sei), wurde von Dvořák – um es zu wiederholen – kongenial umgesetzt, weil die Musikdramaturgie die dramatischen Elemente der Bühnenhandlung und die emotionalen Werte der Musik integriert. Bei allem Lyrismus im Detail dominiert die dramatische Attitüde des Werkes⁴³, ist das Drama auf die Figur der Nixe konzentriert. Modifikationen mögen sich bei der Inszenierung immerhin in der Wahl der Abstraktionsstufen für den symbolistischen Inhalt bieten.

⁴¹ Klavierauszug, a. a. O., S. 277f. (Sperrung von mir – J. S.). Sowohl das Libretto als auch die Partitur (*GA der Werke Antonín Dvořáks*, Bd. I/12, Prag 1960) weisen an dieser Stelle fehlerhafte deutsche Übersetzungen auf („uns“ statt „dir“).

⁴² Kaum lösbar stellt sich die gleiche Problematik etwa in Humperdincks *Hänsel und Gretel*, weil die zusätzlich trivialisierte, allzu bekannte Märchenhandlung und die leitmotivisch geprägte, musikdramatisch entworfene Opernmusik so sehr divergieren, daß die Inszenierungsprobleme sich häufen. Erst in *Königskinder* gelang Humperdinck eine ähnlich geschlossene Leistung wie Dvořák mit *Rusalka*.

⁴³ „Lyrische Szenen“, wie Tschaikowskys *Eugen Onegin*, wäre aus diesen Gründen eine inadäquate Gattungsbezeichnung und vermöchte die besondere Form dieser Oper nicht zu charakterisieren (vgl. K. Honolka, *Antonín Dvořák*, a. a. O., S. 115).

Georg Philipp Telemann – 300 Jahre (zum 13. März 1981) Eleganz und Grazie – Symmetrie und Witz

von Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Trotz einiger vorzüglicher Würdigungen aus neuerer Zeit wie des Telemann-Artikels von Martin Ruhnke in *MGG* 1966 sowie des Buches von Richard Petzoldt 1967 ist das Bild, das man sich im allgemeinen von diesem Komponisten macht, auch heute noch recht einseitig und unvollständig¹.

Telemann galt früher als bloßer Vielschreiber und modischer Zeitgenosse von Bach und Händel; dies hat sich inzwischen stark geändert, es bleiben aber doch noch viele Fragen offen. Die Wiederentdeckung Telemanns für die Praxis ging von den Hausmusikanten aus, die etwa seit 1930 zahlreiche seiner Werke veröffentlichten. Dies erscheint nicht unwichtig: Die gute Spielbarkeit und der gute Klang seiner Musik waren wesentliche Elemente bei der Wiederbelebung des Komponisten. Freilich war damit zugleich auch eine Beschränkung gegeben, weil man die leicht zu spielenden Werke meist in den Vordergrund stellte, so daß Telemann auch heute noch in erster Linie als ein „*Meister kunstvoller Popularität*“ gilt². Zwei Dinge gingen dabei oft verloren: die Erkenntnis des eigenen Telemannschen Stils, der ein ganz anderer war als der der strengen Polyphonie der vorangehenden Zeit, sowie zweitens die genauere Kenntnis der Kunstfertigkeit und der Eleganz seiner Kompositionstechnik. Sie brachte wesentliche neue Stilmerkmale einer geistvollen Variation und zugleich eine Umwandlung der älteren Polyphonie in einen durchsichtigeren und klareren Stil, der von Gesanglichkeit und Deutlichkeit bestimmt ist.

So genügt es auch nicht mehr, in Telemann einen Vorläufer der Wiener Klassiker, von Haydn und Mozart, zu sehen; sein Stil ist so selbständig, daß man versuchen sollte, diesen genauer zu bestimmen, was bisher nur vereinzelt gelungen ist. Auch in neuesten Untersuchungen spukt noch immer das alte Vorurteil vom Vielschreiber Telemann, der weder die „*Höhe*“ noch die „*Tiefe*“ von J. S. Bach und Händel erreicht habe; auch sind die Schlagworte von Telemanns angeblicher „*Gefälligkeit*“ und seiner „*Gebrauchsmusik*“ oft in abwertendem Sinne verwendet worden. Zu der seit längerer

¹ R. Petzoldt, *Georg Philipp Telemann, Leben und Werk*, Leipzig 1967 – Zu nennen sind hier auch die Telemann-Konferenzen 1962 und 1967 in Magdeburg, die viele neue Ergebnisse brachten, die fast unübersehbare Zahl von Einzelausgaben sowie die wissenschaftliche Werkausgabe (TA) der Gesellschaft für Musikforschung (seit 1953 24 Bände). Zu erwähnen sind ferner der *Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage*, Magdeburg 1969 (zwei Bände) sowie die *Beiträge zu einem neuen Telemann-Bild*, Magdeburg 1963. Vgl. dazu auch den Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemann-Festtage *Telemann und seine Dichter*, Magdeburg 1978 (zwei Bände).

² W. Siegmund-Schultze, in: *Konferenzbericht* 1969, I, S. 32–47.

Zeit üblichen Bezeichnung seines „galanten“ Stils³, fügte man in neuester Zeit die der „Aufklärung“ bei⁴, einen philosophischen Begriff, der Telemanns Musik auch nicht voll in den Griff bekommt. Einen wesentlichen Beitrag zur Erkenntnis von Telemanns Personalstil gab Lothar Hoffmann-Erbrecht 1954, der die Klaviermusik jener Zeit untersuchte⁵ und bei Telemann auf die Wendung zum Einfachen, zu liedmäßiger Themengestaltung und zu mosaikartiger Reihung wechselnder Motive sowie auf die „klar überschaubare, abschnittsweise gegliederte Ordnung“ hinwies.

Zur Bestimmung der Stilbegriffe für Telemanns Kompositionen muß man die theoretischen Schriften Johann Adolf Scheibes heranziehen, dessen umfassender *Critischer Musikus* ab 1738 in Hamburg in enger persönlicher Verbindung mit Telemann entstand und in Leipzig 1745 eine zweite umfassendere Auflage erfuhr. Martin Ruhnke hat bereits im Jahr 1962 auf die Bedeutsamkeit von Scheibes umfangreicher Schrift hingewiesen⁶, die noch keineswegs ausgeschöpft ist. Die neuen Stilforderungen Scheibes und Telemanns waren: Deutlichkeit und Natürlichkeit, Rückkehr zum Einfachen und Leichten, Anwendung von Übersichtlichkeit und Symmetrie in der Anlage der Kompositionen. Dies mußte zwangsläufig zur Ablehnung der älteren Kunst des gehäuften Kontrapunkts führen, die Scheibe als „schwülstig“ und „unnatürlich“ bezeichnete (man hat es Scheibe später oft sehr verübelt, daß er es wagte, den heiligen Bach auf solche Weise herabzusetzen). Aber die Zeit wandelte sich und mit ihr das Stilideal. Im Gegensatz zu dem „Verworrenen, Undeutlichen, Schwülstigen und Hochtrabenden“ der älteren Kunst suchte man nun nach „Regelmässigkeit, Scharfsinnigkeit und Witz“⁷. Scheibe war davon überzeugt, daß der neue Stil weit besser sei als der frühere; er schrieb, es herrsche jetzt „der beste Geschmack, den man jemals in der Musik gehabt hat“. Damit meinte er nicht nur die Werke Telemanns, sondern auch die Opern von Hasse und Graun, die er als die wichtigsten Zeugen für diesen neuen Stil ausführlich beschrieb. Die Oper galt ihm überhaupt als das bedeutsamste Vorbild für alle andere Musik seiner Zeit. Besonders Hasses Oper *La clemenza di Tito* (auf den Text Metastasios, Pesaro 1735) und C. H. Grauns Opern *Rodelinda* (Berlin 1741) sowie *Cleopatra e Cesare* (Berlin 1742). Die Untersuchung dieser Beziehungen muß einer anderen Arbeit vorbehalten bleiben, hier sollen zunächst einige Instrumentalwerke Telemanns näher betrachtet werden; es wird ausgegangen von den Quartetten, den *Quadri*, die zu den gewichtigsten Werken Telemanns gerechnet werden müssen

³ E. Bücken, *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1928, S. 13–87.

⁴ W. Siegmund-Schultze, *Konferenzbericht Magdeburg* 1969.

⁵ L. Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Studien zur Thematik und Themenverarbeitung in der Zeit von 1720–1760*, Leipzig 1954, S. 38–47.

⁶ M. Ruhnke, *Telemann im Schatten von Bach?*, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 142–152.

⁷ J. A. Scheibe, *Der critische Musikus*, Leipzig 1745, S. 772 und 774.

Scheibe widmete den *Quadri* im allgemeinen ein besonderes Interesse und machte für sie genaue Angaben. So riet er, darin „*vielerley Instrumente*“ zu brauchen, „*damit mehr Veränderung und angenehmere Arbeit angebracht werden kann*“. Damit meinte er besonders Telemanns Quartette mit ihren wechselnden Besetzungen. Von der Klangverschmelzung des klassischen Streichquartetts war man weit entfernt, die Deutlichkeit jeder einzelnen Stimme war das Wichtigste. Von den „*drei Oberstimmen soll jede eine eigene Melodie haben*“, alles muß „*singbar und fließend sein*“. Der Name Telemanns wurde von Scheibe besonders genannt: „*Der berühmte Telemann hat auch wirklich durch seine vortrefflichen Quadros fast alle anderen Componisten übertroffen*“. Nur die drei Oberstimmen dieser Quartette waren selbständig, der Baß blieb immer begleitender Basso Continuo. Als Beispiel sei das *d*-moll-Quartett aus dem II. Teil der *Musique de Table* (1733) etwas näher untersucht: Die Themen sind kurz und gesanglich⁸, im ersten Satz *Andante* folgt bereits im dritten Takt ein zweites Thema mit selbständigem Charakter, es besteht aus umspielten Wiederholungen des Tones *f'*, während das erste Thema einen zerlegten absteigenden *d*-moll-Dreiklang darstellt. Mit dem fünften Takt setzt eine lebhafte thematische Arbeit ein; Telemann variiert und verwandelt die beiden Themen. Dabei entsteht eine Vielzahl von Varianten (wie in den Takten 9, 12, 27 usw.). Das Thema des zweiten Satzes *Vivace* besteht nur aus drei Noten: dem absteigenden Dreiklang *a'–f'–d'*, dem ein zweites Thema als Schleifermotiv gegenübergestellt wird. Auch hier erfand Telemann immer wieder neue Varianten und Abwandlungen der beiden Themen, so daß einige Teile den Charakter von Durchführungen annehmen, denen später eine Reprise folgt (T. 128ff.). Es ist bewundernswert, was Telemann aus den drei Tönen dieses ersten Themas alles gemacht hat. Verblüffend erscheint es, daß die instrumentale Besetzung dieses Quartetts mehrere verschiedene Möglichkeiten aufweist: Die dritte Stimme kann entweder von einer Flöte (Blockflöte) oder von einem Violoncello oder auch von einem Fagott gespielt werden, zwei Oktaven tiefer als in der ersten Lesart! Es handelt sich um eine originale Angabe Telemanns, der verschiedene Besetzungen ermöglichen wollte. Die beiden Oberstimmen sind mit Querflöten zu besetzen. Neuere Plattenaufnahmen zeigen jedoch, daß man diese auch von Blockflöten spielen lassen kann oder auch eine Flöte durch eine Oboe ersetzen kann, zumal wenn man die dritte Stimme vom Fagott spielen läßt. Durch solche Besetzungen gewinnen die einzelnen Stimmen an Selbständigkeit⁹. Alle vier Sätze dieses *d*-moll-Quartetts sind zudem thematisch eng miteinander verwandt, das Thema des ersten Satzes wird in den drei folgenden Sätzen abgewandelt – ein bemerkenswertes Streben nach

⁸ Vgl. die Partitur dieses *d*-moll-Quartetts in der neuen Telemann-Ausgabe Kassel (Bärenreiter), Band XIII, S. 57–82, oder auch in der früheren Ausgabe der DDT Band 61/62.

⁹ Man kann die beiden Besetzungen in zwei Schallplattenaufnahmen verfolgen. 1. Eine reine Flötenfassung wurde von der Archiv-Produktion innerhalb der Gesamtaufnahme der *Musique de Table* im Jahre 1965 aufgenommen, während eine neuere tschechische Aufnahme die Fassung mit Fagott (und Oboe) wählte (Supraphon DV 5966).

Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit, das man auch in anderen Instrumentalwerken Telemanns findet.

Als Höhepunkte im Quartett-Schaffen Telemanns müssen die zwölf *Pariser Quartette* gelten, die in zwei Gruppen erschienen: Die erste enthielt die Quartette Nr. 1 – 6 (1730 und 1736), während die zweite Gruppe die Quartette Nr. 7–12 umfaßte (Paris 1738)¹⁰. In der äußeren Form sind die ersten beiden Quartette „Konzerte“, während die Nummern 3 und 4 als „Sonaten“ bezeichnet werden, alle weiteren acht Quartette sind „Suiten“. Die meisten dieser Quartette weisen eine strenge Polyphonie in den drei Oberstimmen auf; sie wird durch eine abwechslungsreiche Instrumentierung verdeutlicht. Fast jeder Satz enthält zwei verschiedene Themen, die variierend abgewandelt werden wie in dem erwähnten *d*-moll-Quartett. Wie weit die Polyphonie auch in den *Pariser Quartetten* getrieben wird, mag aus dem dritten Satz des ersten dieser Quartette (*G*-dur) zu ersehen sein, der als Tripelfuge angelegt ist und sein unmittelbares Vorbild in einer Opernarie Telemanns aus *Emma und Eginhard* (Hamburg 1727) hat. Die Arie der Hildegard „*Meine Thränen werden Wellen, meine Seufzer ein Orkan*“ (II, 2) weist die gleiche Fugenform auf, auch Tempo und Taktart (*Presto*, *e*-moll) stimmen überein¹¹. Klarheit, Übersichtlichkeit und Gesanglichkeit sind überall die Grundlagen einer durch reiche Varianten belebten Mehrstimmigkeit. Während hier jedoch noch überall der Basso Continuo die Grundlage bildet, fällt dieser in Telemanns *Streichquartett A*-dur bereits fort, was durch die Bezeichnung der Baßstimme als „*Violone*“ (Kontrabaß) deutlich gemacht wird¹². Im dritten Satz *Vivace* findet man ein gesangliches zweites Thema (Takte 16–20), das in Gegensatz zu den Ton- und Akkordwiederholungen des ersten Themas tritt; Doppelgriffe der beiden Violinen vermitteln eine klangliche Steigerung, leider konnte das Werk bisher nicht datiert werden.

Nicht nur die Gattungen des Quartetts und des Trios wurden von Telemann neuartig behandelt, sondern auch die alte bekannte Form der französischen Overtüre, die vielen Orchestersuiten als Einleitung dient¹³. Meist ist es der zweite schnelle und fugierte Teil dieser Overtüren, der durch Telemann neuartig gestaltet wurde. So ist die *Orchester-Suite Es*-dur (Hoffmann *Es* 2) durchweg als Blockflötenkonzert angelegt; aus der Fuge der Einleitung machte Telemann eine variierende Konzert-

¹⁰ Enthalten in der Telemann-Ausgabe Band XVIII und XIX, Kassel 1966, hrsg. von W. Bergmann, der dazu einen ausgezeichneten Basso Continuo schrieb. Er weicht vom Üblichen stark ab und geht auf verschiedene Bezifferungen in den Originalausgaben Telemanns zurück.

¹¹ Neuausgabe in *Deutsche Barockarien aus Opern Hamburger Meister*, hrsg. von H. Chr. Wolff, Band I, Nr. 17, Kassel 1943.

¹² Neuausgabe in *Hortus Musicus* Nr. 108 durch H. Chr. Wolff; eine Schallplattenaufnahme durch die Zagreber Solisten unter Antonio Janigro auf Amadeo AVRS 6078 (ca. 1960).

¹³ A. Hoffmann, *Die Orchestersuiten G. Ph. Telemanns, TWV 55*, Wolfenbüttel 1969. Hoffmann ordnete die Suiten nach Tonarten. Er gab dieses Blockflötenkonzert, transponiert nach *F*-dur, im Jahre 1954 heraus (Nagels Musikarchiv Nr. 177), in dieser Form wurde es 1975 von tschechischen Künstlern bei Supraphon (Nr. 1111867) aufgenommen.

form¹⁴, die jedoch Durchführungen mit Fugeneinsätzen beibehält – eine völlige Umwandlung der alten Fugenform.

130 Orchestersuiten Telemanns sind nachweisbar; in ihnen folgt auf eine französische Ouvertüre jeweils eine Reihe von Tanzsätzen. Nur etwa sieben davon haben programmatische Titel: *Alster-Echo*, *Don Quixotte*, *Kranken-Suite*, *Wasser-Ouvertüre*, *Die alten und die modernen Nationen*, eine *Völker-Suite* und *La Bourse*, in der Börsenberichte wie der Stand der *Mississippi-Aktien* in Musik gebracht worden waren. Dazu kommen noch etliche einzelne Sätze mit derartigen Titeln. Durch diese wurde der Name Telemanns früher besonders bekannt, und es entstand der Eindruck, daß solche Programm-Stücke eine besondere Eigenart Telemanns gewesen seien; aber das ist ein Irrtum, die Mehrzahl der 130 Orchestersuiten enthält keine Programme, und die Programm-Sätze selbst sind als reine Musikstücke angelegt, meist in der Form von Tänzen: So ist die *Schlafende Thetis* als „Sarabande“ bezeichnet oder *Der verliebte Neptunus* als der alte Tanz „Loure“. Man hat die Nachzeichnung nicht-musikalischer Erscheinungen bei Telemann zweifellos bisher etwas übertrieben und mit dem Verfahren des François Couperin verwechselt, der jedem seiner vielen Cembalo-Stücke einen anderen Titel verliehen hat (als *Pièces de clavecin*, in verschiedenen „ordres“ 1713–1730 veröffentlicht). Natürlich war die „Nachahmung der Natur“ eine Grundforderung der damaligen Ästhetik, aber man sollte nicht übersehen, daß Telemann immer absoluter Musiker blieb und die rein musikalische Gestaltung in den Vordergrund stellte. In seinen Ouvertüren hat er zahllose rein musikalische Feinheiten verwendet, wie in der bekannten *Ouvertüre B-dur* der *Musique de Table III*, wo er in dem Satz *Allegresse* die Heiterkeit durch den Wechsel von verkürzten Dreitakt- und normalen Viertakt-Gruppen zeichnete¹⁵. Hier mag man auch an eine unmittelbare Nachwirkung der Ballett-Sätze Lullys denken, der ähnliche ‚Polymetrik‘, allerdings noch viel reichhaltiger, zur Anwendung gebracht hatte¹⁶.

Auf eine unmittelbare Parallele zu Couperin sei hingewiesen: Telemanns Orchestersatz „*Les Boiteux*“ (Die Hinkenden) in der Ouvertüre *La Bouffonne* (Hoffmann C 5) enthält eine ähnliche Häufung von Oktavsprüngen wie Couperins Cembalo-Stück *La Gaillard-Boiteux* (*Pièces de clavecin*, Livre 3, 1722).

Einige der wichtigsten Stilkennzeichen Telemanns lassen sich besonders gut in seiner *Violin-Sonate A-dur* aus der *Musique de Table II* erkennen¹⁷:

1. Knappheit der Themen, die meist nur aus zwei oder vier Takten bestehen,
2. Gesanglichkeit dieser instrumentalen Themen,

¹⁴ Auf die „strophische Variation“ als Grundform von Telemanns Konzerten wurde von S. Kross hingewiesen, der auch die Gleichartigkeit von Tutti und Soli in den Konzerten Telemanns nachwies (S. Kross, *Das Instrumentalkonzert bei G. Ph. Telemann*, Tutzing 1969).

¹⁵ *Musique de Table*, Band XIV der Telemann-Ausgabe, S. 24f.

¹⁶ Vgl. H. Chr. Wolff, *Polymetrik in Lullys Ballett „Le triomphe de l'amour“* (1681) in Vorbereitung in der *Revue Internationale de Musique Française*, Paris (hrsg. von Danièle Pistone).

¹⁷ Telemann-Ausgabe Band XIII, S. 133–141.

3. Anapästische Rhythmen, die besonders scharf punktiert sind,
4. Synkopierte Rhythmen, sowohl im Thema wie in Varianten als Steigerung,
5. Vielfältige Variationstechniken,
6. Gut klingende Durchsichtigkeit auch der polyphonen Teile,
7. Sequenz- und Wiederholungsformen, durch welche Klarheit und Übersichtlichkeit erzielt wird.

Wenn man diese *A*-dur-Sonate mit Violinsonaten anderer Komponisten aus der gleichen Epoche vergleicht, werden Telemanns Eigenarten besonders deutlich. Man sehe etwa die beiden Violinsonaten des Johann Adam Hiller, die dieser im Jahre 1760 in Leipzig im *Wöchentlichen Musikalischen Zeitvertreib* veröffentlichte¹⁸. In Hillers erster Sonate (*C*-dur) haben die Themen keine festen Abgrenzungen, sie sind nicht übersichtlich und nicht gesanglich, es herrscht eine bewegte Unruhe. In Hillers zweiter Sonate (*F*-dur) findet man viele Vorhalte, Synkopen und Triolen bereits in den Themen. Auch diese Sonaten gehören zweifellos zum „galanten“ Stil, der von Hiller aber völlig anders gestaltet wurde. Gehäufte Synkopen findet man auch in den beiden *Sonaten für Viola und Klavier* (*B*-dur und *F*-dur) von Johann Gottlieb Graun¹⁹, die bereits auf den Stil der Empfindsamkeit zugehen; außerdem wurde hier statt des Basso Continuo eine selbständige Stimme in die rechte Hand des Klaviers gelegt, wie es in der folgenden Zeit dann allgemein üblich wurde. So steht Telemann auch hier ganz selbständig da.

Das kompositorische Schaffen Telemanns umfaßt den Zeitraum von mehr als 65 Jahren, etwa die Zeit von 1700 bis 1767; es kann keinem Zweifel unterliegen, daß er innerhalb dieser langen Zeit die verschiedensten Einflüsse und Anregungen erfuhr. Diese reichen von Lully und Campra, wie er selbst gesagt hat, über Corelli, Vivaldi, Albinoni bis zu der Zeit in Hamburg, wo er Reinhard Keiser kennen lernte, ferner Opern des Francesco Conti, dessen knapper und heiterer Stil deutliche Spuren bei Telemann hinterlassen hat. Auch Händel muß genannt werden, dessen Opern oft schon wenige Jahre nach ihrer Londoner Erstaufführung in Hamburg zur Aufführung kamen. Zuletzt findet Telemanns Schaffen zu einem vereinfachten ‚Klassizismus‘ wie in den *Tageszeiten* (1759), sowie zu einem fast ‚romantischen‘ Stil wie in den Kantaten *Ino* und *Das letzte Gericht*. So erscheint es heute kaum möglich, den Kompositionsstil Telemanns auf wenige Begriffe festzulegen, dies ist jeweils immer nur für begrenzte Zeitspannen möglich. Über diese Stilwandlungen und Stilfragen bei Telemann fehlt es noch an Untersuchungen. Da relativ wenige seiner Kompositionen genau datiert sind, bleiben auch Vergleiche von Werken aus verschiedenen Epochen ziemlich schwierig. Man kann die sogenannte *Wasser-Ouvertüre* (Hoffmann *C* 3), die etwa auf 1721–1725 datiert werden kann, gegenüberstellen der zeitlich mit 1765 bestimmbaren *Ouvertüre in D-dur* (Hoffmann *D* 21)²⁰. Die frühere Ouvertüre besteht trotz

¹⁸ Die Originaldrucke standen mir in der Städtischen Musikbibliothek Leipzig zur Verfügung.

¹⁹ Neu hrsg. von H. Chr. Wolff, Leipzig 1937.

²⁰ Neuausgaben im Band X der TA durch Fr. Noack, S. 1–28 und S. 53–68.

ihrer programmatischen Satz-Titel meist aus Tänzen. Sie enthält Viertakt-Gruppen, Dreiklangsbrechungen und Tonwiederholungen. Die spätere Ouvertüre neigt dazu, den Stil und die musikalischen Mittel noch mehr zu vereinfachen; man nehme etwa den Satz *Tintamare* (Meeresfarbe), in dem Telemann eine Farbwirkung durch kurze Töne von je zwei Hörnern und Oboen sowie durch gleichmäßige Achtelfiguren der Streicher zu erzielen wußte. Es ist zugleich eines der wenigen Beispiele für Telemanns Vorliebe für Farben, die er auch schon in seiner Beschreibung von Pater Castels Farbenklavier aus dem Jahre 1739 erkennen ließ²¹.

Der vereinfachte Spätstil ist vor allem in der Kantate *Die Tageszeiten* zu bemerken, in welcher Telemann den schönen Text von Friedrich Wilhelm Zachariae oft liedmäßig vereinfacht und farbig ausgemalt hat, ohne in äußerliche Illustration zu verfallen. „*Der Morgen*“ wird in tiefer Orchesterlage begonnen, das aufsteigende Licht durch steigende Streicherfiguren gemalt. Die Worte „*Der ganze Himmel schwimmt in Glanz*“ sind durch eine hohe Lage der Streicher gekennzeichnet. „*Der Mittag*“ ist in strahlendes *A*-dur getaucht²², während der „*Abend*“ und die „*Nacht*“ durch tiefe Klänge des Orchesters angedeutet werden. Dabei werden immer einfache Mittel bevorzugt, wie beispielsweise bei den Worten „*Schüttle Tau und Rosendüfte*“ (in der Tenor-Arie „*Komm holder Schlaf*“) nur wenige zarte Triller zu hören sind. Um so überraschender sind die beiden datierten Spätwerke Telemanns *Der Tag des Gerichts* (etwa 1762) und die Solo-Kantate *Ino* (1765)²³. Wie das letzte Gericht im ersten Werk mit Blitz und Donner und stürzenden Wassermassen ausgemalt wird, das erinnert schon an die Früh-Romantik, etwa an das Oratorium *Das Weltgericht* (1820) von Friedrich Schneider. Die *Ino*-Kantate dagegen ist ein großer Monolog der verzweifelten Göttin Ino; er ist opernmäßig angelegt mit großen Recitativi accompagnati, die an Gluck denken lassen, und mit Da Capo-Arien und Koloraturen aus der Welt der italienischen Oper. Die plötzlichen Sforzati des Orchesters stammen ebenfalls aus der italienischen Oper, von wo sie auch in die reine Instrumentalmusik, etwa der Mannheimer Komponisten kamen²⁴.

Schon diese wenigen Beispiele machen deutlich, wie verschieden Telemann im Laufe seines Lebens komponiert hat; hierfür fehlt es, wie schon gesagt, noch an genaueren Untersuchungen. Nicht unerwähnt bleibe in diesem Zusammenhang seine

²¹ Über diese Schrift Telemanns *Beschreibung der Augen-Orgel oder des Augen-Clavicimbels, so Herr Pater Castel erfunden*, Hamburg 1739, werde ich an anderer Stelle ausführlich berichten.

²² Vgl. G. Fleischhauer, *Einige Gedanken zur Harmonik Telemanns*, in: *Beiträge* 1963, S. 50–63.

²³ Beide sind von Max Schneider im XXVIII. Band der DDT 1907 zusammen mit einer umfassenden biographischen Würdigung Telemanns veröffentlicht worden.

²⁴ Vgl. H. Chr. Wolff, *Leonardo Leo's Oper L'Andromaca (1742)*, in: *Studi Musicali* I, 2 (1972), S. 285–315.

Symphonie zur Serenate in D-dur (nicht bei Hoffmann), weil Telemann hier verschiedene Zeitstile in Musik gesetzt hat²⁵:

- I. *Die alte Welt* („altdeutsch“), eine Art von Pavane,
- III. *Die mittlere Welt* („capellmäßig“), in strengem Kontrapunkt,
- IV. *Die jüngere Welt*, als „lustiges Menuet“ komponiert.

Hier liegen Wurzeln für spätere Kompositionen „im alten Stil“, wobei Telemann es zweifellos humoristisch meinte. Für seine eigene Stilbestimmung kommt das nur in zweiter Linie in Frage.

Zuletzt seien einige Beziehungen Telemanns zu Werken von J. S. Bach und G. Fr. Händel erwähnt, aus denen man Genaueres über deren Kompositionsstil erfahren kann. Es entbehrt nicht einer unfreiwilligen Komik, daß eine ganze Reihe geistlicher Kantaten Telemanns am Ende des vorigen Jahrhunderts in die große Bach-Ausgabe aufgenommen wurden. Bach-Kenner wie Graf Waldersee, E. Naumann und Fr. Wüllner nahmen an, es handle sich um Werke von J. S. Bach, als sie diese in den Bänden XXX, XXXII und XXXIII der Bach-Ausgabe veröffentlichten. Der Irrtum wurde genauer erst in neuester Zeit aufgeklärt, vor allem durch Alfred Dürr²⁶. Zu der falschen Zuschreibung ist es gekommen, weil Bach sich eine von Telemanns Kantaten abgeschrieben hatte und weil einige andere in den gedruckten Verlagsverzeichnissen von Breitkopf der Jahre 1761 und 1770 unter Bachs Namen angekündigt waren. Der wahre Sachverhalt wurde durch Programme, Daten und Texte aufgeklärt, nicht zuletzt durch die Vorarbeiten Werner Menkes²⁷. Es handelt sich um die in Schmieders Bach-Verzeichnis angeführten Nummern 141, 160, 218, 219 und 145,2. Zur Entschuldigung des Versehens kann man heute anführen, daß die Kenntnis von Telemanns Kompositionsstil damals noch sehr unvollständig war. Heute fällt es viel leichter, aus der Sparsamkeit der Polyphonie und aus der übersichtlichen Anlage der Kantate „*Das ist je gewißlich wahr*“ (BWV 141) den Stil Telemanns zu erkennen; das Thema ist angelehnt an die ältere Chormelodie „*Dies sind die heil'gen zehn Gebot*“, die mit ihren eindringlichen Tonwiederholungen Telemann entgegenkam. Auch in der Kantate „*Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*“ (BWV 160) fällt die Durchsichtigkeit der Anlage auf, nur selten ging Telemann hier über die Zweistimmigkeit hinaus. Man vergleiche damit die echten Kantaten Bachs, wie etwa „*Uns ist ein Kind geboren*“ (BWV 142), wo von Anfang an zwei Themen in strenger Vierstimmigkeit behandelt wurden. Aus solchen Kompositionsverfahren kann man heute keine Wertmaßstäbe

²⁵ Die Themen sind angegeben bei Max Schneider, im Vorwort zu Band XXVIII der DDT, S. LXIII f. Das Original (Hamburg 1765) wurde kürzlich in der Lenin-Bibliothek in Moskau wiederentdeckt und von E. Thom neu herausgegeben in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 9, Blankenburg 1980.

²⁶ A. Dürr, *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten*, in: *Bach-Jahrbuch* 1951/52, S. 30–46.

²⁷ W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns*, Kassel 1942; das dazu gehörende handschriftliche Werkverzeichnis befindet sich in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt (Main).

mehr ableiten, jeder der beiden Komponisten muß aus seiner eigenen Art verstanden werden.

Ähnliches gilt für einen Vergleich Telemanns mit Händel. Hier soll von der Verwendung etlicher Themen aus Telemanns *Musique de Table* durch Händel die Rede sein, welche Max Seiffert im Jahre 1927 nachgewiesen hat²⁸. Händel hatte diese 1733 erschienene Sammlung Telemanns subskribiert und entnahm ihr im Laufe der darauf folgenden Jahre etliche Stellen, sogar ganze Teile, die er aber veränderte, erweiterte, aber auch kürzte; dabei kamen die großen Unterschiede der beiden Komponisten besonders deutlich zum Ausdruck, worauf bisher noch kaum hingewiesen wurde. Seiffert hielt Händel für den größeren Komponisten, der die „*Samenkörner*“ Telemanns „*veredelte*“. Dies ist heute nicht mehr aufrecht zu halten; hierfür einige Nachweise: Ein bewegtes Violinthema aus dem Konzert für drei Violinen Telemanns (*Musique de Table* II, 2) übernahm Händel als Fugenthema in die Ouvertüre seines *Judas Maccabäus* (1746). Telemann hatte dieses Thema durch drei weitere Themen ergänzt und als Schlußsatz leicht und heiter gestaltet. Händel machte daraus einen kürzeren Streichersatz mit strengen Durchführungen, viel schwerer und gewichtiger als Telemann.

Noch auffälliger ist der Unterschied von Telemanns *Flöten-Sonate h-moll* (*Musique de Table* I, 5), aus der Händel ganze Teile des ersten und vierten Satzes in sein *Orgelkonzert d-moll* übernahm. Gewiß ist ein Orgelkonzert etwas ganz anderes als eine Flötensonate mit Continuo. Auch hier verwendete Telemann wechselnde Varianten seines Themas, während Händel dies immer notengetreu beibehielt und Sequenzen sowie Unisono-Tutti häufte: Aus Telemanns fein ziselierter Flötensonate wurde bei Händel ein wuchtiges al fresco-Stück. In einem anderen Fall ließ Händel die witzige Synkope aus dem Flötenkonzert Telemanns (*Musique de Table* I, 3, *Allegro*) weg, um das Thema in geglätteter Form in die Ouvertüre seiner Oper *Atalanta* (1736) aufzunehmen. Ähnliche Vergleiche ließen sich fortsetzen; sie zeigen jedenfalls, daß man Händel nicht mehr über Telemann stellen kann, wie es Max Seiffert tat, der bei Händel sogar „*Geist Beethovenschen Ringens*“ zu sehen glaubte. Das war Händel, mit den Augen des 19. Jahrhunderts betrachtet.

Zum Schluß seien kurz die Opern Telemanns angeführt, über die an anderer Stelle berichtet wurde²⁹. Aus ihnen läßt sich die Form- und Ausdrucksvielfalt Telemanns besonders deutlich erkennen. Einige dieser Opern sind in Neuausgaben erschienen; sie wurden auch in Magdeburg neuerdings wieder aufgeführt, so *Der gedultige Sokrates*, *Der neumodische Liebhaber Damon* und *Emma und Eginhard*, leider ohne die erforderliche Resonanz in den Spielplänen anderer Theater zu finden. Nur Telemanns Intermezzo *Pimpinone* hat sich allgemein durchgesetzt, während andere Werke noch ganz unbekannt blieben, wie die in Persien spielende Oper *Miriways*

²⁸ M. Seiffert, *G. Ph. Telemanns „Musique de Table“ als Quelle für Händel*, in: Beihefte II zu den DDT 61/62, Leipzig 1927

²⁹ Vgl. H. Chr. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg 1678–1738*, Wolfenbüttel 1957, Band I, S. 311–337. Ferner *Telemann und die Hamburger Oper*, in: *Beiträge* 1963, II. Band, S. 38–49.

(1728), ferner die Wandalen-Oper *Sieg der Schönheit* (Genserich) (1722) und die den unmittelbaren Vergleich mit Händels Oper *Rodelinda* ermöglichende Oper *Flavius Bertaridus* (1729), in welcher der mehr kammermusikalisch heiter konzertierende Stil Telemanns besonders deutlich zu erkennen ist. Vielleicht sollte man diese letzten beiden Opern einmal nebeneinander auf einem Händelfest in Halle zur Aufführung bringen.

Zum Abschluß seien noch Zweifel an der Echtheit einer Neuausgabe geäußert, die unter Telemanns Namen herauskam, an der Kantate *Der Schulmeister*³⁰, die so einfallslos ist, daß man sie nicht für echt halten möchte. Sie ist nur in einer Abschrift von Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774–1842) überliefert, der Telemann selbst gar nicht mehr gekannt haben kann. Von der genialen und witzigen Form in Telemanns *Pimpinone* ist hier jedenfalls nichts zu finden, deswegen müssen stärkste Zweifel geäußert werden. Das Vorbild dafür war sicher Lullys *Barbacola ou le maître d'école* (Paris 1665), der auch in Hamburg 1726 in einer Bearbeitung Reinhard Keisers aufgeführt worden war. Mit diesem witzigen und mehrsprachigen Werk hat *Der Schulmeister* gar nichts zu tun, er trägt den Namen Telemanns sicher zu Unrecht³¹.

³⁰ Veröffentlicht im Jahre 1950 durch Fr Stein (Bärenreiter-Verlag Kassel), eine Schallplattenaufnahme der Archiv-Produktion erfolgte 1953.

³¹ Zur Ergänzung sei auf den Aufsatz des Verfassers *Telemann in heutiger Schau* hingewiesen (Musica 3, 1949, S. 46–52).

KLEINE BEITRÄGE

Musiker am Ospedale degl'Incurabili in Venedig 1765–1768 von Claudia Valder-Knechtges, Köln

Unter den vier venezianischen Mädchenkonservatorien nahm das Ospedale degl'Incurabili in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts eine führende Stellung ein¹

Um so mehr ist es zu bedauern, daß infolge des finanziellen Zusammenbruchs – am 23. März 1776 wurde das Institut vom Staat übernommen², 1777 vorübergehend geschlossen³, in den späten 80er Jahren nur noch zu karitativen Zwecken betrieben⁴ – und der Zerstörung der Baulichkeiten im Jahre 1831⁵ das musikalische Archiv⁶ und wahrscheinlich auch Teile der Verwaltungsunterlagen verlorengegangen sind, so daß über die musikalische Leitung des Konservatoriums in den letzten Glanzjahren bis etwa 1770⁷ und über das Repertoire des berühmten Chores und Orchesters kein lückenloser Bericht erstellt werden kann.

Denis Arnold hat in seinem Aufsatz *Orphans and Ladies the Venetian Conservatoires (1680–1790)* im Jahre 1963 Ergebnisse seiner Arbeit im venezianischen Staatsarchiv veröffentlicht⁸. Sven Hansell behandelt in dem Beitrag *Sacred Music at the Incurabili in Venice at the Time of J. A. Hasse*⁹ in einem Abschnitt die 60er Jahre des 18. Jahrhunderts. Eleanor Selfridge-Field erwähnt in ihrer Arbeit *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*¹⁰ eine Reihe der für die Incurabili tätigen Musiker

¹ R. Schaal, Art. *Konservatorien*, in: MGG 7, Sp. 1460; D. Arnold, Art. *Venedig*, in: MGG 13, Sp. 1384f., ders., *Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatories*, in: Galpin Society Journal 18, 1965, S. 80; S. Hansell, *Sacred Music at the Incurabili in Venice at the Time of J. A. Hasse*, in: JAMS 23, 1970, S. 515.

² K. Meyer, *Der chorische Gesang der Frauen*, Leipzig 1917, S. 62 („Bankrott“), D. Arnold, Art. *Venedig*, in: MGG, ders., *Orphans and Ladies the Venetian Conservatories (1680–1790)*, in: Proceedings of the Royal Musical Association 89, 1962/63, S. 42.

³ K. Meyer, op. cit., S. 55.; W. Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist*, Diss. 1910, = Publikationen der internationalen Musikgesellschaft 9, Leipzig 1911, S. 31; R. Schaal, Art. *Konservatorien*, in: MGG 7

⁴ D. Arnold, *Instruments*, S. 80; S. Hansell, op. cit., S. 516: Aufführungen bis in die Mitte der 80er Jahre, so auch W. Müller, op. cit., S. 31

⁵ Vgl. S. Hansell, op. cit., S. 519; U. Franzoi und D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venedig 1976, S. 226–229.

⁶ S. Dalla Libera, *L'arte degli organi a Venezia*, Venedig 1962, S. 234.

⁷ D. Arnold, *Orphans*, S. 42; ders., *Instruments*, S. 80.

⁸ Siehe Anm. 2.

⁹ Siehe Anm. 1.

¹⁰ Oxford 1975.

Im venezianischen Staatsarchiv wird Aktenmaterial zur Geschichte des Konservatoriums aufbewahrt, das von den genannten Autoren teilweise verwendet worden ist. Auf der Grundlage der Ergebnisse von Arnold und Hansell ergibt sich nach einer eingehenden Durchsicht der unter der Bezeichnung „*Ospitali e Luoghi Pii diversi (Incurabili)*“, Notatorio 19, 1767–76, Busta 1031 dort aufbewahrten Akten für die Jahre nach 1767 ein recht genaues Bild von der Besetzung der verschiedenen musikalischen Ämter (Chorleiter, Instrumental- und Gesangslehrer sowie Organist an der Hauskirche S. Salvatore). Dieser Band enthält Protokolle von Vorstandssitzungen des Waisenhauses. Aus den Eintragungen von Abstimmungsergebnissen zu Haushaltsplänen u. ä. geht hervor, welche Musiker am Konservatorium fest angestellt waren.

Der hier zu behandelnde Zeitraum umfaßt die Jahre der Abwesenheit des Kapellmeisters Galuppi, der von 1762 an musikalischer Leiter des Instituts gewesen war und auf Einladung der Zarin Katharina von 1765 bis 1768 in Rußland weilte¹¹

Als Galuppi 1765 nach St. Petersburg abreiste, übernahm seine Stellung (mit größter Wahrscheinlichkeit unmittelbar anschließend) Giovanni Francesco Brusa¹². Arnold nennt ihn in seiner Aufstellung der für die *Incurabili* tätigen Musiker¹³ „*Gio Francesco Brusa, Maestro di Coro*“, angestellt vor dem 27. Dezember 1767 bis zu seinem Tod, von dem am 2. Oktober 1768 berichtet werde. Nach Silvana Simonettis Artikel über Brusa in MGG¹⁴ hatte dieser schon 1766 eine feste Anstellung als Chorleiter. Aus dem Material im Archiv geht dieses Datum nicht hervor, da die Berichte erst 1767 einsetzen. Arnolds Angaben sind indessen so zu ergänzen, daß nunmehr von einer Anstellung Brusas spätestens seit dem 4. August 1767 ausgegangen werden kann¹⁵. An diesem Tag fand eine Abstimmung über seine Anstellung statt, wobei es sich offenbar um die alljährlich erneut vorgenommene Bestätigung der verschiedenen Ämter und Ausgaben des Konservatoriums handelt. Es ist durchaus möglich (und wird durch Simonettis Angabe nahegelegt), daß er schon vor diesem Tag dort tätig war.

Auch die Oratorien der Jahre 1766–1768 deuten hierauf hin. 1765 wurde ein Oratorium von Galuppi aufgeführt, 1766–1768 sodann insgesamt vier Werke Brusas, 1769 wiederum gefolgt von Kompositionen Galuppis¹⁶, der inzwischen nach Venedig und zu den *Incurabili* zurückgekehrt war¹⁷. Da die Komposition der alljährlich an den Konservatorien aufgeführten Oratorien im allgemeinen dem jeweiligen musikalischen Leiter oblag¹⁸ – wofür im vorliegenden Fall auch das Auftreten Galuppis 1765 und 1769 spricht – wird Simonettis Angabe, Brusa sei 1766 bereits Kapellmeister der *Incurabili* gewesen, weiter erhärtet.

Zudem bezeichnet ein Textbuch von 1766, *Redemptionis Veritas* (!)¹⁹, ihn als „*chori moderator*“. Diese Bezeichnung ist gegenüber „*chori magister*“ zwar selten, bedeutet jedoch

¹¹ Zu Galuppis Tätigkeit für die *Incurabili* ergeben sich folgende Daten: am 22. Dezember 1768 wurde er erneut zum *maestro di Coro* bestellt, nachdem er schon drei Jahre zuvor für das Konservatorium gearbeitet hatte (Arnold, *Orphans*, S. 47). Weitere Nennungen in den Archivakten am 21. September 1770, 2. Oktober 1771. Die Tätigkeit endete vor der Schließung des Instituts (Hansell, op. cit., S. 515).

¹² In allgemeiner Form hat dies auch Hansell (S. 512) vermerkt, wobei ein undatiertes Textbuch, das Brusa als Chorleiter des Ospedale bezeichnet, als Beweis dient. Die von Hansell (in Anm. 145) angesprochenen biographischen Unklarheiten sind im übrigen von S. Simonetti in der Zwischenzeit ausgeräumt worden (MGG Suppl., 1973, Sp. 1154 ff., Art. *Brusa*).

¹³ D. Arnold, *Orphans*, S. 47, Archiv a. a. O., fol. 11.

¹⁴ Siehe Anm. 12.

¹⁵ Archiv a. a. O., fol. 11, weitere Nennungen Brusas auf fol. 42 (10. Mai 1768) und fol. 45.

¹⁶ Vgl. K. Meyers Verzeichnis, erstellt auf der Grundlage der Libretti im Museo Correr und in der Biblioteca Marciana, Venedig.

¹⁷ Vgl. Anm. 11.

¹⁸ W. Müller, op. cit., S. 30.

¹⁹ K. Meyer, op. cit., S. 74, Bibl. Marciana Misc. 1385.

dasselbe. Die Chorleiter werden in den Libretti meist nicht eigens als solche bezeichnet²⁰ Eine Erklärung wäre im vorliegenden Fall, daß Brusa 1766 als neuer Amtsinhaber vorgestellt werden sollte, was späterhin nicht mehr notwendig war

Schließlich läßt sich aus den Akten Brusas Todesdatum etwas genauer eingrenzen, als dies Arnold möglich war – er starb bereits vor dem 10. Juni 1768, da an diesem Tag von seinem „recentemente“ eingetretenen Tod berichtet wird²¹

Nach Brusas Tod war seine Stelle bis zu Galuppis erneuter vertraglicher Verpflichtung am 22. Dezember 1768²² vakant. Dies geht aus dem Fehlen von Angaben über einen weiteren Kapellmeister in den betreffenden Akten hervor

Während der Vakanz beauftragte die Leitung des Konservatoriums einen venezianischen Musiker, über den nur wenig bekannt ist und der auch in der genannten Literatur über die Incurabili nicht erwähnt wird, mit einer Komposition Vincenzo Pallavicini. Am 2. Oktober 1768 wird berichtet, daß er für das Titularfest der zum Konservatorium gehörenden Kirche S. Salvatore eine Vesper komponiert habe²³ Außerdem hat Pallavicini offenbar drei Monate lang vor dem 2. Oktober, also seit Juli 1768, den zur Ermittlung eines Nachfolgers für Brusa ausgeschriebenen Wettbewerb geleitet. Für seine Bemühungen erhielt er eine Geldzahlung und das höchste Lob der Institutsleitung. Demnach war sein Auftrag zu diesem Zeitpunkt (2. Oktober 1768) bereits erfüllt, d. h. die Entscheidung des Wettbewerbs zugunsten Galuppis war gefallen. Daß man ihn 1768 mit einer Komposition und der Leitung des Wettbewerbs beauftragte, mag darin begründet sein, daß er ein ehemaliger Kapellmeister des Ospedale war. Hierauf findet sich ein Hinweis in de Labordes *Essai*²⁴ und in Gerbers Lexikon. Dort heißt es über Pallavicini, er sei Kapellmeister am Konservatorium degl'Incurabili gewesen²⁵ In Gaßners Lexikon²⁶ wird sogar eine Zeitangabe – „bis Mitte des vorigen Jahrhunderts“ – gemacht. In der Reihe der Chorleiter der Incurabili ist Pallavicini wahrscheinlich vor Cocchi, d. h. vor 1750, einzuordnen. Diese Frage kann hier nicht genauer untersucht werden²⁷

Der „in allen Schreibarten beliebte Komponist“²⁸ Pallavicini wird im übrigen stets als Opernkomponist bezeichnet²⁹ und verdankt nach Paul Kast³⁰ die Überlieferung seines Namens nur der Tatsache, daß er mit Fischietti die Oper *Lo Speciale* (Venedig 1754³¹) verfaßt hat. Zu

²⁰ Vgl. das Verzeichnis bei Meyer

²¹ Archiv a. a. O., fol. 46.

²² D. Arnold, vgl. Anm. 11

²³ Archiv a. a. O., fol. 56.

²⁴ J. B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Bd. III, Paris 1780, S. 210.

²⁵ E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790–92. Auf Gerber stützt sich offenbar Fétis, den Paul Kast in MGG (10, Sp. 708, Art. *Pallavicini*) als Quelle nennt. Auch Paul (*Handlexikon der Tonkunst*, Leipzig 1870/73, Bd. II, S. 230) und Choron (Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des Musiciens*, Paris 1810/11, Bd. II, S. 120) schöpfen vermutlich aus Gerber. Die *Enciclopedia della musica* (hrsg. von Claudio Sartori, Mailand 1965, Bd. III) bemerkt, Pallavicini sei *vielleicht* Kapellmeister bei den Incurabili gewesen.

²⁶ F. S. Gaßner, *Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1849.

²⁷ Vgl. Hansell, der ihn zwar nicht nennt, aber zahlreiche Kapellmeister der betreffenden Zeit erwähnt.

²⁸ Gerber, op. cit.

²⁹ R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. 7, Leipzig 1902, S. 301 „Opernkomponist 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts“

³⁰ P. Kast in MGG, Art. *Pallavicini*.

³¹ *Enciclopedia della musica*.

der Zeit, als er Kapellmeister bei den Incurabili war, muß er hingegen vorwiegend Kirchenmusik komponiert haben. Sein „*Ave maris stella*“ von 1743³² könnte dieser Zeit entstammen.

Durch die Nennung seines Namens in den Institutsakten des Jahres 1768 wird die in den Lexika angesprochene, aber bisher nicht durch zeitgenössische Quellen belegte Kapellmeistertätigkeit vor 1750 um so wahrscheinlicher. Die Arbeit für die Incurabili im Jahre 1768 hingegen ist nicht als solche anzusehen. Als Bewerber um das Amt des Kapellmeisters schließlich kam Pallavicini zu diesem Zeitpunkt schon aufgrund seines Alters³³ nicht in Betracht.

Neben Brusa und Pallavicini hat während Galuppis Abwesenheit ein weiterer Komponist für die Incurabili gearbeitet: Andrea Luchesi³⁴ (1741–1801). Hansell erwähnt³⁵, daß Luchesi einen „*sacer trialogus*“ für das Konservatorium komponiert habe. Dieses lateinische Oratorium wurde nach den Erkenntnissen Theodor Anton Henselers³⁶ im Jahre 1767 aufgeführt. Obwohl Luchesi, wie auch Hansell mitteilt, außerdem weitere Werke für die Incurabili komponiert hat³⁷, war er mit großer Wahrscheinlichkeit niemals fest dort angestellt³⁸. Luchesi selbst macht außer einer Mitteilung bei Neefe³⁹ lediglich die allgemeine Angabe, er habe während der Abwesenheit Galuppis für die Incurabili komponiert. In einem Brief an den Grafen Riccati⁴⁰ schreibt er: „*ho scritto per l'ospital degl'Incurabili in mancanza del Sig. Maestro Buranello*“. Ob dies schon vor Brusas Anstellung, nach dessen Tod Mitte 1768 oder aber während der ganzen Zeit geschah (der *Triologus* fällt in die Ära Brusa), kann nicht festgestellt werden, da die damals entstandenen Werke sämtlich verschollen sind. Eine feste Anstellung Luchesis käme nur für den kurzen Zeitraum zwischen Galuppis Abreise und Brusas Arbeitsbeginn, dessen genauer Zeitpunkt nicht bekannt ist, oder aber für die halbjährige Vakanz nach Brusas Tod in Frage. Gegen beides spricht zunächst die Tatsache, daß Luchesi, wenn er die wenigen für die Incurabili geschaffenen Werke einer Erwähnung wert hielt, eine feste Anstellung an diesem berühmten Haus in dem Lebenslauf, den er Neefe gab, wie auch in dem Brief an Riccati nicht ausgelassen hätte.

Des weiteren deuten die Quellen darauf hin, daß Brusas Verpflichtung früher anzusetzen ist, als die bisher vorliegenden Beweise dies rechtfertigen. Er hatte seine Arbeit bereits 1766 aufgenommen (Amtsbezeichnung „*chori moderator*“) und ist Galuppi 1765 wahrscheinlich unmittelbar im Amt gefolgt. Daß Luchesi vor Brusa für kurze Zeit eine feste Anstellung gehabt oder sich die Arbeit in dieser Zeit mit Brusa geteilt hätte – seit 1767 war dieser mit Sicherheit alleiniger Chorleiter –, ist durch nichts zu belegen. In keinem Fall hätte sich Luchesis Arbeit für die Incurabili auf jene Zeit beschränkt, wie der *Triologus* von 1767 beweist. Nach Brusas Tod sodann spricht das Auftreten Pallavicinis gegen eine feste Anstellung Luchesis. Pallavicinis Tätigkeit als Komponist und Leiter des Wettbewerbs im Jahre 1768 sowie die besondere Erwähnung in den Akten deuten zumindest darauf hin, daß kein zweiter Musiker in vergleichbarer Funktion gearbeitet hat.

Es ist denkbar, daß Luchesi unter den Bewerbern des Jahres 1768 war. 1771 verließ er Venedig und begab sich in die Dienste des Kurfürsten von Köln. Der Wunsch nach einer festen

³² Ebda.

³³ Vgl. Kast in MGG.

³⁴ Die Schreibung des Namens mit nur einem ‚c‘ entspricht den zeitgenössischen Quellen.

³⁵ Op. cit., S. 513.

³⁶ Th. A. Henseler, *Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit des jungen Beethoven*, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. I, 1937

³⁷ Chr. G. Neefe, *Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und anderen Tonkünstlern daselbst*, in: Magazin der Musik, hrsg. von C. Fr. Cramer, I. Jg., 1783, S. 378–380.

³⁸ Henseler nahm an, Luchesi habe zusammen mit Brusa Galuppis Vertretung übernommen, op. cit., S. 240.

³⁹ A. a. O.

⁴⁰ April 1770, Biblioteca comunale, Udine.

Anstellung mag auch 1768 schon lebendig gewesen sein und ihn bewogen haben, sich bei den Incurabili um das Kapellmeisteramt zu bemühen. Über die Vorgeschichte von Galuppi Verpflichtung in diesem Jahr ist indessen den vorliegenden Quellen nichts zu entnehmen.

Luchesi hat als in Venedig lebender Komponist, der für zahlreiche venezianische Klöster, Kirchen und Opernhäuser gearbeitet hat, Kompositionsaufträge erhalten. K. Meyer spricht⁴¹ die Vermutung aus, daß es üblich gewesen sei, neben den fest angestellten Musikern, von denen sich im allgemeinen nur der Leiter kompositorisch betätigte, andere Komponisten mit der Herstellung von Werken für bestimmte Anlässe zu beauftragen. Solche Aufträge sind offenbar nur in besonderen Fällen in die vorliegenden Akten eingegangen, wie das Beispiel Pallavicinis zeigt, Luchesi wird nicht genannt⁴². Luchesis Kontakt mit dem Konservatorium ist vermutlich schon vor 1757 durch seinen Unterricht bei Cocchi zustande gekommen, der bis zu diesem Jahr dort Kapellmeister war. Es besteht sogar die Möglichkeit, daß Luchesi selbst Schüler des Konservatoriums war. Nach Arnold⁴³ hatte sich nämlich die Struktur der Konservatorien im 18. Jahrhundert insofern gewandelt, als nicht mehr nur die Waisen Musikunterricht erhielten, sondern auch junge Musiker von ihren Gönnern zum Studium dorthin geschickt wurden.

Neben Brusa und Pallavicini nennen die Quellen im Staatsarchiv drei weitere Musiker: Matteo Puppi, Domenico Negri und Antonio Placca⁴⁴.

Matteo Puppi war⁴⁵ seit spätestens 1767 (4. August) als „*maestro di violino*“ am Ospedale tätig. Zu dieser Zeit war er auch Mitglied der Cappella Marciana⁴⁶. Die Archivakten nennen seinen Namen am 2. Oktober 1768, 25. September 1769, 21. September 1770, 2. Oktober 1771. Seine Beschäftigung bei den Incurabili dauerte nach Hansell⁴⁷ bis 1774 an. Arnold⁴⁸ spricht lediglich von einer Anstellung vor dem 2. Dezember 1771, weiß aber von einer Dauer bis zum 23. März 1776, dem Tag der ‚Verstaatlichung‘ des Konservatoriums. Zum Lebenslauf dieses Musikers ist darüber hinaus nur wenig bekannt⁴⁹. Selfridge-Field nennt⁵⁰ ihn als Geiger an S. Marco bereits seit dem 2. Oktober 1735 mit einer Bezahlung von zunächst 15, nach 1750 dann 50 Dukaten pro Jahr. Erst 1776 sei er aus der Cappella ausgeschieden. Nach Caffi aber war ein Matteo Puppi noch 1785 Mitglied der Cappella⁵¹. Er wird an vierter Stelle als einer der zwölf Geiger genannt⁵². Wenn es sich um dieselbe Person handelt, war Matteo Puppi von 1735 bis mindestens 1785 (ständig oder zeitweise) Geiger an S. Marco und gleichzeitig seit spätestens 1767 bis 1776 Lehrer bei den Incurabili.

⁴¹ K. Meyer-Baer in JAMS 24, 1971, Communications S. 140.

⁴² Hansells Ansicht, Luchesi sei „*probably never more than an assistant to the hospital's music director*“ gewesen (S. 513) ist demnach nur insoweit beizupflichten, als Luchesi keine leitende Funktion innehatte.

⁴³ D. Arnold in: MGG 13, Sp. 1384.

⁴⁴ Die Nachfolger Negris, Don Gabriel Piozzi und Pietro de Mezzo, sowie der Organist Merlini als Nachfolger Placcas seien hier nur dem Namen nach genannt, da ihre Tätigkeit bei den Incurabili erst nach 1768 begann.

⁴⁵ Hansell, op. cit., S. 512, Archiv a. a. O., fol. 11

⁴⁶ D. Arnold, *Orchestras in Eighteenth-Century Venice*, in: Galpin Society Journal 19, 1966, S. 9.

⁴⁷ Op. cit., S. 512.

⁴⁸ *Orphans*, S. 47

⁴⁹ Ob die nach Eitner (Bd. 8, 1903, S. 86) in Dresden befindlichen Kirchenkompositionen eines Puppi von ihm stammen, muß hier dahinstehen.

⁵⁰ Op. cit., S. 308.

⁵¹ F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Bd. II, 1855, S. 64.

⁵² Caffi, op. cit., Bd. II, S. 64.

Domenico Negri wird von Arnold⁵³ als „*maestro di canto*“, angestellt vor dem 27. Dezember 1767, genannt. Für dasselbe Jahr belegt auch Hansell⁵⁴ seine Stellung als „*maestro di solfeggio*“. Eine weitere Erwähnung in den Archivakten erfolgte am 2. Oktober 1768 bei der Abstimmung über den Haushalt für das kommende Jahr⁵⁵. Demnach war Negri auch für 1769 noch als Lehrer bei den Incurabili vorgesehen. In der Folgezeit erscheinen im Notatorio 19 nur noch die Ämter Kapellmeister, Organist und Geigenlehrer. Der Posten des Gesangslehrers ist wahrscheinlich seitdem mit nebenamtlichen Kräften besetzt worden. Auch die Angaben bei Hansell deuten darauf hin: er erwähnt für das Jahr 1768 einen Don Gabriel Piozzi, der Negris Nachfolger gewesen sei und nur einige Stunden wöchentlich unterrichtet habe⁵⁶.

Möglicherweise hat Negri trotz der Tätigkeit Piozzis sein Amt noch wahrgenommen. Da er aber in den Quellen nach 1768 nicht mehr erwähnt wird, liegt die Vermutung nahe, daß er die Incurabili verlassen hat und nach seinem Ausscheiden (das bei der Abstimmung am 2. Oktober 1768 noch nicht erwartet wurde) kein hauptamtlicher Gesangslehrer mehr beschäftigt wurde.

Bevor er zu den Incurabili kam, war Negri Gesangslehrer am Konservatorium „della Pietà“ (1761–1766), wo das Amt seit 1766 nicht mehr besetzt wurde⁵⁷.

De Laborde nennt⁵⁸ einen „*Dom. François Negri*“, den auch Gerber (unter Berufung auf de Laborde) im „Alten Lexikon“ als D. Francesco Negri führt⁵⁹. Eitner erwähnt einen Domenico Francesco Negri, der im 17.–18. Jahrhundert gelebt und ein *Magnificat* und ein *Gloria* hinterlassen habe⁶⁰. Caffi schließlich weiß von einem D. Francesco, der 1785 als Geiger an S. Marco tätig war⁶¹. Nach Gerber (und de Laborde) war Negri „ein um 1740 zu Venedig lebender Geistlicher und Schüler von A. Lotti, war ein großer Künstler auf dem Flügel und der Violine, und hat sehr vieles gesetzt, sowohl an Motetten und Cantaten, als auch an Instrumentalstücken“. Demzufolge handelt es sich bei dem von Caffi genannten Geiger D. Francesco Negri wahrscheinlich um dieselbe Person, von der Gerber, de Laborde und Eitner berichten.

Es erhebt sich nun die Frage, ob dieser mit dem Gesangslehrer der Incurabili identisch ist. Dies wird vor allem durch die (laut de Laborde) zahlreichen Kompositionen Domenico Francesco Negris nahegelegt. Neben der Instrumentalmusik wurde gerade bei den Incurabili der Gesang, vor allem geistliche Chormusik, besonders gepflegt. In den Gottesdiensten wurden zumeist lateinische Oratorien und Motetten aufgeführt⁶². Daneben erfreute sich die weltliche⁶³ Cantata ebenfalls großer Beliebtheit. Auch der Hinweis Eitners auf die beiden erhaltenen geistlichen Vokalwerke fügt sich in diesen Zusammenhang ein, wobei berücksichtigt werden muß, daß das Archiv der Incurabili und mit ihm wahrscheinlich die meisten Kompositionen Negris verlorengegangen sind.

Antonio Placca schließlich, den Hansell⁶⁴ für das Jahr 1767 als Organist verzeichnet fand, wird in den Akten auch noch am 2. Oktober 1769, 21. September 1770 und 2. Oktober 1771

⁵³ *Orphans*, S. 47

⁵⁴ Op. cit., S. 512, Archiv a. a. O., fol. 11

⁵⁵ Archiv a. a. O., fol. 55.

⁵⁶ Op. cit., S. 512/13, Anm. 152; nähere Angaben zu Piozzi vgl. Ch. Cudworth in: MGG 10, Sp. 1287f.

⁵⁷ Op. cit., S. 512.

⁵⁸ Op. cit., S. 207

⁵⁹ Auch Paul (Bd. II, S. 18) und Choron (Bd. II, S. 88) geben als Vornamen „*Dom. Francesco*“ an, wobei ihre Quelle nicht genannt wird, wahrscheinlich de Laborde.

⁶⁰ Eitner, Bd. 7, 1902, S. 166.

⁶¹ Op. cit., Bd. II, S. 64. Dieser wird bei Eitner ebenfalls genannt, neben Dom. Fr. Negri.

⁶² W. Müller, op. cit., S. 124.

⁶³ K. Meyer, op. cit., S. 86.

⁶⁴ Op. cit., S. 512f.; Archiv a. a. O., fol. 11.

genannt. Seine Tätigkeit muß spätestens 1774 geendet haben, für dieses Jahr nennt Hansell⁶⁵ Francesco Merlini als Organist. Hansell hat bereits auf den von Caffi⁶⁶ genannten Orgelbauer Giannantonio Placca hingewiesen, der 1755 mit der Wartung der Orgeln in S. Marco betraut war⁶⁷. Über eine Verbindung bzw. Identität dieser beiden Placca kann aufgrund des vorliegenden Materials keine Aussage gemacht werden.

Entwicklungsdenken und Zeiterfahrung in der Musik von Johannes Brahms: Das Intermezzo op. 117 Nr. 2

von Klaus Velten, Köln

Im Jahre 1876 erläuterte Brahms dem Sänger Georg Henschel seine Vorstellung von kompositorischer Arbeit: „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d.h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ‚Geschenk‘ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen. Und das braucht nicht bald zu sein. Mit dem Gedanken ist's wie mit dem Samenkorn. er keimt unbewußt im Innern fort“¹ – Brahms betrachtet das Komponieren als einen Vorgang, in dessen Verlauf ein musikalischer Gedanke ausgearbeitet wird. Die Ausarbeitung vollzieht sich prozeßhaft. Die von dem Komponisten herangezogene Metapher des Samenkorns erlaubt es, sich diesen Prozeß als eine Entwicklung vorzustellen, die in der konkreten musikalischen Formung ihren Ausdruck findet. Das Werk ist für Brahms nicht allein das Ergebnis des Prozesses, es ist zugleich Nachzeichnung des Verfahrens, welches zu dem Ergebnis führt. Weg und Ziel verweisen aufeinander, indem die ausgeprägte Gestalt zugleich im Vorgang ihres Entstehens erfahren wird.

Eine solche Auffassung von kompositorischer Arbeit fordert eine entsprechende Rezeptionsweise heraus. Die jeweils im Augenblick erklingende Gestalt wirkt rückwärts gerichtet insofern, als sie an verschiedene vermittelnde Vorstufen erinnert, zugleich wirkt sie vorwärtsgerichtet insofern, als sie im Zustand einer Vorläufigkeit verbleibt, welche eine weitere Entwicklung erwarten läßt. Phänomenologisch erläutert das Hören dieser Musik wird getragen von der Wechselwirkung zwischen „retentional“ Erinnertem und „protentional“ Erwartetem². Auf diese Weise wird in der Musik Zeit empfunden. Die Spannung von „Retention“ und „Protention“ ist nicht eine Eigenschaft des Objekts, sondern die Leistung eines Hörers, der aktiv die musikalische Struktur mitvollzieht. Das „innere Zeitbewußtsein“³ ist eine Kommunikationsebene, auf der Komponist und Hörer sich begegnen können. Von daher wird auch der Interpret bemüht sein, das zu erläuternde Kompositionsverfahren in Relation zu setzen zu der Auffassungsweise der Musik. Der insbesondere von den Musikpädagogen vertretene Grundsatz der Korrespondenz von Struktur- und Wirkungsanalyse erscheint dadurch ästhetisch gerechtfertigt. Durch die folgende Analyse des *Intermezzo* op. 117 Nr. 2 von Johannes Brahms soll deutlich gemacht werden, wie sich diese Art der Zeiterfahrung im kompositorischen Verfahren

⁶⁵ Op. cit., S. 513.

⁶⁶ Op. cit., Bd. II, S. 52.

⁶⁷ So auch Selfridge-Field, op. cit., S. 297 („9. 3. 1755“), Dalla Libera, op. cit., S. 48.

¹ M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1909, Bd. II, S. 178f.

² C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 114.

³ E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hrsg. von Martin Heidegger, in *Jb. für Philosophie und Phänomenologische Forschung*, Bd. 9, Halle 1928.

niederschlägt und – umgekehrt – wie der Nachvollzug der kompositorischen Arbeit die Erfahrung von Zeit auslösen kann. Es soll damit der im Zusammenhang mit der Analyse Brahms'scher Musik geäußerte Gedanke von einer „entwickelten Zeit“⁴ weitergedacht und in Verbindung gebracht werden zu einem verschiedentlich dargestellten Verfahren Brahms'schen Komponierens, dem Prinzip der „entwickelnden Variation“⁵.

Der Zusammenhang der Komposition gründet auf einem Modell, dessen Struktur nur durch die im Verlauf der Musik ausgeformten Motive faßlich wird. Das Modell fungiert als Bezugsmoment für den gesamten Formungsprozeß. Das Prinzip der Modellvariantenbildung ist in dieser Musik geleitet von der Idee einer Entwicklung, welche in ihren verschiedenen Phasen zu erläutern ist.

Die erste Phase der Komposition (T. 1–22²) ist asymmetrisch gegliedert (T. 1–9²/T. 9³–22² = 9/13 Takte) und arbeitet mit verschiedenartigen Varianten des in T. 1 (mit Auftakt) erklingenden Motivs. Das Motiv entsteht durch Brechung einer Akkordfolge (T. 1²: S⁶–T). Das harmonische Material wird in charakteristischer Weise rhythmisch und melodisch konturiert. Dem gebrochenen subdominantischem Sextakkord geht auftaktig voran der Terzton der Tonika; die impulsgebende Auftaktbewegung setzt sich fort bei der Verbindung der Akkordfiguren:



Die auftaktig geprägte Rhythmusgestalt bleibt als konstantes Moment in der ganzen ersten Phase wirksam und bestimmt ihren Bewegungscharakter. Sie geht mannigfaltige melodische Verbindungen ein, welche – getragen vom Fluß einer sequenzierenden Harmonik – den Prozeß der motivischen Entwicklung vorantreiben. Dieser Prozeß bezieht seine Spannung aus dem Gegensatz von fallender und steigender Bewegungsrichtung, diastematisch sinnfällig durch die fallende Schrittfolge der Spitzentöne in den beiden Anfangsfiguren und durch den darauf folgenden steigenden Halbtonschritt in der dritten Akkordfigur. Auf Kerntöne reduziert, stellt sich das melodische Profil des Motivs so dar:

a: Phase 1 b: Phase 3 (mot. Reduktion)

T. 1 mit Auftakt T. 48

Im Profil des anfangs erklingenden Motivs wird bereits die strukturelle Substanz der Komposition deutlich: Sie besteht im Gegensatz des fallenden und des steigenden Halbtonschrittes *des – c/ e – f*; sie wird gegen Ende der durchführungsartigen dritten Phase des Stückes (T. 38³–51¹) in T. 48 endgültig aufgedeckt (vgl. oben b):

⁴ D. Torkewitz, *Die ‚entwickelte‘ Zeit. Zum Intermezzo op. 116, IV von J. Brahms*, in: *Mf* 32, 1979, S. 135–140.

⁵ Hinweise dazu bei Torkewitz, a. a. O., S. 135, Anm. 1.

Die in dieser Phase sich vollziehende motivische Reduktion wird vorbereitet in der zweiten Phase (T. 22³–38²). Hier kommt es – als Ziel der motivischen Entwicklung der ersten Phase – zu einer stärkeren Melodiebildung. Das Grundmotiv der ersten Phase erfährt eine Veränderung, welche einen deutlichen Ausdruckswandel herbeiführt. Gleichwohl besteht eine strukturelle Gemeinsamkeit zwischen der diesen Teil bestimmenden Melodiephrase und der ersten Motivgestalt. Wiederum reduziert auf die Kerntöne, erweist sich die Melodiephrase (T. 22³–23¹), verbunden mit der komplementär gesetzten Baßstimme (T. 23¹⁻²), als Variante des ersten Motivs.

c: Phase 2 e: Schlußphase (Orgelpkt.)

T. 22/23 T. 72/73

Sie ist der Ansatz zu einem periodisch gebundenen, symmetrisch gegliederten Verlauf auf der Ebene der Tonikaparallele (VS: 22³–30²/ NS: 30³–38²). Die Feststellung der strukturellen Gemeinsamkeit und der gestaltmäßigen Andersartigkeit zwischen den ersten beiden Phasen der Komposition kann erklären, wie – im Sinne der oben erläuterten Möglichkeit der Zeiterfahrung – die Wechselwirkung zwischen dem „*retentionalen Erinnerungsbild*“⁶ und der Wahrnehmung des gegenwärtig Erklingenden durch das Kompositionsprinzip der entwickelnden Variation mitgetragen wird.

Wie bereits angedeutet, setzt sich der Prozeß der entwickelnden Variation in der durchführungsartigen dritten Phase des Klavierstückes fort. Das Moment der Entwicklung wird zunächst sinnfällig durch die gleich zu Anfang auftretende Motiverweiterung (T. 38³–39. Vgl. in der reduzierten Darstellungsweise Notenbeispiel d). In dieser Variante gewinnt das steigende Strukturelement an Bedeutung.

d: Phase 3 (mot. Erweiterung)

T. 38 T. 39

Die zwischen den Elementen bestehende Spannung wird gesteigert durch das Verklammerungsprinzip, das der Komponist in zunehmendem Maße (T. 40–43¹) einsetzt, und durch die unmittelbare Aufeinanderfolge fallender und steigender Bewegungszüge (T. 43¹–46). Die Entwicklung strebt einem Höhepunkt zu, welcher durch die in T. 46³/47¹ zum ersten Mal vorgenommene motivische Reduktion signalisiert wird. Wesentlich erscheint, daß der Höhepunkt nicht äußerlich, etwa durch eine dynamische Steigerung, sondern innerlich, durch die Verdeutlichung der substantiellen Struktur („*subkutan*“, würde Schönberg sagen) herbeigeführt wird. Die Profilierung dieser Motivvariante regt den Hörer an, eine Beziehung herzustellen zu dem Vorangegangenen, da sowohl erinnert wird an die sich im zweiten Teil entfaltende

⁶ Dahlhaus, a. a. O., S. 115.

Melodiephrase als auch an das sich im ersten Teil entwickelnde Motiv. Zu der „*retentionalen*“ Wirkungsweise tritt hinzu eine „*protentionale*“ dadurch, daß der Komponist die motivische Bewegung in die dominantische Region leitet (T 48–50), den Verlauf öffnet, Erwartung auf eine weitere Entwicklung auslöst.

Die Erwartung wird mit dem reprisenartigen Einsatz der vierten Phase (T 51–72¹) zunächst nicht eingelöst; bis zum T 60 erinnert sich der Hörer an den Anfang des Intermezzo; nun aber wird die Tendenz zur Weiterentwicklung spürbar in einem sequenzierenden Steigerungsvorgang, in welchem die gegensätzlichen Elemente nochmals fächerartig auseinandertreten und auf den Höhepunkt der Komposition in den Takten 67 bis 69 zustreben, von wo aus sodann in die Schlußphase (T 72²⁻³–85) hinübergeleitet wird. Die steigernde Entwicklung der vierten Phase hat noch nicht zum Ausgleich der in den gegensätzlichen Strukturelementen angelegten Spannung geführt. Im Sinne eines vorausgerichteten Hörens ist dieser Ausgleich in der Schlußphase zu erwarten. Brahms vollzieht ihn in der eindringlichen Orgelpunktgestaltung der Takte 72 bis 81. Das Pendeln zwischen dem Dominantgrundton und dem darunter liegenden Leitton als der letzten Motivvariante der gesamten Entwicklung rückt den musikalischen Sinn der Komposition ins Bewußtsein (vgl. oben e). Das an die melodisch ausgeprägte zweite Phase erinnernde Geschehen im Oberstimmensbereich verstärkt die auf Ausgleich gerichtete Tendenz durch eine zwischen Fallen und Steigen vermittelnde Diastematik. Vom Ziel der Entwicklung her wird der gesamte Verlauf „*retentional*“ erinnert. Nach dem Prinzip der entwickelnden Variation gestaltet, repräsentiert er „*das Fließen der Zeit*“⁷

⁷ Dahlhaus, a. a. O., S. 115.

BERICHTE

Dritter internationaler Corelli-Kongreß in Fusignano (Ravenna)

von Wolf-Dietrich Förster, Bologna

Zum drittenmal (nach 1968 und 1974) fand vom 4. bis 7. September 1980 der internationale Corelli-Kongreß in Fusignano statt, der sich dank der Förderung seiner tragenden Institutionen und dem auch diesmal reichhaltigen Arbeitsprogramm (organisatorisch vorbereitet von Pierluigi Petrobelli) zu einer weiterwirkenden Einrichtung zu konsolidieren scheint. Während die vorausgehenden Treffen Corelli insbesondere im Verhältnis zu den repräsentativen Zeitgenossen und Schulen, den stilistischen Vorbildern und Erben behandelten, bildete diesmal mehr die Musik Corellis selbst – ausgehend von einem Symposium zur Satz- und Stilanalyse – den einen der beiden thematischen Schwerpunkte, der andere ergab sich durch das Symposium *Corelli in Arcadia*.

Das Analyse-Symposium war ein Versuch, frei von verbreiteten oder nachwirkenden Vorurteilen und unkritisch angewandten Generalisierungen einen Zugang zum Stil Corellis zu finden, ausgehend von dessen satztechnischen und weiteren strukturbildenden Grundmodellen. Wie leicht irreführend und im Einzelfall unzutreffend zahlreiche gängige Definitionen bestimmter historischer Gattungsbezeichnungen sind, demonstrierte das Anfangsreferat von Frits Noske (Amsterdam) am Beispiel der *Ciacona* op. 2/12, hier wurde ein Grundproblem der klassifizierenden Terminologie berührt, das die Musik des 17. Jahrhunderts in besonderem Maße betrifft. Noskes Analyse blieb insgesamt ein wenig einseitig an der Ostinato-Segmentierung des Basses orientiert und isolierte diesen insofern gewissermaßen vom Gesamtsatz. Das Satzverfahren im ganzen, als Vorgang zwischen Baß und Oberstimmen, stellte dagegen Ch. Wintle (London) ins Zentrum seiner Untersuchung, am Beispiel der Triosonate op. 3/1. Wintle führte die konstitutiven Einheiten der Sequenz- und Kadenzgliederung auf wenige variable und (u. a. durch bestimmte Dissonanzbildungen) verschiedenartig kombinierbare Grundmuster der Oberstimmen- und Baßbewegung zurück, auf diese ist demnach das Werk Corellis insgesamt reduzierbar. Nicht zufällig berief sich der Referent auf den „Ursatz“ der Schenkerschen Schichtenlehre, die jedoch die Epoche Corellis unberücksichtigt läßt. Von den kleinsten Bauelementen, den stileigentümlichen melodischen und rhythmischen Partikeln sowie den Inizial- und Kadenzformeln ging die Analyse M. Baronis (Bologna) aus, hierbei ließ die statistische Auswertung am Vergleich der opere 1–4 eine bestimmte Entwicklungstendenz des Corellistils erkennen. Rosa Dalmonte (Bologna) untersuchte typische thematische Satzabschnitte u. a. nach semiologischen Gesichtspunkten sowie im Hinblick auf die rhetorische Intention charakteristischer Wendungen.

Das Symposium *Corelli in Arcadia* erreichte durch die Abwesenheit Nino Pirrottas und den Ausfall des Beitrags von A. Quondam *La musica e l'Arcadia* nicht ganz die Geschlossenheit, den die Vorbereitung erwarten ließ. Doch wurde dieser Mangel durch die geschickte Koordination Petrobellis und seine klar zusammenfassenden Spontanübersetzungen ins Englische voll ausgeglichen. Rolle und Bedeutung Corellis wie allgemein der Musik im Rahmen der Accademia d'Arcadia wurden u. a. anhand bisher wenig bekannter Quellenbestände von verschiedenen Seiten beleuchtet, auch im Hinblick auf die künstlerischen Intentionen der

Arkadier F. della Seta (Rom) brachte eine Dokumentation der Arcadia-Manuskripte der Biblioteca Angelica, F. Piperno (Rom) eine für das römische Musikleben um 1700 besonders aufschlußreiche Untersuchung der Dokumente zu den Festen der „Accademia del Disegno di S. Luca“ Corellis Kunstverständnis, vor allem im Verhältnis zu den Themen Arcadias, brachte der Beitrag von Mercedes Viale Ferrero (Turin) *Corelli collezionista di quadri* besonders nahe; R. Bossa (Rom/L'Aquila) behandelte Corellis Verhältnis zu Kardinal Benedetto Pamphilj. Als interessantes Fazit der Beiträge – bestätigt auch durch die Untersuchungen Emilia Zanettis (Rom), wonach der Anteil an Musikern unter den Arkadiern kaum mehr als 1 % betrug – stellte sich heraus, daß die Stellung Corellis unter den Arkadiern entgegen der allgemeinen Ansicht keineswegs eine hervorragende oder doch ebenbürtige war, sondern eher als zweitrangig gelten dürfte.

Auf die gleichfalls reichhaltigen übrigen Beiträge sei nur kurz hingewiesen. Über Corelli im Verhältnis zur zeitlich parallelen Vokalmusik bzw. der Musik für Tasteninstrumente in Rom sprachen N. Anderson (London) und A. Silbiger (University of Wisconsin); als zeitgenössisches Dokument der für Rom eigentümlichen Stile besprach S. Durante (Padua) die *Guida armonica* von G. O. Pitoni. Nicht ganz unwidersprochen blieb die These N. M. Jensens (Kopenhagen), daß die zahlreiche (Trio-) Sonaten der Epoche betreffende Anweisung „*con violone o cembalo*“ im Sinne der Ersatzfunktion des Cembalo als Continuo-Instrument zu verstehen sei. – Das gegenüber 1968 und 1974 besonders umfangreiche Programm ließ leider der Diskussion nicht immer den erwünschten Raum. Fast undiskutiert blieben daher die vier abschließenden Beiträge von C. Vitali (Bologna) *La diffusione manoscritta dell'op. 3 di Corelli* .., Wolf-Dietrich Förster (Bologna) *Corelli e Torelli. Concerto grosso e Sonata per tromba*, M. Talbot (Liverpool) *Un rivale di Corelli: il violinista compositore G. Valentini* und Th. Walker (London) *La fortuna di Corelli con particolare riferimento all'Inghilterra*.

Für eine glückliche musikalische Abrundung des Programms sorgten zwei mit dem Stil der Epoche Corellis besonders vertraute Ensembles: die *English chamber group* sowie Sonya Monosoff (USA) – die den vorausgehenden Kurs für Barockvioline leitete und ausgezeichnete Beispiele zur zeitgenössischen Verzierungspraxis brachte – im Trio mit T. Vesselinova (Mailand) am Cembalo und R. Gini, Violoncello, ferner ein Konzert des Cembalisten Chr. Stembridge (Oxford). – Im Hinblick auf das Gesamtergebnis dieser anregenden und – nicht zuletzt dank der Leitung Petrobellis – in ganz ungezwungener, freundschaftlicher Atmosphäre verlaufenen Tagung (wozu die Gastlichkeit der Gemeinde Fusignano das ihre beitrug) ist auf die zu erwartende Publikation der Beiträge im Rahmen der *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia* hinzuweisen.

Musikwissenschaftliche Sektion beim Zweiten Weltkongreß für Sowjet- und Osteuropastudien in Garmisch (30. September bis 4. Oktober 1980)

von Detlef Gojowy

Musikwissenschaft und Slawistik bzw. Osteuropakunde haben in Deutschland bedeutende und weit zurückreichende Traditionen. Die Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde, die bei diesem Kongreß gastgebend und federführend war als Mitglied eines siebzehn Organisationen umfassenden International Committee for Soviet and East European Studies, wurde schon 1913 gegründet. Nur sind diese Traditionen leider keine gemeinsamen Traditionen, und so kam es,

daß zu diesem Mammutkongreß mit 111 Arbeitssitzungen aus den Bereichen Geschichte, Wirtschaft, Soziologie, Politik, Recht, Sprachwissenschaft, Literatur, Kunst, Erziehung, Philosophie, Religion und Geographie, auf dem über 400 Referate gehalten wurden, zu dem 1460 Teilnehmer aus 26 Ländern kamen, über den der Bundespräsident die Schirmherrschaft übernahm und zu dem der Bundesaußenminister das Eingangsreferat hielt, lediglich eine musikwissenschaftliche Arbeitssitzung gewissermaßen in letzter Minute improvisiert wurde – auf Betreiben des Sektionsleiters für Kunst, Hans-Jürgen Drengenberg, und unter der Leitung von Joachim Braun, Bar-Ilan Universität/Israel. Sein bislang nur auf englisch erschienen Buch über jüdische Musik in der Sowjetunion setzt Forschungen Leonid Sabaneevs aus den zwanziger Jahren fort; sein Garmischer Kongreßreferent befaßte sich mit der „*zwiefältigen Funktion des jüdischen Elements in der Musik von Dmitrij Šostakovič*“ Dorothee Eberlein, Düsseldorf, berichtete über ihre Forschungen zu dem litauischen Maler und Komponisten Mikolajus Konstantinas Čiurlionis (mit Ton- und Bildbeispielen), den sie in den Zusammenhang des osteuropäischen Symbolismus und der Entstehung einer litauischen Nationalschule stellt. Der estnische, in Stockholm lebende Musikologe Harry Olt, von dem ein Buch über estnische Musik (*Estonian Music*. Tallinn: Perioodika 1980) in Estland selbst erscheinen konnte, referierte über estnische Komponisten vor allem am Beispiel Arvo Pärts. Die in Texas lebende jugoslawische Musikforscherin Jelena Milojković-Djurić, Expertin übrigens für die byzantinischen Musiktraditionen ihres Landes, sprach über *Die Musikkultur Jugoslawiens in der Periode nach dem II. Weltkrieg*. Vom Berichterstatter stammte ein Beitrag *Zur frühen russischen Zwölftonmusik Lourié, Roslavet, Golyšev, Obuchov*.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen *

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

Nachtrag Wintersemester 1980/81

Augsburg. Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Das Werden des klassischen Stils (2) – S: Die Streichquintette Mozarts (2) – S: Musikwissenschaftliche Quellenkunde anhand ausgewählter Handschriften und Drucke der Augsburger Universitätsbibliothek (2) – S: Die abendländischen Musiknotationen I (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Ü Zur Technik der Edition von Musik des 18. Jahrhunderts (2).

Dr. K.-H. SCHLAGER: Pros: Die einstimmige Messe (2).

Die Lehrveranstaltungen von Prof. Dr. Krautwurst sind entfallen.

Heidelberg. Prof. Dr. W. BRAUN: Romantische Klaviermusik (2).

Mainz. Prof. Dr. Ch. H. MAHLING: Pros: Einführung in die Musiksoziologie und musikalische Sozialgeschichte (Systematische Musikwissenschaft) (2) – S: Alban Berg, „Wozzeck“ (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.

Regensburg. Prof. Dr. M. JUST: Epochen der Musikgeschichte II. Von 1600 bis zur Gegenwart (2) – Haupt-S: Mozarts „Don Giovanni“ (2) – Pros: Das Organum der Notre-Dame Epoche (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Die Opera seria von den Anfängen Metastasio bis zu Mozart (2).

R. WIESEND, M. A.: Ü: Zum musikalischen Satz der Wiener Klassik: Menuette in Mozarts Kammermusik (2).

Es entfallen:

Prof. Dr. W. OSTHOFF: Hans Pfitzner und die Musik seiner Zeit (2).

Prof. Dr. M. JUST: Zur Geschichte der Kammermusik: W.A. Mozart (2) – Lektüre musiktheoretischer Schriften des späten 18. Jahrhunderts (2).

R. WIESEND, M. A.: Ü: Mozarts „Idomeneo“ und die Tradition der italienischen Oper (2).

Sommersemester 1981

Aachen. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Überblick zur Operngeschichte des 19. Jahrhunderts (2).

Augsburg. Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Englische Musik zur Zeit Shakespeares (1) – S: Analyse ausgewählter Werke von Heinrich Schütz (2) – S: Die abendländischen Musiknotationen (2) – S: Die Streichquartette Béla Bartóks (2) – Kolloquium für Doktoranden und Magistranden (14täglich 2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Einführung in die neuere Musik (bis 1945) mit Übungen (2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft zur Musik Karlheinz Stockhausens (in Verbindung mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg i.Br.) (2) – Ethnomusikologie: Grundkurs III: Feldarbeit (in Verbindung mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung, Freiburg i.Br.) (2) – Arbeitsgemeinschaft: Die Probleme eines Handbuches der außereuropäischen Musik (2) – Doktorandenkolloquium (mit allen Dozenten der Musikwissenschaft) (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Aspekte des Stilwandels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: C. Ph. E. Bach, Joseph Haydn, W. A. Mozart (2) – Grund-S: Theorie und Praxis der musikalischen Komposition im 16. und 17. Jahrhundert (mit Übungen) (2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft zum Verhältnis zwischen Musik und Dichtung im 14. Jahrhundert: Guillaume de Machaut (2) – Arbeitsgemeinschaft: Analysen zum Werkverständnis, zur Aufführungspraxis und Interpretationskritik (17. und 18. Jahrhundert) (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Haupt-S IV: Dramatische und musikalische Zeit in Bühnenwerken Mozarts, der Romantik und Wagners (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Priv. Doz. Dr. M. HAAS: Grund-S II: Übungen zur Musik der Renaissance (2) – Grund-S: Paläographie der Musik IV: Aufzeichnungsweisen des späten 15. bis zum 17. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Probleme der Musikanschauung im 12. Jahrhundert (14täglich 2) – Doktorandenkolloquium (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. R. STEPHAN, Prof. Dr. T. KNEIF, Prof. Dr. K. KROPFINGER, Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Ringvorlesung: Béla Bartók (1881–1945) (2).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Kirchenmusik von Haydn bis Mozart (2) – Haupt-S: Klaviermusik der Wiener Schule (2) – Kolloquium: Musikwissenschaftliche Neuerscheinungen (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. T. KNEIF: Geschichte des Blues (3) – Pros: Bartók (Ergänzung zur Ringvorlesung) (3) – Haupt-S: Adorno (2).

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Vivaldi (2) – Pros: Zur Vorlesung „Vivaldi“ (3) – Haupt-S: György Ligeti (3) – Doktorandenkolloquium (2).

Dr. TRAUB: Pros: Musiktheorie des 13. Jahrhunderts: Johannes de Grocheo (2) – Ü: St. Martial (2).

R. DAMM: Ü: Ives (2).

Abteilung Musikethnologie. Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musikinstrumente im Vorderen Orient (2) – Haupt-S: Literatur zur Musik im Vorderen Orient (2) – Pros: Musikstile im pazifischen Raum (2) – Kolloquium: Béla Bartók (2).

Prof. Dr. M. P. BAUMANN: Pros: Musik aus den Anden Boliviens (2) – Kolloquium: Die Musik der Chipayas (2).

Dr. R. BRANDL: S: Die wissenschaftliche Schallarchivierung (Musikethnologie und Quellenkritik) (2) – Ü: Aspekte neuer afrikanischer Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. ZIEGLER: Ü: Das Volkslied im slawischen Raum (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. H. TOUMA: Ü: Gesangsgattungen und ihre Texte in der weltlichen und sakralen Musik der Araber (2).

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Musikalischer Realismus (2) – Haupt-S: Komponisten-Biographien (2) – Pros: Texte zur Neuen Musik (2).

Frau Prof. Dr. H. de la MOTTE-HABER: Musikpsychologie (2) – S: Filmmusik (2) – S: Empirische Methoden in der Musikwissenschaft (2).

Dr. M. ZIMMERMANN: Pros: Musiktheorie im 19. Jahrhundert (2) – Pros: Der späte Strawinsky (2).

Frau Dr. S. LEOPOLD: S: Italienisches Musiktheater im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert (2) – S: Quellenlektüre zur frühen Oper (2).

Dr. Th.-M. LANGNER: Max Reger – Vollender und Anreger (2).

Berlin. *Hochschule der Künste. FB 8 Musikerziehung.* Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Forschungsfreiemester

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Musik und Szene: Elemente des musikalischen Dramas von Monteverdi bis Wagner (2) – S: Wagner „Tristan und Isolde“ (2) – Pros: Beethovens Klaviersonaten (2) – Kolloquium: Zur Bestimmung des Trivialen in der Musik (2).

Priv. Doz. Dr. V. RAVIZZA: Die Symphonien Mahlers (2) – Ü: Notationskunde und Editionspraxis, Weiße Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. G. AESCHBACHER: Übungen zur romantischen Harmonik (1).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Ü: Die Musik Nordafrikas (2).

Dr. P. ROSS: Theorien zur musikwissenschaftlichen Systematik (2).

Pater R. BANNWART: Gregorianik. Grundlagen-Repetitorium-Formenlehre. Praktische Übungen (2).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Frühgeschichte der Motette (2) – Haupt-S: Die Entwicklung der Musiktheorie im 18. Jahrhundert (2) – Doktorandenseminar (n. V.).

Priv. Doz. Dr. Ch. AHRENS: Die Entwicklung der großbesetzten Kammermusik im 19. Jahrhundert (1) – Pros: Rhythmus und Metrum in außereuropäischer Musik (2) – Ü: Analyse und Beschreibung musikalischer Prozesse (gem. mit Dr. R. QUANDT) (4).

Dr. R. QUANDT: Pros: Notation (Modalnotation) (2).

Dr. J. SCHLÄDER: Pros: Musikalische Formenlehre (2).

Frau A. KURZHALS-REUTER: Ü: Musik-Bibliographie (n. V.).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die europäische Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts (2) – S: Zur Passionskomposition des 16. bis 18. Jahrhunderts (2) – S: Zum Werk von Arthur Honegger (1) – S: Musikwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. S. KROSS, Prof. Dr. E. PLATEN, Prof. Dr. M. STAEHELIN und Prof. Dr. M. VOGEL) (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Geschichte des Geistlichen Konzerts und der Kantate (2) – S: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie (2) – S: Theorie und Techniken der Durchführung (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (2).

Prof. Dr. E. PLATEN: S: Formenlehre der Musik. Periodische Formen (2) – S: Beethovens letzte Quartette. Entstehung, Struktur, Wirkungsgeschichte (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (2).

Prof. Dr. M. VOGEL: Tonsysteme fremder Völker (2) – S: Tendenzen der neuesten Musik (2) – S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (2).

Prof. Dr. M. STAEHELIN: S: Historische Holzblasinstrumente (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (2).

Dr. R. CADENBACH: S: Max Reger (2) – S: Übungen zur Analyse von Zwölfton-Kompositionen (2).

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. A. FORCHERT: Allgemeine Musikgeschichte III (2) – Ober-S: Probleme der Musiktheorie im frühen 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Wagners „Ring des Nibelungen“ II (2) – Kolloquium: Neue musikwissenschaftliche Literatur (gem. mit Prof. Dr. G. ALLROGGEN und Prof. Dr. K. RÖNNAU).

Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Die italienische Oper im 17. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Die „Savoy Operas“ von Gilbert und Sullivan (gem. mit Prof. W. BROCKHAUS) (2) – Pros: Die Lieder Hugo Wolfs (2) – Kolloquium: Neue musikwissenschaftliche Literatur (2).

Prof. Dr. K. RÖNNAU: Haupt-S: Schuberts Sinfonien (2) – Pros: Einführung in musikgeschichtliche Gesamtdarstellungen (2) – Mensuralnotation (2) – Kolloquium: Neue musikwissenschaftliche Literatur (2).

Eichstätt. Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Die Musik des Barocks und der Klassik (2) – S: Die Kammermusik des 18. Jahrhunderts (2) – Ü: Systematische und historische Musikinstrumentenkunde (2) – Ü: Lied- und Sonatenform (2).

A. GERSTMEIER: S: Grundfragen, Hilfsmittel und Arbeitsmethoden der Musikwissenschaft (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Die Oper 1800–1850 (2) – Haupt-S: Komische Elemente in der Oper vor 1750 (3) – Ü: Chormusik des 19. Jahrhunderts (2) – Kolloquium: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (gem. mit Priv. Doz. Dr. K.-J. SACHS) (2).

Frau Dr. H. LÜHNING: Ü: Così fan tutte – Ironie und tiefere Bedeutung in Mozarts Oper (3).

Dr. K.-H. SCHLAGER: Pros: Neue Musik im Mittelalter: Tropen und Sequenzen (2).

Dr. Th. WOHNHAAS: Ü: Musikalische Werkkunde (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Gustav Mahler (3) – Ober-S: Beethovens Streichquartette (2) – Ober-S: Musik des Trecento (2) – Ober-S (für Doktoranden): Methodenprobleme (2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Musikgeschichte im Überblick IV: 19. und 20. Jahrhundert (3) – Ober-S: Die erste Blütezeit der deutschen Musik um 1500 (3) – Ober-S (für Doktoranden): Besprechung ausgewählter musikwissenschaftlicher Probleme (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. H. HUCKE: Geschichte des Chors im Abendland (2) – Pros: Beschreibung musikalischer Handschriften der Landesbibliothek Darmstadt (14täglich halbtägig) – Ober-S: Ausgewählte Quellen in englischen Bibliotheken (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Die deutsche frühromantische Oper: Weber, Spohr, Marschner (3) – Pros: Einführung in die Werkinterpretation (2) – Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation (2) – Ober-S (für Doktoranden): Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten (2).

Akad. Oberrat Dr. P. CAHN: Einführung in die Formenlehre (2) – S: Zur Entwicklung der Kompositionstechnik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. L. FINSCHER und Prof. Dr. H. HUCKE: Exkursion: 1 Woche Arbeiten in der British Library London und der Bodleian Library Oxford im Zusammenhang mit dem Seminar Englische Musik im 16. und 17. Jahrhundert (WS 80/81) und dem Seminar Ausgewählte Quellen in englischen Bibliotheken (SS 81).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: S: Übungen zur musikalischen Terminologie (2) – Musikanalyse-Musikvermittlung II (2) – Doktoranden-S: Wagner-Rezeption (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Musikgeschichte im europäischen Barock (1) – S: Lektüre von Glareans „Dodekachordon“ (1547) und H. Fincks „Practica musica“ (1556) (2) – Bachs „Clavier-Übung“ III (1739) (2) – Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (2).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Einführung in die Akustik und die elektronische Musik (2) – Grundlagen des Musikhörens (gem. mit Prof. Dr. C. GOTTWALD und Prof. H.-P. HALLER) (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Deutsche Musik um 1935 (2) – Aufgaben der Musikkritik heute (2).

Dr. W. RUF: S: Sozialgeschichte der Musik im 18. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Schulbuchkritik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. von BLUMRÖDER: S: Musikalische Romantik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: Übungen zu Texten von Gottfried Michael Koenig (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. HABENICHT: Einführung in die rumänische Musikfolklore (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. SCHMALZRIEDT: S: Terminologie der klassischen Instrumentalmusik (2).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: La sonate entre D. Scarlatti et Mozart (2) – Pros: Die Entwicklung der Klavierinstrumente im 18. Jahrhundert (1) – S: Les écrits sur la musique de J. J. Rousseau (1).

Prof. Dr. J. STENZL: J. Stravinski/Ch. F. Ramuz: „L’histoire du soldat“ (avec Mme KATIA KRIVANEK) (2) – Répétition de l’histoire musicale, I. La polyphonie du moyen âge (1).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Pros/S: Aufnahme- und Übertragungstechnik (2) – S: Forschungsprojekt: Musikalische Sozialisation von Amateurmusikern II (Feldforschungsphase), Blockveranstaltung März 1981 (2) – S: Forschungsprojekt: Musikalische Sozialisation von Amateurmusikern III (Auswertungsphase) (2) – S: Neuere empirische Untersuchungen in der systematischen Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Pros: Musik in Fernsehsendungen für Kinder (2) – S: Differentielle Musikpsychologie (2) – S: Original und Bearbeitung (2).

Prof. Dr. E. REIMER: Pros: Die bürgerliche Musikkultur Deutschlands im 19. Jahrhundert (2) – Kurs: Hörpraktikum zum Pros „Bürgerliche Musikkultur“ (1) – S: Prinzipien der Vokalkomposition zwischen 1600 und 1750 (2) – S: Hanns Eislers Theorie und Praxis der politischen Musik (2).

Frau Prof. G. DISTLER-BRENDEL: S: Musik und Malerei im 20. Jahrhundert – ein Strukturvergleich (gem. mit Prof. Dr. BÖHM) (2).

Dr. P. NITSCHKE: Pros/S: Romantik in der Musik (2) – Pros: Einführung in die musikalische Formenlehre (2) – Pros: Grundlagen der systematischen Musikwissenschaft (2) – S: Der junge Wagner (2).

Dr. G. BATEL: Pros: Konzeptionen der Musiksoziologie (2).

Dr. A. SIMON: S: Musik in Afrika (2).

Göttingen. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Die Musik im Zeitalter der Klassik (2) – S: Orgel- und Lautenmusik des 15.–18. Jahrhunderts in den Tabulaturen (Übertragung und Interpretation) (2) – Doktoranden-Kolloquium (4).

Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: Symphonien Anton Bruckners (2) – Ober-S: Trecentomusik-Trecentoprobleme (2) – Ü: Neuere Literatur zur Musik des 19. Jahrhunderts (2).

N. N.: Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie (8).

Lehrbeauftragt. Dr. R. FANSELAU: Ü: Wagner „Der Ring des Nibelungen“, musikalische Symbolik (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. B. SUCHLA: Ü: Theoretikerlektüre. Ausgewählte Kapitel zur Beziehung zwischen Dichtung und Musik: Chanson und Madrigal (2).

Prof. Dr. H. HUSMANN: Kolloquium: Anleitung zum selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Geschichte der Motette II (2) – Musikhistorisches Seminar (2) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Systematik der Instrumentenkunde II (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Gestaltungsformen epischer Musik (2) – S: Liederhandschriften; Edition und Kommentierung (2).

Frau Dr. I. SCHUBERT: Musikhistorisches Pros II (2).

Dr. J.-H. LEDERER: Notationskunde II (2) – Musikgeschichte IV (2) – Übungen zu Tonbeispielen (1).

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

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. FLOROS: Pros: Die romantische Oper (3) – S für Doktoranden (2 n. V.).

Prof. Dr. H. J. MARX: Europäische Barockoper (1) – Haupt-S: Musik und Rhetorik (2) – Pros: Einführung in die musikalische Terminologie (3) – S für Doktoranden (2 n. V.).

Dr. P. PETERSEN: S: Richard Wagners „Versmelodie“ Begriff und kompositorische Praxis (2) – Ü: Werkanalyse I (2).

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

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Claudio Monteverdi II. Weltliche Werke I (2).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. KARBUSICKY: Vorlesung und Haupt-S: Semiotik, Semiose, Semantik in der Musik (2) – Pros: Trivialmusik, Umgangsmusik, Massenkultur (2) – S: Methodologisches Kolloquium (2) – Ü: Systematische Musikwissenschaft: Grundlegung und Methoden (2).

Priv. Doz. Dr. H. P. HESSE: Haupt-S: Das Musikerleben im Griff des Experiments II (2) – Pros: Musikalische Tonsysteme (2) – Ü: Grundlagen der Musiktherapie (2) – Ü: Die menschliche Stimme (2).

Prof. Dr. H. P. REINECKE: Pros: Geschichte der musikalischen Akustik (2) – Ü (mit Praktikum): Musik im Hörfunk und Fernsehen (Musikpsychologie).

Dipl.-Ing. A. HEYNA: Elektroakustik. Theoretischer Teil (monatlich 1) – Elektroakustik. Praktischer Teil (monatlich 1 n. V.).

M. HURTE: Synästhesie und audiovisuelle Kommunikation (2).

Dr. A. BEURMANN: Neue elektronische Musikgeräte, Synthesizer und Computer im Studiobetrieb (14täglich 2).

Frau Dr. S. WIEHLER-SCHNEIDER: Gattungen des Volksliedes (2).

Heidelberg. Prof. Dr. W. SEIDEL: Französische Musik der Neuzeit (2) – Pros: Die Mannheimer Schule (2) – S: Französische und deutsche Musik im 18. Jahrhundert (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Dr. M. DICKREITER: Ü: Die historischen Klavierinstrumente: Organologie, Stimmung, Komposition (2).

Dr. G. MORCHE: Ü: Satzanalysen (Kompositionen aus dem 16. und 17. Jahrhundert) (2).

Dr. M. BIELITZ: Ü: Einführung in die Musikgeschichte II (2) – Pros: Die Motette bis Dufay (2).

Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Europäische Volksmusik (2) – S: Die Barockoper (2) – Pros: Formenlehre (2) – Dissertanten-Konversatorium (4).

Prof. Dr. J. PFLEIDERER: Akustik (1).

Dr. MESSNER: Ausgewählte Kapitel der musikalischen Völkerkunde (2).

Mag. J. BLAAS: Die Messe zur Zeit Josquins (2).

Dr. E. WAIBL: Einführung in die Ästhetik (2).

Dr. E. KUBITSCHEK: Paläographie II (2).

Karlsruhe. Nicht gemeldet.

Kassel. Prof. Dr. A. NOWAK: Geschichte der Variation (2) – S: Die Variationswerke Max Regers (2) – S: Musikästhetik: Schopenhauer und Nietzsche (2) – Ü: Einführung in die Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. H. RÖSING: Einführung in die Musikpsychologie (mit S) (2) – Musikkritik. Geschichtlicher Überblick und gegenwärtige Situation (mit S) (2) – S: Musik und Natur – musikalische Naturdarstellungen (2) – Ü: Ausgewählte Fragen zur Musikpsychologie (1) – Ü: Übungen zur Musikkritik (1).

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

Kiel. Prof. Dr. A. EDLER: Musikgeschichte III (19. Jahrhundert) (2) – Probleme serieller und postserieller Komposition (2) – S: Das Musikleben um 1750 und die musikalischen Gattungen (2) – S: Das Spätwerk Beethovens (2) – Kolloquium für Schulmusiker (1). (Alle Veranstaltungen am Institut für Schulmusik in Lübeck.)

Prof. Dr. F. KRUMMACHER: Brahms-Musik der Spätzeit (2) – S: Streichquartette der Wiener Schule (2) – S: Unbekannte Symphonik des 19. Jahrhunderts als ästhetisches Problem (gem. mit Dr. B. SPONHEUER) (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Die Anfänge der Oper (2) – S: Richard Strauss' symphonische Dichtungen (2).

Prof. Dr. F. RECKOW: Musikgeschichte im Mittelalter IV: Ars antiqua und Ars nova (2) – S: Liedkomposition in Spätmittelalter und Renaissance (3) – Übungen zur Musikgeschichte im frühen und hohen Mittelalter (mit Aufführungsversuchen) (gem. mit Ch. BERGER) (2). (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck). – S: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL, Prof. Dr. F. KRUMMACHER, Prof. Dr. F. RECKOW, Priv. Doz. Dr. H. W. SCHWAB: Doktorandenkolloquium (14täglich 2).

Ch. BERGER, Prof. Dr. A. EDLER, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. U. HAENSEL, Prof. Dr. F. KRUMMACHER, Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH, Prof. Dr. F. RECKOW, Priv. Doz. Dr. H. W. SCHWAB, Dr. B. SPONHEUER, Dr. W. STEINBECK: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14täglich 2).

Priv. Doz. Dr. H. W. SCHWAB: beurlaubt.

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik von Guillaume Dufay bis Josquin Desprez (ca. 1420 – ca. 1520) (3) – Pros. A: Geschichte des deutschen Liedes von etwa 1300 bis etwa 1750 (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Igor Strawinsky I (2) – Frankreich in der Zeit von Revolution, Restauration und Romantik (2) – Ü: Lektüre ausgewählter Schriften zur französischen Musik um 1800 (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. H. SCHMIDT: Das Klavierkonzert der Wiener Klassik (2) – Haupt-S A: Ludwig van Beethoven (2) – Paläographische Ü: Tabulaturen (2).

Priv. Doz. Dr. D. ALTENBURG: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S B: Musikalische Affektenlehre im Barockzeitalter (2) – Ü: Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen (2).

Dr. U. TANK: Ü: Methoden der Werkanalyse (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die Musikkulturen Ostafrikas (2) – Haupt-S C: Aufgaben und Probleme der musikethnologischen Forschung Japans (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Dr. B. SCHMIDT-WRENGER: Transkriptionsübung (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Akustische und gehörspsychologische Grundlagen der Dynamik (2) – Pros. B: Akustik der Musikinstrumente (2) – Ü für Fortgeschrittene: Untersuchungen zum musikalischen Kontext (2).

Mainz. Prof. Dr. Ch. H. MAHLING: Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert (2) – Pros: Werk und Ausführung im 18. Jahrhundert (2) – S: Die Symphonien Gustav Mahlers (2) – Ober-S: Kolloquium für Doktoranden (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Die Musikkultur Nordeuropas in der Neuzeit (2) – Pros: Neumen und Noten. Der Streit um den rechten gregorianischen Gesang (gem. mit H. J. BECKER) (2) – S: Heroischer Stil in der historischen und mythologischen Oper (2) – Ober-S: Schriften zur Opern-Ästhetik des 18. Jahrhunderts (mit stilkundlichen Übungen für Examenskandidaten und Doktoranden) (2) – Ü: Praktikum zur musikalischen Landeskunde (mit Proseminar-Arbeiten) (2) – Exkursion: Besuch von Musikstätten und Bibliotheken in Skandinavien.

Prof. Dr. H. SCHNEIDER: Die Musik des 18. Jahrhunderts (2) – Pros: Untersuchungen zu Orchesterwerken des 20. Jahrhunderts (2) – S: Das Musiktheater Richard Wagners (2) – Ü: Notationskunde II: Tabulaturen und neue Notationsarten (2).

Prof. Dr. A. M. DAUER: Pros: Musik und Tanz in Afrika (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Ü: Die großen Vokalformen Kantate, Messe, Oratorium, Oper (1).

Frau Priv. Doz. Dr. G. HENNEBERG: Ü: Übungen zur Entwicklung der Musikdidaktik seit 1945 (2).

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

Prof. S. CELIBIDACHE: Musikalische Phänomenologie.

Domkapellmeister H. HAIN: Gregorianischer Choral. Ordinarium und Proprium der Messe (1).

Marburg. Prof. Dr. H. HEUSSNER: Satz, Zyklus und Tradition der klassischen Instrumentalmusik (2) – Pros: Trecentomusik mit paläographischen Übungen (2) – S: Historiographie der Musik (2).

Prof. Dr. M. WEYER. Musikgeschichte Skandinaviens II: Jean Sibelius (2) – Pros: Neuere Kompositionstechniken (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: J. S. Bachs Passionskompositionen und ihre Vorgeschichte (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Die Anfänge der Instrumentalmusik (2) – Ober-S (gem. mit Prof. Dr. R. BOCKHOLDT und Prof. Dr. J. EPPELSHEIM) (14täglich 2).

Prof. Dr. R. BOCKHOLDT: Forschungsfreisemester.

Prof. Dr. J. EPPELSHEIM: Richard Wagner und das Orchester (2) – Haupt-S: Händels Concerti grossi op.3 und op.6 (3) – Ober-S: (14täglich 2).

Dr. M. H. SCHMID: Concerto und Konzert (2).

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Palestrinasatz II (3) – Ü: Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (3) – Ü: Schriftliche und mündliche Überlieferung des byzantinischen Kirchengesangs (2) – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3).

Akad. Rat Dr. R. NOWOTNY: Aufführungsversuche (12).

Frau Dr. M. DANCKWARDT: Ü: Musikalischer Grundkurs (2) – Die Kammermusik Franz Schuberts (2).

Akad. Rat Dr. R. STELZLE: Ü: Gemeinsame Lektüre: J. Ph. Rameau, Traité de l'harmonie (2) – Ü: J. Ph. Rameau: Castor und Pollux (2).

Akad. Rat Dr. I. EL-MALLAH: Die Instrumente der Arabischen Musik (4).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Mittelalterliche Tonsysteme und ihre Darstellung am Monochord (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHULZ: „Außenseiter“ der Neuen Musik: Satie, Ives, Varèse (2).

Münster. Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Das dodekaphone Werk Schönbergs und seine Ausstrahlung (2) – S: Das Oratorium vom Barock zur Moderne (2) – S: Die geistliche Vokalpolyphonie zwischen Dufay und Palestrina (2).

Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Geschichte der Musikästhetik im Überblick (2) – S: Der gregorianische Choral II (gem. mit Th. SCHNITTKER) (2) – S: Richard Wagner (2).

Prof. Dr. R. REUTER: Die Oper von Monteverdi bis Gluck (2) – S: Instrumentenkunde:

Systematik, Idiophone, Membranophone, Aerophone (2) – S: Die grundlegenden Musiker-Biographien des 19. Jahrhunderts (2) – Ü: Bestimmungsübungen an akustischen Beispielen (2).

Akad. Oberrätin Frau Dr. U. GÖTZE: Ü: Musikgeschichte im Überblick II (2) – S: Analyseverfahren nach de la Motte (2) – S: Geschichte der Musikgeschichtsschreibung (2) – S: Strukturanalytische Darstellung der Londoner Sinfonien von J. Haydn (2) – S: Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (4).

Dr. W. VOIGT: Einführung in die musikalische Akustik (1).

Oldenburg. Prof. G. BECERRA-SCHMIDT: S: Semantische Analyse von Musik (2) – S: Südamerikanische Folklore (2).

Prof. Dr. W. HEIMANN: Projekt: Volk, Folklore, Volkskultur (2) – S: Sozialgeschichtliche Aspekte der Bachzeit (2) – S: Handlungstheorie der Volksmusik (2).

Dr. F. HOFFMANN: Ü: Zweierlei Volkslied (2).

Prof. Dr. F. RITZEL: S: U- und E-Musik im 19. Jahrhundert (2) – S: Geschichte der Musik in den Massenmedien (2) – S: Musikkritik in Oldenburg (2).

Akad. Rat Dr. P. SCHLEUNING: Ü: Das Arbeiterlied (gem. mit Prof. Dr. E. LUCAS) (2) – Ü: Kinderlieder (2).

Prof. Dr. W. M. STROH: S: Grundlagen musikalischer und sprachlicher Wahrnehmung (gem. mit U. STEVENS) (2).

Osnabrück. Prof. W. HEISE: S: Musikerziehung in der DDR II (2).

Prof. Dr. H. Chr. SCHMIDT: S: Zum Problem der didaktischen Interpretation (2) – S: Das Musikhören von Kindern und Jugendlichen (2).

U. SCHLIE: S: „Neoklassizismus“ (2).

Regensburg. Prof. Dr. M. JUST: Igor Strawinskij (2) – Haupt-S: Beethovens späte Streichquartette (2) – Pros: Philippe de Vitry und die Ars Nova (2).

Frau Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU: Ü: Notationskunde: Einführung in die neugriechische Notenschrift (1) – Formenlehre: Tanzmusik (1) – Ausgewählte Schriften zum Thema Musik und Gesellschaft (Lektüre) (1).

Lehrbeauftragt. Dr. F. A. STEIN: Ü: Geschichtliche Aspekte der Cantus-Firmus-Technik (1).

Lehrbeauftragt. Ch. PYHRR: Ü: Musiktheater des 19. Jahrhunderts (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Zur Geschichte der Kompositionslehre seit 1700 I (2) – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Nichtthematische Teile in klassischen Sonaten und Sinfonien (2) – S für Doktoranden (gem. mit Prof. Dr. W. BRAUN und Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU) (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Johann Mattheson (1681–1764) (2) – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – S: Generalbaß-Traktate (2) – S für Doktoranden (gem. mit Prof. Dr. E. APFEL und Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU) (2).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Pros I: Abendländische Musik bis zum Beginn der notierten Mehrstimmigkeit (2) – S: Béla Bartók (2) – Kurs Musikwissenschaft und Rundfunk IV (gem. mit Dr. U. THOMSON und W. KORB) (2) – S für Doktoranden (gem. mit Prof. Dr. E. APFEL und Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU) (2).

Salzburg. Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft IV (14täglich 2) – Die Musik Südostasiens II (14täglich 1).

Prof. Dr. G. CROLL: Leoš Janáček (1) – S: Wissenschaft und Praxis (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. W. GERSTENBERG: S: Franz Schubert (2).

Prof. Dr. G. GRUBER: Vergleich von Methoden der musikalischen Analyse II (14täglich 2) – Konversatorium: Musik nach 1945 (14täglich 2).

Frau Dr. Sibylle DAHMS: Pros: Oper und Ballett des Spätbarocks und der Klassik (2) – Konversatorium: Historischer Tanz mit praktischen Übungen (14täglich 1).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Musikgeschichte Salzburgs im 17. Jahrhundert (2).

Mag. G. STRADNER: Pros: Historische Instrumentenkunde und Spielpraxis (14täglich 2).

Mag. P. WIDENSKY: Grundlagen der Akustik, der Intervallehre und musikalischen Temperatur II (14täglich 2).

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Die Oper im 19. Jahrhundert (1) – S: Artikulation und Spieltechnik Bachscher Musik für Streichinstrumente (3) – S: Bürgerliches Musikleben im Spiegel der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848) (2) – S: Übungen zur Theorie der Oper und des Musikdramas im 19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. A. FEIL: Musikgeschichte IV (1750–1900) (2) – S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten (1).

Prof. Dr. B. MEIER: Das italienische Madrigal (2) – S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE. S: Analysen und Interpretationsvergleiche (3) – S: Satztechnische Übungen für Fortgeschrittene (2) – S: Musik nach 1949 (3).

Dr. M. FORSTER: S: Übungen zur Harmonik (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Vorgeschichte und Frühzeit des Oratoriums (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Bibliotheks- und Archivkunde (gem. mit Dr. W. PASS, Dr. U. HARTEN und Dr. SEIFERT) (6).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Geschichte der Country Music (2) – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar IV (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenkolloquium (2).

Dr. W. PASS: Der Gregorianische Gesang und die Probleme der Semiologia Gregoriana (2) – Chorallehre im Spätmittelalter (2) – Methoden musikalischer Analyse an Werken von Palestrina, Beethoven und Brahms (2) – Franz Lehár (2) – Archiv-Praktikum (gem. mit Dr. U. HARTEN und Dr. SEIFERT).

Dr. J. F. ANGERER: Einführung in die liturgisch-musikalische Handschriftenkunde (2).

Priv. Doz. Dr. Th. ANTONICEK. Johannes Brahms II (2).

Dr. L. KANTNER. Die Frühopern Mozarts (2).

Dr. N. TSCHULIK: Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik II (2).

Dr. H. KNAUS: Musikgeschichte IV (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros II (2).

Dr. W. DEUTSCH: Einführung in die Psychoakustik für Musikwissenschaftler II (2).

Dr. G. KUBIK. Afro-amerikanische Musikkulturen (2).

N. N.: Historisch-musikwissenschaftliches Pros IV (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Beethovens Instrumentalkonzerte (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (gem. mit Prof. Dr. M. JUST) (2) – Ü: Schubert und seine Zeit unter musiksoziologischen Gesichtspunkten (2).

Prof. Dr. M. JUST: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (gem. mit Prof. Dr. W. OSTHOFF) (2) – Haupt-S: Beethovens späte Streichquartette (2).

R. WIESEND, M. A.: Ü: Bühnenwerke Beethovens (2) – Musikhistorischer Kurs: Die Musik zur Zeit Beethovens und Schuberts (1).

Wuppertal. *Gesamthochschule.* Nicht gemeldet.

Zürich. Prof. Dr. M. LÜTOLF: Grundlagen des Wiener klassischen Stils (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Notationen des 13. und 14. Jahrhunderts (2) – S: Kammermusik zur Zeit der Wiener Klassik (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Ü: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts: Kolloquium R. Wagner (1).

Dr. A. MAYEDA: Einführung in die Notation der japanischen Musik I (1).

- U. ASPER: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts II (2).
Frau Dr. B. BACHMANN-GEISER: Ü: Die Sammlung von Schweizer Kührreihen und Volksliedern des 19. Jahrhunderts und ihre Wirkungsgeschichte (1).
Pater R. BANNWART: Pros: Einführung in den gregorianischen Choral (2).
Frau Dr. D. BAUMANN: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) – Musikgeschichte und Musikinstrumente (1).
H. U. LEHMANN: Pros: Analyse romantischer Musik (2).
Dr. A. RUBELI: Ü: Einführung in die moderne Musikpädagogik (2).

BESPRECHUNGEN

Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1978. 262 S. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. 1.)

Der als erster Band der *Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* vorgelegte *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* (vgl. *Mf* 28, 1975, S. 53f.) veröffentlicht 30 der 33 dort gehaltenen Referate: Außer den beiden Beiträgen von Friedrich Heller und Robert Schollum fehlt auch das erste Referat von Leonard Stein (*Aims and Intentions of the Schoenberg Archive*); zudem läßt Richard Hoffmann anstelle des im „*Wissenschaftlichen Programm*“ Seite 10 angezeigten Referates *Symbol und Wortlosigkeit in den religiösen Werken Schönbergs* eines über *Concerning Row Deviations in the Music of Schoenberg* abdrucken. Publiziert werden schließlich noch *Bemerkungen zu Hanns Eislers Schönberg-Bild* von Hans Grüß (Leipzig), dem offenbar nicht erlaubt wurde, am Wiener Kongreß teilzunehmen.

In seinem Vorwort betont der Herausgeber Rudolf Stephan zu Recht, daß Schönbergs Werk zunächst durch ein ästhetisches, geschichtsphilosophisches und zeitkritisches Schrifttum selbst in dem Musikleben ferner stehenden Kreisen beträchtliche Beachtung gefunden habe (László Somfai skizziert die Grundzüge dieser Arbeiten unter dem Titel *Warum ist Schönbergs Musik so leicht verabsolutierbar?*, ohne den Kontext zu beachten), die Schönberg-Forschung im engeren Sinne unternahme demgegenüber erst ihre ersten Schritte. Tatsächlich scheint dieser Schönberg-Forschung der Sinn seines Werkes, so wie er ästhetisch, geschichtsphilosophisch und zeitkritisch bestimmt worden ist, immer ungewisser und fragwürdiger. Allenfalls in der Analyse von Aporien einiger Vorstellungen Schönbergs lebt noch etwas

von der Intensität dieses nun schon älteren Schrifttums nach: Reinhold Brinkmann beschreibt den Widerspruch zwischen Schönbergs Theorem des unmittelbaren Ausdrucks und der Rationalität seines Komponierens; Reinhard Gerlach geht dem Paradox nach, daß der Schönbergsche „*Ton*“ als Verlautbarung des Geistes das Stoffliche zwar negiere, seiner gleichwohl aber bedürfe, um sich zu manifestieren.

Kontrovers diskutiert wird in den Kongreß-Beiträgen vor allem die Bedeutung der Zwölftontechnik. Während Josef Rufer darauf hinweist, daß in einer Zwölftonkomposition die „*Grundreihe*“ nicht mit der „*Grundgestalt*“ verwechselt werden darf und Leonard Stein u. a. mit Hilfe von Skizzen zu bestimmen versucht, wann im Kompositionsprozeß die Zwölftonreihe erscheint, auf die hin erste Entwürfe dann z. T. umgeschrieben werden, untersucht Richard Hoffmann die häufigen Abweichungen von den Reihen in den Werken, die eben nicht nur Druck- oder Schreibfehler sind, sondern offenbar aus dem dodekaphonen Prinzip übergeordneten, bislang aber nicht immer schlüssig beschreibbaren Kriterien abgeleitet sein müssen. Christian Möllers weist sogar nach, daß sich Reihentechnik und komponierter Sinn widersprechen können, und Kenneth L. Hickens unzulängliches Referat hat wenigstens noch das Verdienst, auf das ungelöste Problem der Harmonik in Zwölftonkompositionen hinzuweisen. Nach Jan Maegaard schließlich empfand es Schönberg nicht als einen Kompromiß, noch nach der Wendung zur Zwölftontechnik tonal zu komponieren. Das Verhältnis von Tonalität-Atonalität – es wird auch von Rudolf Klein thematisiert – ist ebenfalls besonders strittig.

Unaufhebbare Widersprüche in der Schönbergschen Konzeption der „*Sprechstimme*“ decken Friedrich Cerha und vor

allem Peter Stadlen auf. Peter Horst Neumann konstatiert, daß der in seinem literarischen Geschmack erstaunlich unsichere Schönberg gleichwohl in den entscheidenden Momenten seiner Entwicklung zu „konsistenter“ und „beständiger“ Poesie gegriffen habe. Schönbergs geradezu alttestamentarischen Gesetzesbegriff beschreibt Alexander L. Ringer. Walter Pass interpretiert die Beweggründe der Schönbergschen „Stilwandlung“, wie er sie Julius Bahle gegenüber artikuliert hatte.

Monographische Studien steuern Ernst Ludwig Waeltner (zu op. 10), Claus Ganter (zu op. 11), Gösta Neuwirth (zu op. 15) und Carl Dahlhaus (zu op. 17) bei, formale und satztechnische Aspekte diskutieren Peter Gradenwitz, Christian Schmidt und Rudolf Stephan. Elmar Budde behandelt Schönbergs Verhältnis zu Brahms, Hellmut Kühn jenes zu Bach. Über die Schönberg-Rezeption in Rußland berichtet Boris Schwarz.

Ausschnitte aus vorbereiteten bzw. mittlerweile erschienenen größeren Arbeiten tragen Hans Heinz Stuckenschmidt, Walter Szmolyan und Klaus Kropfinger vor. Persönliche Erinnerungen steuert Hans Swarowsky bei.

Ein Werkregister hätte die Nützlichkeit dieser ebenso anregenden wie imponierenden Publikation erhöht, sie dokumentiert darüberhinaus ein mittlerweile gewandeltes Selbstverständnis der Schönberg-Forschung.

(September 1980) Giselher Schubert

GÜNTER SCHÖNE *Porträt-Katalog des Theatermuseums München (früher Clara-Ziegler-Stiftung). Die graphischen Einzelblätter. 2 Bände. Wilhelmshaven Heinrichshofen's Verlag 1978. 404 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 11 und 12.)*

Der Katalog verzeichnet die knapp 2500 im Münchner Theatrumuseum, der bedeutendsten einschlägigen Sammlung in Deutschland, aufbewahrten graphischen Abbildungen von Sängern und Schauspielern (Porträt- und Rollendarstellungen), Kapellmeistern, Autoren und anderen

Theaterleuten. Schwerpunkt 19. Jahrhundert. Neben Zeichnungen und Aquarellen erscheinen als Hauptgruppe Lithographien, Stiche und Blätter in anderen graphischen Techniken (mit Ausnahme der Autotypie, einem schon eher photographischen Verfahren). Register nennen die erwähnten Stücke und Rollen. Somit wird eine reiche Fundgrube zur Opern- und Theatergeschichte erschlossen, deren Bedeutung weit über München hinausgeht. Besonders als Quelle für Illustrationen zur Gestaltung von Programmheften u.ä. dürfte der Katalog willkommen sein.

(September 1979) Volker Scherliess

The Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection. Hrsg. von John A. KIMMEY, Jr Detroit Information Coordinators 1979. 119, 230 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 41.)

Die *Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection*, eine Sammlung von Briefen und musikalischen Jugendwerken, gehört zu den wertvollsten Beständen aus Schönbergs – unabsehbar reicher – Hinterlassenschaft. Sie umfaßt außer Briefen und Postkarten Schönbergs an Nachod einige Briefe Nachods an Schönberg und neben einer Reihe von Tonsatzübungen, Solo- oder Chorliedern und Instrumentalstücken, die zu Schönbergs frühesten Kompositionsversuchen zählen, einen Teil des Klavierauszugs der *Gurrelieder* mit handschriftlichen Vortragsanweisungen Schönbergs für die Partie des Waldemar, die bei der Uraufführung von Hans Nachod gesungen wurde.

Der *Alliance-Walzer*, die *Sonnenschein-Polka* und das *Fiakerlied* erfüllen genau die Erwartungen, die durch die Titel hervorgehoben werden; und das einzig Überraschende an den Stücken ist der Name des Komponisten, der darüber steht. Von einem eigenen Ton kann nirgends die Rede sein, und in Klavierliedern wie *Nur das tut mir so bitter weh* oder *Ich grüne wie die Weide grünt* ist der Einfluß von Brahms so deutlich fühlbar, daß die Kennzeichnung als Stilkopie keine

Übertreibung wäre. (Wagner scheint für den jungen Schönberg kaum existiert zu haben.)

Den Hauptteil des Buches bildet eine Photokopie der Sammlung; voraus gehen eine Beschreibung der Autographe sowie eine Übertragung der sprachlichen (nicht der musikalischen) Texte. Über die Ansprüche, die an eine Edition gestellt werden dürfen, kann man streiten, und ob es verzeihlich oder unverzeihlich ist, wenn ein Herausgeber weder die Namen erläutert, die in den Briefen vorkommen, noch die Texte identifiziert, die den Kompositionen zugrundeliegen, mag offen gelassen werden. Unzweifelhaft aber steht fest, daß man Texte, die man nicht lesen kann, nicht edieren sollte, und von John A. Kimmey muß leider gesagt werden, daß Schönbergs Handschrift für ihn ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist. Die Edition der *Arnold Schoenberg – Hans Nachod Collection* ist, um es unverhohlen auszusprechen, eine philologische Katastrophe.

Eine Rezension ist nicht der Ort, um sämtliche Lesefehler und Auslassungen, deren sich ein Editor schuldig gemacht hat, zu korrigieren oder zu ergänzen (und von Nebensachen wie der Interpunktion und der Groß- oder Kleinschreibung soll überhaupt nicht die Rede sein). Die größten Irrtümer aber müssen erwähnt werden, wenn das Urteil, daß die Edition mißglückt sei, keine leere Behauptung bleiben soll.

Nr 5, Z. 6: „hier“ statt „sein“; Nr 6, Z. 1. „Schreker“ statt „Schrecker“; Nr. 7, recto, Z. 4. „Honorar“ statt „Honora“; Nr. 7, verso, Z. 1 „in“ statt „an“; Z. 2. „bewältigst“ statt „lernst(?)“; Z. 7 „einen“ statt Auslassung, Z. 9: „durchzunehmen“ statt „durchzumachen“, Z. 11 „unbekannter Weise deiner Frau“ statt Auslassung; Nr 9, Z. 1 „Bürstenabzug“ statt Auslassung, Nr. 11, Z. 4 „müßtest“ statt „möchtest“; Nr 20, Z. 2 „wurde“ statt „werde“ und „angesetzt“ statt „umgesetzt“; Nr 20, Z. 7: „Garantiefonds“ statt Auslassung; Nr. 21, Z. 2. „mich“ statt „auch“; Nr. 22, Z. 1: „Honorar“ statt „Honora“, Z. 4. „durchzunehmen“ statt „durchzumachen“ und „Aber“ statt „Allein“; Nr 23, verso, Z. 2. „durchzunehmen“ statt „durchzumachen“;

Nr 25, verso, Z. 2: „nicht“ statt „nich“; Nr. 27, Z. 7: „geschehen“ statt Auslassung; Nr. 29, Z. 2. „bedungen“ statt „bedingen“, Z. 3–4: „die kleineren Gesangspartien repetiere und Donnerstag auch so viel“ statt Auslassung, Z. 6: „protegiert“ statt „geriegt(?)“; Nr. 30, Z. 3 „Sei ihr bitte behilflich beim“ statt Auslassung und „Zügewahl“ statt Auslassung; Nr 31, Z. 2: „nun zwischen“ statt Auslassung, Z. 4: „leider“ statt Auslassung und „Entschädigung“ statt „Entschuldigung“, Z. 6: „Puccini etc“ statt Auslassung; Nr. 62, Z. 3 von unten: „dies“ statt „die“; Nr 63 h, T 7: „freundlich“ statt Auslassung; Nr. 63 l, T 3: „widerhallen“ statt „widerhalen“; Nr. 63 bb, T. 11: „kurz“ statt Auslassung; Nr. 63 dd, T. 2. „Ironisch“ statt Auslassung; Nr. 63 rr, T. 9: „gedeckt“ statt „gedeck“; Nr 78: Z. 2: „Tröpflein Thau, will niemand ihrer achten. Viel Herzen auf der Welt vergehn im“ statt Auslassung, Z. 4: „stehn“ statt Auslassung und „neig“ statt „bring“; Nr 80, Z. 7: „spricht“ statt „sch“; Nr 85, Z. 3 „sacht“ statt „sanft“ und „Husch“ statt „Hupf“; Nr. 86, Z. 1 „mir“ statt Auslassung; Nr 87, Z. 2. „Trauerweide“ statt Auslassung, Z. 7: „auch“ statt „auf“ und „der“ statt „die“, Nr 90, Z. 1 „wohl“ statt Auslassung; Nr. 91, Z. 1 „Sterne“ statt Auslassung; Nr. 92, Z. 3 „Säckel“ statt „Säcke“, Z. 4: „fings“ statt „fing“; Nr 93, Z. 1. „Brunnen“ statt Auslassung, Z. 3: „verließ mich über Nacht“ statt Auslassung, Z. 5. „zum Brunnen“ statt Auslassung und „einer werben“ statt Auslassung, Z. 6: „möcht' sterben“ statt Auslassung; Nr 94: „keine“ statt Auslassung und „ein Ei mir färben“ statt Auslassung; Nr 95, Z. 2. „zarte“ statt „zarter“, Z. 7. „er“ statt „es“

(Februar 1980)

Carl Dahlhaus

WOLFRAM STEUDE: Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert. Leipzig: Edition Peters 1978. 156 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters, ohne Bandzählung.)

Anstoß zu dieser Studie war die Erarbeitung des 1974 in Leipzig und Wilhelmshaven erschienenen Kataloges *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*. Er lenkte die Aufmerksamkeit auf Zusammenhänge einzelner mitteldeutscher Handschriften der Reformationszeit und die Hintergründe ihrer Entstehung. Die Ergebnisse dieser Beobachtungen faßte der Verfasser in der Rostocker Dissertation von 1973 zusammen, überarbeitete sie anschließend für die fünf Jahre später erfolgte Drucklegung noch einmal gründlich unter Einbeziehung neuester Literatur. Das nunmehr vorliegende Buch präsentiert sich in seiner gegenüber der Dissertation gestrafften Gesamtkonzeption sehr vorteilhaft und bietet neben einer Fülle von Fakten Anregungen, über zahlreiche hier aufgeworfene Fragen weiter zu diskutieren. Gerade dieser Umstand macht die Arbeit so wertvoll.

Worum geht es? Steude konnte die schon früher geäußerte und durch Rhaus Musikdrucke teilweise bestätigte Vermutung, daß die Universität Wittenberg zwischen 1540 und 1560 Zentrum der Verbreitung von Werken älterer deutscher (Heinrich Finck, Thomas Stoltzer) und jüngerer Komponisten war, durch zahlreiche Fakten erhärten. Getragen wurde dieses „Neue Wittenberger Repertoire“ (im Gegensatz zum „alten“, das der vorreformatorischen Wittenberger (= Torgauer) Hofkapelle zugehörte und heute noch durch die in Jena aufbewahrten Chorbücher repräsentiert wird) von jener nationalen Tendenz, die in dieser Zeit bei den reformatorischen Bemühungen immer deutlicher hervortrat. Stoltzer, dessen musikalischer Nachlaß zusammen mit vielen Werken Heinrich Fincks den Grundstock des Wittenberger Fundus bildete, wurde 15 Jahre nach seinem Tode „entdeckt“, sein Schaffen, vor allem die vier Psalmotetten in deutscher Sprache nach Luthers Übersetzung, erhielt neue Aktualität und diente nunmehr den jungen Musikern als Vorbild für eigene deutschsprachige Figuralcompositionen. Intensiver noch als durch Drucke wird dieses Repertoire durch Abschriften verbreitet. Von den zahlreichen Kopisten,

die aus ihm geschöpft haben, wie Steude durch biographische Ermittlungen, vor allem aber durch den Nachweis ihres Wittenberger Studiums belegen kann, verdient der besonders eifrige, namentlich leider noch unbekannte Schreiber (Lazarus Enderlein?) der Dresdner Handschriften 1/D/3 und 1/D/4, der Zwickauer Manuskripte 81,2, 100,4 und 106,5 sowie der Budapester Bartfá-Handschriften 22 und 23 hervorgehoben zu werden. Steudes Feststellung, daß diese sieben leider heute z.T. inkompletten Quellen von einem Kopisten stammen, assistiert von mindestens fünf Textschreibern, gehört zu den wichtigen gesicherten Ergebnissen seiner Nachforschungen. Wie sich dieses „Neue Wittenberger Repertoire“ ausbreitete, hat der Verfasser im 5. Kapitel dargestellt. Nicht nur im näheren Umkreis der Lutherstadt, bei W. Figulus in Grimma, C. Freundt in Zwickau und A. Weißenberger in Pirna fand es Verwendung, sondern ebenso in Breslau, Rostock und in vielen anderen Orten.

Die Wirkung der deutschen Motetten Stoltzers auf das Schaffen der Reformationszeit behandelt das dritte Kapitel. Es deckt sich in den Ergebnissen mit der vom Unterzeichneten betreuten Frankfurter Dissertation W. Dehnhards (*Die deutsche Psalmotette in der Reformationszeit*, Wiesbaden 1971), die Steude erst nach Abschluß seiner Arbeit zugänglich wurde. Die völlig unabhängig voneinander betriebenen Forschungen und der Nachweis von konkreten Anlässen zur Komposition deutscher Psalmotetten, bei Dehnhard auf eine breitere und systematische Grundlage gestellt, bestätigen und ergänzen sich gegenseitig, vor allem durch die biographischen Hinweise auf mitteldeutsche Komponisten vor und nach 1550, die Dehnhard nur auf die für sein Thema bedeutsamen beschränkt, von Steude hingegen im 2. Kapitel auf 26 Personen ausgeweitet sind. Gerade sie sind eine Fundgrube für jeden, der sich mit der Musik der Reformationszeit beschäftigt.

Eine quellenkundliche Studie dieser Art, deren Vielschichtigkeit hier nur angedeutet werden kann, arbeitet notgedrungen häufig mit Hypothesen. Manche von ihnen bedür-

fen sicher noch der Diskussion. Daß in den sieben Manuskripten des bereits genannten Wittenberger Hauptkopisten Druckvorlagen für Rhau's Offizin zu sehen sein sollen (S. 98), erscheint wegen ihrer sehr unsystematischen Zusammenstellung anfechtbar, ja kaum glaubhaft, ebenso, daß ausgerechnet „Anshelmus de Brunn“, der in dem Zwickauer Manuskript 81,2 als Schüler Stoltzers bezeichnet wird (der einzige übrigens, dessen Namen wir kennen), seines Lehrers musikalischen Nachlaß nach Wittenberg mitgenommen haben soll (S. 64). Nach Stoltzers frühem Tode im März 1526 in der Taja bei Znaim konnte doch in den vier Monaten bis zur Schlacht bei Mohács praktisch jeder Interessierte die Noten aus Ofen herausgebracht haben. Warum wird also gerade dieser Anshelmus des Diebstahls bezichtigt (für den wir Heutigen ihm allerdings nur dankbar sein können), wenn wir das Kind beim richtigen Namen nennen? Solche Hypothesen, auch über Personen, die Werke von Wittenberg in andere Städte und zu fremden Verlegern vermittelt haben sollen, sind bei Steude recht häufig. Probleme dieser Handschriftenstreuung ließen sich in vielen Fällen sicherer mit Hilfe der philologisch-musikalischen Textkritik klären. Darauf verwies der Unterzeichnete bereits in seinem Aufsatz *Stoltzeriana* in dieser Zeitschrift, Jahrgang 27/1974, Seite 29.

Unbeschadet solcher kritischen Reflexionen, die nur als Anmerkungen verstanden sein wollen, ist Steudes Arbeit als wissenschaftlich bedeutsamer, ergebnisreicher und in vieler Hinsicht mutig Neuland beschreitender Versuch zu werten, das akademische und bürgerliche Wittenberg und den Verleger Rhau als Zentrum der frühreformatorischen Musikpflege und -verbreitung zu würdigen. Die Fülle neuaufgefundener biographischer Details von mitteldeutschen Musikern dieser Zeit macht darüberhinaus das Buch zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk für die deutsche Musik des 16. Jahrhunderts.

(August 1980) Lothar Hoffmann-Erbrecht

DOROTHEE EBERLEIN: Russische Musikanschauung um 1900 / von neun russischen Komponisten, dargestellt aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1978. 207 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 52.)

In Anbetracht dessen, wie sehr dieser Gesellschaft an ihren Vorurteilen über Osteuropa gelegen ist und wie wenig an exakteren Informationen, wie alle darüber begegnenden Nachrichten etwas Unscharfes und Exotisches behalten müssen, wenn sie toleriert werden wollen, muß man das Vorhaben, aus authentischen Quellen russische Musikanschauungen zu erschließen, schon als solches begrüßen. Das ost-westliche Mißverständnis, das dem zugrundeliegt, wird schlüsselartig in einer hier zitierten Äußerung Nikolaj Rimskij-Korsakovs umrissen: „*und was für ein Entzücken die Franzosen über unser ‚Skythisches‘ äußern. Wir schätzen die neuen Errungenschaften der Weltkultur, aber nicht irgendetwas ‚Skythisches‘*“ (S. 45), oder in einer anderen von Igor Stravinskij: „*Warum hören wir von russischer Musik meist eher in Worten reden, die sich auf ihr russisches Wesen beziehen, als einfach in Fachausdrücken?*“ (S. 142). Beide Standpunkte – der des Künstlers im „Randgebiet“ der abendländischen, mitteleuropäischen Musikkultur (das kann auch Brasilien sein, Nordamerika oder Finnland), der sich fraglos als deren Partizipant fühlt, und der des mitteleuropäischen Rezipienten, der gerade dessen exotisches Anderssein als reiz- und wertvoll empfindet und es konservieren will (die ganze UNESCO-Musikpolitik läßt sich auf diesen Nenner bringen!) – beide Standpunkte sind verstehbar und miteinander unvereinbar.

Dorothee Eberleins Untersuchungen machen deutlich, wie auch im musikalischen Bereich jene Feststellung D. Čiževskijs gilt, nach der in Rußland westliche Strömungen „*verspätet*“ und zugleich „*potenziert*“, „*durch außerkünstlerische Ursachen radikalisiert*“ Eingang fanden (S. 17), und das „*gleich so gründlich und originell. ., daß Rußland gegenüber dem Westen gebender Teil wurde*“ (S. 140). Dorothee Eberlein

verfolgt und belegt im einzelnen, was man ahnen konnte: daß die Dogmen des sogenannten „sozialistischen Realismus“ tief in den Denkweisen des 19. Jahrhunderts wurzeln, in religiös geprägten Weltanschauungen, die Rußland als „drittes Rom“ als einen Ort heiler Christlichkeit gegenüber einer rationalistisch zersetzten westlichen Welt in Anspruch nahmen, als Ort einer erhaltenen Ganzheit von Fühlen und Denken, einer intuitiven, vom Volk ausgehenden Weisheit. Nicht erst seit den Pravda-Artikeln von 1936 und den Parteibeschlüssen von 1948 gab es im russischen Musikdenken kräftige antiwestliche Ressentiments für den Balakirev-Kreis war die italienische Opernmusik der Hauptfeind, für die russischen Komponisten um 1900 wurden es Wagner und Richard Strauss, später auch Debussy (S. 41f.), zu einer Zeit, da andererseits Nietzsche und Schopenhauer zu Abgöttern russischen Denkens wurden (S. 79). Soviel wird deutlich, daß es – nicht erst seit der Oktoberrevolution – ein irritiertes, vernunftmäßig kaum erfaßbares Wechselverhältnis von Anziehung und Abstoßung gewesen ist, das Rußland mit dem europäischen Westen verband. Es hatte an Strömungen wie Symbolismus und Futurismus intensiven Anteil, der Widerstreit zwischen Klassizisten und Neutönern im 19. Jahrhundert wurde hier miterlebt. Wen wunderte es da noch, daß ein Begriff, der derzeit so im Schwange ist wie der der „neuen Einfachheit“, schon nachzuweisen ist bei – Prokof'ev (S. 164)?

Dorothee Eberlein hat sich in ihren Untersuchungen auf die Schriften von neun Komponisten konzentriert: Nikolaj A. Rimskij-Korsakov, Aleksandr K. Glazunov, Anatolij K. Ljadov (über den sie anschließend ihre Doktorarbeit schrieb), Aleksandr Skrjabin, Nikolaj K. Medtner, Sergej V. Rachmaninov, Igor Stravinskij, Sergej Prokof'ev und Nikolaj Mjaskovskij. Das so entstehende Spektrum fällt einigermaßen konservativ, „slawophil“ aus – weniger erfährt man über die Vorgeschichte jener Ideen, die später die Überzeugungen der *Assoziation für Zeitgenössische Musik* bestimmen sollten – allenfalls werden sie am

Beispiel Skrjamins deutlich. Und Stravinskij hat über die Antriebe seines Komponierens offenbar zu wenig (und zu wenig Entscheidendes) in Worten geäußert – umso mehr seine feindliche Mitwelt, die ihm in schauerlichem Mißverstehen ausgerechnet Oberflächlichkeit vorwarf (S. 153).

Das Buch fesselt hauptsächlich dadurch, daß es sich mit Problemen befaßt, die noch nicht aufgehört haben, Probleme zu sein.
(Dezember 1978) Detlef Gojowy

FRANK LABHARDT: *Das Cationale des Kartäusers Thomas Kreß. Ein Denkmal der spätmittelalterlichen Musikgeschichte Basels. Mit einem Anhang von 12 Abb. und 60 Notenbeisp. Bern und Stuttgart. Verlag Paul Haupt 1978. 424 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 20.)*

Mit dem ausführlich und weitreichend kommentierten Inventar der Handschrift A N II 46 der Basler Universitätsbibliothek ist ein Werk erschienen, das für die Beschäftigung mit dem spätmittelalterlichen Choral unentbehrlich werden dürfte. Frank Labhardt, der diese noch von Jacques Handschin angeregte Arbeit 1974 abschließen konnte, hatte nicht nur die ungünstigen äußerlichen Bedingungen einer trotz Restaurierung nur schwer lesbaren Handschrift zu überwinden, er mußte sich auch den Problemen stellen, die von der in den außerliturgischen Bereich privater Devotion hineinreichenden Handschriftengattung „Cationale“ aufgeworfen werden, und er sah sich schließlich vor die Aufgabe gestellt, für eine der nüchternen und strengen Kartäusertradition widersprechende Sammlung von jüngeren Gesängen mit poetischen Texten eine Erklärung zu finden, die eine Einordnung in die lokale und zeitgeschichtliche Bedingtheit des Ordens ermöglichte. Das Inventar ist deshalb wohl Kern der Veröffentlichung, es ist jedoch umgeben von eingehenden Untersuchungen zur Geschichte der Basler Kartause und zur Choralrezeption im späten Mittelalter, wobei die Verbindung Basels mit dem geschichtsträchti-

gen Bodenseeraum, der Einfluß Frankreichs und die frühe Blüte der Basler Offizinen von Bedeutung werden.

Thomas Kreß, der Sammler und Schreiber des Cationals, starb 1564 als letzter Kartäusermönch Basels, nachdem das Kloster schon einige Jahrzehnte von städtischen Pflegern überwacht und seit 1536 ohne Prior geblieben war. Das Cationale datiert Labhardt in die Jahre 1517/1518, sein Hauptargument ist ein von Kreß als Vorlage benutzter handschriftlicher Sequenzenanhang in einem 1517 in Basel erschienenen Druck, geschrieben von dem Bibliothekar Georg Carpentarius und begründet aus dem gleichen Geist heraus, der auch Kreß zur Erweiterung des monoton gewordenen Kartäuser-Repertoires bewegt haben wird: die weltkirchlichen Gesänge sollten Geist und Gemüt erwecken und aufmuntern und in einer Zeit der Anfechtungen die Andacht fördern und den Glauben stärken. Es zeigt sich, daß besonders in Krisenzeiten die neben- und außerliturgischen Formen der geistlichen Vokalmusik unentbehrlich sind, dies betrifft die ambrosianischen Hymnen des 4. Jahrhunderts ebenso wie die Lieder der Christus- und Marienminne und der Heiligenmystik in der Nachfolge der *Devotio moderna* im 14. und 15. Jahrhundert.

Das Cationale besteht, von bedeutsamen Nachträgen abgesehen, aus drei Abschnitten. am Anfang stehen Gesänge des Weihnachtskreises und der Feste des Herrn und der Heiligen bis Fronleichnam, es folgen Marienlieder unterschiedlicher Form und Herkunft, den Abschluß bilden Offizien, Sequenzen und Hymnen. Die Handschrift ist Fragment geblieben, die Urfassung des Cationals wird aus einem Register ersichtlich, das wertvolle Aufschlüsse über die Quellen, die Entstehungsgeschichte und die Bewertung der Gesänge ermöglicht. So sind in diesem Register zwar die Marienlieder, nicht aber die Heiligensequenzen angeführt, die man offensichtlich zu den zweit-rangigen volkstümlichen Formen zählte. Labhardt erklärt dies mit dem Anachoretentum der Kartäuser, die bekanntlich auch der Mehrstimmigkeit ablehnend gegenüberstanden.

In einer Repertoire-Gliederung unterscheidet Labhardt zwei verschiedene Schichten. den „fränkisch-römischen“ Gesang überwiegend im Temporale und den jüngeren Bestand von Gesängen mit poetischen Texten überwiegend im Sanctorale. Mit Hilfe von Vergleichsquellen versucht der Autor eine Einordnung des Cationals in einen größeren Überlieferungsbereich und kommt nicht unerwartet zu einer „alemannisch-benediktinischen Traditions-komponente“, die sich bis in die jüngeren Gesänge fortsetzt. Sekundär bestätigt sich auch die Abhängigkeit von den frühen Basler Choraldrucken, die nach Meinung des Autors auch für die 60 Unica herangezogen werden müßten, die als „unbekannt oder wenig verbreitet“ im Notenanhang vollständig veröffentlicht sind.

Wenn Frank Labhardt abschließend die Handschrift in das weite Spannungsfeld zwischen gallikanischem Gesang und „frühestem Zeugen des Lutherliedes“ stellt und – konkreter – den von St. Gallen und der Reichenau ausgehenden Festschmuck in Form von Reimoffizien, Tropen und Sequenzen, volkstümlich-geistliche Liedkunst auf dem Boden der Mystik, der *Devotio moderna* und des Humanismus und Basler Eigentradition in diesem Cationale zusammengefaßt sieht, so wird daraus auch noch einmal die Spannweite seiner mit Tabellen und Registern gut erschlossenen Arbeit deutlich. Die Bewertung dieses umfangreichen Fragments, das aus Geschichtsinteresse angelegt wurde, der Devotion dienen sollte und bis zum vorreformatorischen deutschen Kirchenlied vordrang, um schließlich wieder in eine „Gregorianisierung“ zu münden, die als Echo der Auseinandersetzung mit der Reformation den großzügigen Ansatz der Sammlung einholte, dürfte beispielhafte Gesichtspunkte für die Beurteilung spätmittelalterlicher Cationale enthalten, wenn auch dieses Dokument einer erlöschenden Klostergemeinschaft ein Extremfall sein wird.

(April 1979)

Karlheinz Schlager

Kontakte österreichischer Musik nach Osten und Südosten, hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1978. 91 S. (Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 3.)

Die Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft hat in den wenigen Jahren ihres Bestehens bereits einige markante Leistungen aufzuweisen. Dazu zählt auch die Rahmenveranstaltung zu deren Generalversammlung von 1977 in Graz mit dem Thema: *Die musikalischen Beziehungen des heutigen Österreich zu den Nachbarländern Ungarn, Kroatien und Slowenien in der neueren Geschichte*. Die Texte der sieben hierzu gehaltenen Referate liegen nun in einem Sammelband vor. Mehrheitlich weisen diese auf Kontakte hin, die vor 1918 zwischen den Städten Wien – Graz – Budapest – Zagreb und Ljubljana durch Reisen und den Austausch von Musikern wie Komponisten mehr oder weniger rege unterhalten wurden. Der Bereich der Unterhaltungs- und Volksmusik, der Operette und des Folklorismus wird nicht angesprochen. Vielmehr wird nachgewiesen, wie häufig und mit welchem Repertoire deutsch-österreichische Theatergesellschaften um 1800 in Ljubljana aufgetreten sind, wie das Werk des Slowenen Joannes Baptista Dolar stilistisch einzuordnen ist, oder wieviele Musiker aus dem südlichen Innerösterreich in Graz ausgebildet wurden und dort gewirkt haben. Koraljka Kos weist eine stattliche Reihe kroatischer Musiker nach, die sich in Wien vor 1918 ihr Rüstzeug holten; damit möchte sie einen Beitrag zu einem zu entwickelnden übernationalen Forschungsprojekt „Musikkultur im Donauraum“ anbieten. Lovro Županović erweitert diese Liste um einige Namen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Dezső Legány hat Fakten zusammengetragen, die belegen, wie häufig Franz Liszt in seinen letzten Lebensjahren vermittelnd zwischen Wien und Budapest tätig gewesen ist. József Ujfalussy sucht herauszustellen, daß Beethoven Episoden „all'ungherese“ mit bedeutungsvollem Gehalt nicht nur ins Eroica-Finale eingeflochten habe, selbst das Thema zum 2. Satz soll die ins Lugubre gewendete Adaption eines

aus einem türkisch-ungarisch getönten Melodietopos stammenden Gedankens sein. Die dazu abgedruckten Melodiebeispiele vermögen freilich nicht sonderlich zu überzeugen, vornehmlich fehlt der Beleg für jenen „bestimmten Typ damals volkstümlicher, auch in Ungarn verbreiteter Tanzmelodien“, auf den angeblich Mozart sowohl wie Beethoven zurückgegriffen haben. Dieser gewiß ausstehende Beweis könnte die Anregung geben für eine spätere, ähnlich besetzte internationale Tagung über den Vorrat und die Nutzung national getönter Melodietypen und rhythmischer Klischees im „Donauraum“ von Haydn über Schubert, Strauß bis hin zu Léhar, Robert Stolz und Anderen. (Juni 1978) Walter Salmen

EDUARD BIRNBAUM *Jewish Musicians at the Court of the Mantuan Dukes (1542–1628)*. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 52 S. (Documentation and Studies. 1.)

HANOCH AVENARY *The Ashkenazi Tradition of Biblical Chant Between 1500 and 1900. Documentation and Musical Analysis*. Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 87 S. (Documentation and Studies. 2.)

AMNON SHILOAH *The Epistle on Music of the Ikhwan al-Şafa'* Tel Aviv: Tel Aviv University 1978. 73 S. (Documentation and Studies. 3.)

Für den Weltkongreß Jüdische Musik (1978 in Jerusalem) hat Hanoach Avenary als Herausgeber die ersten drei Hefte einer neuen Reihe *Documentation and Studies* in englischer Ausgabe bereitgestellt.

Es handelt sich bei Heft 1 um eine von Judith Cohen bearbeitete Neuauflage der berühmten Studie Birnbaums *Jüdische Musiker am Hofe von Mantua von 1542–1628* (Wien 1893). Die Herausgeberin hat, der italienischen Ausgabe von Vittore Colorni folgend (Eduard Birnbaum: *Musici ebrei alla corte di Mantova dal 1542 al 1628*, in: *Civiltà Mantovana* 2, Mantova 1967, S. 185–216), den gegenwärtigen Forschungsstand in die Anmerkungen und Literaturangaben eingearbeitet. So ist z.B. im letzten Teil von Birnbaums Studie das Verzeichnis

der Werke Salomone Rossis ergänzt und chronologisch neu geordnet. Hinzugefügt wurden die Genealogie der Familie Rossi, eine Auswahlliste neuer Ausgaben der Werke Rossis, ein Verzeichnis der gedruckten Kompositionen von Rossis jüdischen Zeitgenossen in Mantua und schließlich eine liebenswerte Kuriosität: Birnbaums Bearbeitung eines ursprünglich achtstimmigen Satzes von Rossi für vierstimmigen Chor (mit deutschem Text „*Wenn Gott, der Herr, das Haus nicht bauet*“) zur Feier der Grundsteinlegung der neuen Königsberger Synagoge im Jahre 1894.

Die Untersuchung Avenarys fragt nach den Beziehungen zwischen den im 16. Jahrhundert geläufigen biblischen Singweisen und den gegenwärtig gesungenen Fassungen, nach den Konstanten und nach den Eigentümlichkeiten der eingetretenen Veränderungen. Es wird also zunächst eine Dokumentation geboten, die die erste Hälfte des Heftes beansprucht; es folgt die Auswertung: im musikalischen Vergleich, im Aufzeigen von Entwicklungslinien und in dem Versuch, die historischen Ursprünge zu rekonstruieren. Avenary kommt u. a. zu folgenden Erkenntnissen. westliche askenasische Gemeinden haben die Singweisen des 16. Jahrhunderts deutlicher bewahrt als östliche, die ursprünglich pentatonisch geprägten Motive haben sich der Durleiter angenähert, ohne ihren modalen Charakter völlig aufzugeben; die heute in Israel offiziell unterrichtete Version ist von der authentischen Tradition am weitesten entfernt (so wird das Ergebnis musikwissenschaftlicher Forschung zur Anfrage an die geltenden Lehrpläne und Unterrichtswerke).

Der Einleitung zu Heft 3 (S. 5–11) folgt die mit erläuternden Anmerkungen versehene Übersetzung eines altarabischen Musiktraktats (S. 12–73), den Shiloah bereits in hebräischer und in französischer Fassung zugänglich gemacht hatte (letzte Ausgabe *L'épître sur la musique des Ikhwan al-Safa*, in: *Revue des Etudes Islamiques* 32/1965, S. 125–162, 34/1967, S. 159–193). Der Brief entstammt dem enzyklopädischen Sammelwerk der „Lauteren Brüder“ (ein Gelehrtenbund in Bagdad, 2. Hälfte des 10. Jahr-

hunderts): *Rasā' il Ikhwān al-Şāfā'*, das in 52 Briefen und einer Zusammenfassung alle Wissens- und Wissenschaftsbereiche umfaßt. Inhaltlich berührt sich der Traktat mit ähnlichen Texten jener Zeit, z. B. in den Ausführungen über die Wirkung von Musik auf Mensch und Tier oder über die therapeutische Kraft der Musik. Dabei wird Musik als Brennpunkt verstanden, in dem die Erscheinungen der Natur und die Hervorbringungen des menschlichen Geistes eine gemeinsame Deutung als Wunder der Schöpfung finden. Dieser übergeordnete Aspekt bindet das aus verschiedenen Quellen geschöpfte Material und macht die spezifische Eigenart des Traktats aus, die er nach dem Urteil des Herausgebers nicht nur im Vergleich mit der zeitgenössischen arabischen, sondern im Rahmen der mittelalterlichen Musikkultur überhaupt besitzt.

(Dezember 1979) Dieter Wohlenberg

SERGE GUT – DANIELE PISTON: La Musique de chambre en France de 1870 à 1918. Paris Honoré Champion 1978. 239 S. (Musique – Musicologie. 5.)

Das mit tabellarischen Übersichten, Bibliographien und Registern reichlich versehene Buch gewährt einen Überblick über die in Frankreich von Franzosen geschriebene Musik für kleine Ensembles von zwei bis zehn Musikern. Auch die Werke für eine vokale Stimme mit Begleitung von verschiedenen Instrumenten werden behandelt. Die Zeit zwischen dem deutsch-französischen Krieg von 1870–1871 bis zum Ersten Weltkrieg wurde geprägt von kulturellen und sozialen Aktivitäten, die nach der Demütigung der Niederlage gegen Bismarcks Preußen und seine Verbündeten Frankreich das selbstbewußte Gefühl für seine Eigenart zurückgaben. Das Buch gibt in knappen Sätzen Auskunft über das politische und soziale Leben, über die Konzertorganisationen, die Musikausbildung am Conservatoire national supérieur, der École Niedermeyer und der Schola cantorum, über die Fortschritte im Instrumentenbau (der z. T. Unterschiede gegenüber den deutschen

Verhältnissen aufweist) und über das Leben und die Werke der Komponisten: Franck und seine Schüler, Saint-Saëns, Fauré und seine Schüler und Debussy, um schließlich noch eine Liste der Gewinner des Kammermusikpreises, des sogenannten Prix Chartier, von 1861 bis 1918 aufzuführen. Die Arbeit eignet sich gut für Studenten höherer Semester und Wissenschaftler, die hier Hinweise auf Quellen zusammengestellt finden, welche die Forschung, eine tiefer lotende Forschung als sie dieses Buch bietet, begünstigen können. Man stoße sich nicht an manchen eleganten, aber nichtssagenden Phrasen, wenn von Leben oder vom Stil der Komponisten die Rede ist, das Buch ist vor allem von seinen Fußnoten und Anmerkungen her zu lesen, die eine überaus gründliche und umfassende Arbeit verraten. (September 1979) Theo Hirsbrunner

KLAUS HEINRICH KOHRS: Die aparllelen Sequenzen. Repertoire, liturgische Ordnung, musikalischer Stil. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 160 S., zahlr. Notenbeisp. (Beiträge zur Musikforschung. Band 6.)

Eigentlich ist der Untertitel dieser 1972 bei Jammers in Heidelberg abgeschlossenen Dissertation etwas mißverständlich, überflüssig. Er entspricht nicht voll dem Aufbau des Buches (der bereits mit seinem ersten Kapitel *Sachliche und methodische Voraussetzungen* die Entstehungszeit um 1970 erkennen läßt), auch nicht seinem Ziel, sondern den üblichen Schritten zur Klärung einer entwicklungsgeschichtlichen Frage – wie die nicht repetierenden oder aparllelen Sequenzen in der Frühgeschichte der Gattung zu verstehen, ob sie tatsächlich nur als unvollkommene Vorformen der „klassischen“ parallelen anzusehen seien. Das Ergebnis wird bald vorausgenommen: von einem durchgehenden oder gar zwingenden Charakteristikum Doppelversikel kann keine Rede sein (beide Formen sind nicht nur „gleichursprünglich“, S. 21, sondern umgekehrt sind die parallelen als Vorbild und Anstoß für die aparllelen zu sehen, S. 90),

damit erledigen sich entsprechende Wertungen (zwei Arten nebeneinander sind jedoch von Vorteil, S. 41); die Aparallelität ist einerseits Folge der in jedem Fall präexistenten Melodie (was von vornherein ihr Repertoire begrenzt, während die parallelen Sequenzen als Neukompositionen bessere Entfaltungsmöglichkeiten besaßen), andererseits kann die Gruppe somit eine doppelte Vermittlungsfunktion erfüllen, die der Rechtfertigung in bezug auf ihre liturgische Funktion und eine gattungsmäßige in bezug auf die Überlieferung. Kohrs geht bei seiner Darstellung sehr behutsam vor, bleibt auch für den nicht unmittelbaren Fachmann stets plausibel, enthält sich bei Referaten wie Berichtigungen und Kontroversen unnötiger Polemik gegenüber älteren wie jüngeren Autoren (was damals wie heute nicht selbstverständlich ist). Manchmal allerdings ist er auch etwas weitschweifig (z.B. die als „typisch nach 1968“ einzustufenden „Voraussetzungen der Stilbeschreibung und der musikalischen Analyse“, S. 23 ff.). Einzelne Wiederholungen scheinen nicht unbedingt nur methodisch bedingt, sondern didaktisch gemeint zu sein. Ob der Druckfehler auf S. 72 „122“ statt „92“ (einer der wenigen) bereits auf eine Kürzung des ursprünglichen Textes zurückgeht? Jedenfalls ist ein vernünftiges Buch übriggeblieben, ein gelungenes Gesellenstück endlich vorgelegt worden. (September 1980) Rudolf Flotzinger

CHRISTOPH PETZSCH: Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte. München. Wilhelm Fink Verlag 1978. 272 S.

Nachdem der Autor dieses Buches 1967 in einer Publikation über *Das Lochamer-Liederbuch* einige Aufsätze zur Herkunft und Weitergabe einer der bekanntesten spätmittelalterlichen Liedquellen zusammengefaßt hat, setzt er diese Art der Nachprüfung von Denkmälern fort mit einer Reihe von Einzeluntersuchungen zum Münchener *cgm 4997*, der *Kolmarer Liederhandschrift*. Einige davon (im zweiten Teil des Bandes enthalten) waren bereits veröf-

fentlicht und werden hier unverändert im Nachdruck angeboten. Christoph Petzsch unternimmt den Versuch sowohl anhand primären, neu erschlossenen Quellenmaterials als auch mittels weitgehender Begründung von Arbeitshypothesen, die Entstehung sowie die Geschichte dieses bedeutenden, aus 853 Blatt bestehenden Buches zu erhellen. Wie andernorts so auch hier bietet der Autor mit Akribie eine Fülle kulturhistorischer und philologischer Indize dafür auf, daß der *cgm* um 1470 in Mainz entstanden sei und vor allem, daß es sich nicht um eine Gebrauchshandschrift handelt, sondern um ein Dokument aus dem von Glaubensfragen aufgerüttelten 15. Jahrhundert, in dem sich die geistliche Obrigkeit u. a. auch dazu genötigt sah, volkssprachige Texte durch deren Kodifizierung zu überwachen. Der *cgm* würde demnach gefordert worden sein seitens einer geistlichen Behörde – hier des Erzbischofs von Mainz –, um eine Bestandsaufnahme von Singstücken mit z. T. geistlich-dogmatischem Gehalt zum Zwecke der Zensurierung zur Verfügung zu haben. Petzsch versteht diesen Erklärungsversuch selbst „prinzipiell als Arbeitshypothese“ (S. 49), nachdem er nach umsichtigem Suchen zu dem Schluß gekommen war, daß es in Mainz – wie häufig angenommen – eine organisierte Singergemeinschaft nach Art der Nürnberger Meistersinger vor 1562 nicht gegeben hat, eine solche also auch nicht Besteller oder direkter Abnehmer des *cgm* gewesen sein kann. Minutiös stellt der Autor anhand der Singtexte alle Merkmale fest, die die Nähe zur erzbischöflichen Kanzlei in der Notierungsweise zu belegen vermögen, um diese Hypothese so weit als möglich annehmbar zu machen. Spezifisch musikhistorische Aspekte werden dabei nur selten angerührt, wenngleich man selbstverständlich in Frage stellen muß, warum die Singstücke mit ihren Melodien notiert wurden, an denen es seitens einer geistlichen Behörde wohl kaum etwas zu überwachen gab. Von einer das Musikalische betreffenden Stilzensur ist außerhalb des meistersingerlichen Gemerks nichts bekannt.

Im zweiten Teil des Buches wird die Geschichte der *Kolmarer Liederhandschrift*

vom Erwerb durch Jörg Wickram 1546, von deren Gebrauch durch Meistersinger bis hin zum Ankauf durch die Bayerische Staatsbibliothek in München im Jahre 1857 nachgezeichnet. Diese aus drei Aufsätzen bestehenden Feststellungen sind bedeutsam für die Rezeptionsgeschichte mittelalterlicher Lieder und Sprüche und deren Sicherung für die historischen Wissenschaften.

(September 1978)

Walter Salmen

ADELHEID COY: Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne. München-Salzburg Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 207 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 13.)

Félix Clément schrieb in seiner *Histoire de la musique* (Paris 1885, S. 659) nach einer Aufzählung von Opern mit republikanischen Sujets: „*Rien de tout cela n'a survécu, et fort heureusement pour la dignité de l'art.*“ Julien Tiersot und Constant Pierre stellten in ihren grundlegenden Arbeiten ebenso Werke in den Mittelpunkt. Der Untertitel von Adelheid Coys Arbeit verrät einen wesentlich anderen Ansatz, jenen, der es alleine erlaubt, das Entscheidende dieser Musikausübung in den Griff zu bekommen: „*Zum ersten Mal in der Geschichte bezieht während der Französischen Revolution die Musik ihre Legitimation und damit ihr Selbstverständnis explizit aus politischen Prozessen. Das bedeutet, daß sie sich einerseits selbst als von einer gesellschaftlichen Entwicklung abhängig betrachtet, und daß sie sich andererseits in den Dienst des gesellschaftlichen Prozesses stellen will. Sie soll nicht Selbstzweck, nicht Wert an sich sein, sondern will vielmehr als ein Mittel unter anderen dazu beitragen, Prozesse der Bewußtseinsbildung, der Solidarisierung und Selbstdarstellung voranzutreiben*“ (S. 6).

Das riesige Material, das insbesondere in Form von Zeitungsartikeln vorliegt, ist nur durch gezielte Einschränkungen auf bloß hundert Seiten darstellbar: örtlich weitge-

hend beschränkt auf Paris, zeitlich auf die Jahre 1789 bis 1794 und mit besonderer Konzentration auf das spezifisch Neue des Musikverständnisses und musikalischer Funktionalität. So widmet die Verfasserin dem revolutionären Lied (allen voran dem *Ah! Ça ira* und der *Marseillaise*) und den Hymnen Gossecs die beiden Hauptabschnitte ihrer Studie und gibt in einem 92seitigen Anhang Liedertexte und Reprints der in der Darstellung behandelten Stücke, letztere werden dadurch leichter zugänglich als in den gesuchten Publikationen von C. Pierre, die als Nachdruckvorlage ungenannt bleiben, oder in den Einzeldrucken von A. Doyens *Répertoire des „Fêtes du Peuple“*

Die Darstellung der Funktionalität von Lied und Hymne erfolgt aufgrund einer Sichtung der vier wesentlichsten Zeitungen *Mercure de France* und *Chronique de Paris*, des *Orateur du Peuple* und Marats *Ami du Peuple*. Dieses Material erlaubt es dann, die Verbreitung des revolutionären Liedes, seine Interpreten und die jeweiligen Kontexte (bei steter Berücksichtigung des politischen Standorts jedes Zeitungsartikels!) darzustellen. Solcherart wird „das Lied als Träger politischer Ideen in der revolutionären Auseinandersetzung“ (S. 33ff.) sichtbar gemacht.

Wie beim Lied geht auch bei den Revolutionshymnen die Verfasserin nicht von der Faktur der Komposition aus (diese wird im Laufe der Darstellung durchaus miteinbezogen), sondern Ausgangspunkte sind die jeweiligen historischen Situationen, innerhalb derer die neue Gattung entstand, die dann in die Revolutionsfeste immer stärker integriert wurde. Gerade bei der Darstellung des Festes für die Soldaten von Châteaueux (April 1792) gelingt es Adelheid Coy überzeugend zu zeigen, wie hier die von der Pariser Basis ausgegangene Festidee zu einem Volksfest wurde, in dem sich Organisation und Planung mit Spontaneität in einer Selbstdarstellung des revolutionären Bewußtseins durchdrangen. Dabei ist es wesentlich, daß, neben den (auffallend spärlichen) Presseberichten auch die Pläne, wie sie innerhalb des Comité d'instruction beraten wurden, in die Darstellung einfließen.

Eine verschüttete Aktualität bekommen die Einsichten in die Stellung des Berufsmusikers und die Institutionen. Adelheid Coy erkennt genau das revolutionär Neue in Sarrettes Musikverständnis, wenn sie ausführt: „Hier gibt zum ersten Mal eine musikalische Institution wie auch die ihr angehörenden Musiker von sich aus ein ideologisches Bekenntnis zu einer Staatsform ab und baut dadurch ein theoretisch reflektiertes und damit politisch bewußtes Verhältnis zum Staat als Institution auf. Das bedeutet eine klare politische Aussage“ (S. 79). Der ergänzende Hinweis sei erlaubt, daß gerade in jener Zeit in Deutschland bei Wackenroder und Tieck, später bei E. T. A. Hoffmann das genaue Gegenteil, eine Metaphysik der reinen, vor allem von Politik reinen Instrumentalmusik entworfen wird. Insofern ergänzt Adelheid Coys vorzügliche Arbeit die jüngste Schrift von Carl Dahlhaus (*Die Idee der absoluten Musik*, München-Kassel 1978). Daß die französische Revolutionsmusik (unter direkter Verwendung von Gossecs *Hymne à l'Être suprême*) fast gleichzeitig mit diesem Buch in heutiger kompositorischer Praxis aufgegriffen wurde in Giacomo Manzoni's *Per Massimiliano Robespierre*, sollte darauf hinweisen, daß die erwähnte „verschüttete Aktualität“ des Themas nicht verschüttet zu bleiben braucht (vgl. Manzoni/Pestalozza/Puecher: *Per Massimiliano Robespierre. Testi e materiali per le scene musicali*, Bari, De Donato 1975).

(August 1978)

Jürg Stenzl

MICHAEL JARCZYK. *Die Chorballeade im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung. München--Salzburg: Musikverlag Emil Katzsbichler 1978. 189 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 16.)*

In dankenswerter Weise hat der Autor in seiner Berliner Dissertation ein undankbares Thema aufgegriffen. Undankbar, weil die Chorballeaden zu dem Teil des Erbes des 19. Jahrhunderts gehören, über das zu urteilen nach wie vor schwierig ist. Mit Recht konzentriert sich der Autor deshalb auf die

vier Chorballaden Robert Schumanns aus den Jahren 1851 bis 1853, die er als die frühesten repräsentativen Beispiele der Gattung anspricht. So ist denn auch die umfangreiche Analyse von Schumanns op. 139 *Des Sängers Fluch* das Kernstück der Arbeit. Einleitend wird der Nährboden beschrieben, auf dem die Chorballade als dramatische Gattung für den Konzertsaal gewachsen ist: konzertante Aufführungen von Opern, szenische Darbietungen von Oratorien, die Diskussion um die Gattung Oratorium bei A. B. Marx, Robert Schumann u. a. Überzeugend wird dann geschildert, wie zielbewußt sich Schumann die Ballade Ludwig Uhlands durch den Bearbeiter Richard Pohl für eine dramatische Behandlung zu richten ließ. Anhand der musikalischen Gestaltung dieser Ballade erläutert dann Jarczyk die wichtigsten Merkmale eines „Balladentones“, wie er sich in Besonderheiten der Deklamation und Instrumentation zeigt. Hier wäre eine intensivere Auseinandersetzung mit Susanne Popp's *Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen* (Phil. Diss. Bonn 1971), vor allem in Hinblick auf die „musikalische Prosa“ bei Schumann am Platz gewesen. Den Schumannschen Balladen stellt Jarczyk dann die noch erfolgreichere, weil noch pointierter auf Wirkung angelegte Ballade *Schön Ellen* op. 24 von Max Bruch gegenüber. Die zur weltlichen Chormusik des 19. Jahrhunderts gehörende gewollte Einfachheit erklärt der Autor vielleicht etwas zu ausschließlich aus der geringen Leistungsfähigkeit der Liedertafeln. Man vergleiche hierzu die Ausführungen von Popp zur „Simplizität“ (a. a. O., S. 41 ff.). Die Breite der Chorballadenkomposition des 19. Jahrhunderts ist nur in den beiden Tabellen des Anhangs präsent. Die erste Tabelle ist eine Liste der 113 vom Autor nach Hofmeister ermittelten Balladen für Soli, Chor und Orchester. Die Lebensdaten vieler Komponisten fehlen hier, könnten aber mühelos, z. B. nach der achten Auflage des Riemann-Lexikons, ergänzt werden. Dann würde noch deutlicher hervortreten, daß die meisten der hier genannten Komponisten erst nach Schumanns Tod geboren wurden. Die zweite Tabelle,

eine interessante Zusammenstellung von Aufführungsdaten, erhellt die überragende Beliebtheit bestimmter Stücke, z. B. von Bruch und Gade. Mit Einsatz aller bibliographischen Hilfsmittel (z. B. der Kataloge Challiers!) hätten beide Tabellen noch beträchtlich erweitert werden können, der Rahmen dieser Arbeit wäre dann aber wohl gesprengt worden.

(Juni 1979)

Magda Marx-Weber

50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgesichte und Auswirkungen in der Opernästhetik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCHE. Universal Edition Wien. für Institut für Wertungsforschung, Graz 1978. 146 S. (Studien zur Wertungsforschung. 10.)

So fragwürdig Jubiläen scheinen müssen, wenn sie nur einen äußeren Vorwand zum Feiern liefern, so sinnvoll können sie sein, wenn sachliche Gründe eine umfassende Bestandsaufnahme und Besinnung rechtfertigen. Alban Bergs *Wozzeck* ist in der Tat ein Thema, dessen verschiedene Aspekte immer wieder Beschäftigung verdienen. Daher bot die 50. Wiederkehr der Berliner Uraufführung willkommenen Anlaß zu einem Symposium des Grazer Institutes für Wertungsforschung (1975), auf dem mehrere Fachleute „Einblick in die historische und künstlerische Bedeutung“ dieses epochemachenden Werkes suchten und damit einen wertvollen Beitrag zur Erforschung der Musik unseres Jahrhunderts leisteten.

Rudolf Stephan beleuchtet *Aspekte der Wozzeck-Musik* ausgehend von der Frage, welchen jeweiligen Stellenwert ein Thema oder Leit- bzw. Erinnerungsmotiv bei seinem originalen oder variierten (meist augmentierten oder diminuierten) Auftreten habe. Neben so gewonnenen Beobachtungen über Bergs musiktheatralische Prinzipien führt Stephan den Begriff „*musikalischer Außenhalt*“ ein – eine für die Beschreibung des vielschichtigen Bergschen Stils hilfreiche Kategorie, da sie sowohl die alten Formen und Anlehnungen an traditionelle Satztypen als auch eigene thematische Bildungen erfaßt.

Ernst Hilmar verfolgt, ausgehend von seiner Monographie *Wozzeck von Alban Berg* (Wien 1975) „die verschiedenen Entwicklungsstadien in den Kompositionsskizzen“ Dabei wird nicht nur die langwierige und komplizierte Entstehung dieses Werkes weitgehend geklärt, sondern es fallen auch allgemeine Hinweise auf Bergs Arbeitsweise (Skizzenbücher) sowie spezielle Mitteilungen (Plan einer Faust-Oper) ab, die weitere ebenso gründliche Nachlaß-Studien immer wünschenswerter erscheinen lassen.

Rosemary Hilmar gibt aufgrund von Bergs neu aufgefundenem Handexemplar des Büchnerschen Dramas einen Überblick über „die von Berg in der Textvorlage festgelegten musikalischen Formen“

Zur Frage der Tonalität in Alban Bergs *Wozzeck* trägt Rudolf Klein einige interessante Beobachtungen bei, angesichts derer freilich sein eigenwilliges und, wie mir scheint, fragwürdiges Analyse-System recht monströs wirkt. Angemessen und methodisch voll überzeugend beschreibt dagegen Gösta Neuwirth die Anfangsszene der Oper (*Wozzeck I, 1 – Formdisposition und musikalisches Material*). Er bringt, indem er in den komplexen Strukturen der berühmten „Suite“ sowohl Variations- als auch Sonatenelemente erkennt, das Verständnis der Bergschen Kompositionsprinzipien einen guten Schritt weiter.

Josef-Horst Lederer setzt sich in seinem Beitrag *Zu Alban Bergs Invention über den Ton H* mit den heiklen Fragen der Tonsymbolik auseinander, wobei die herangezogenen historischen Beispiele im Zusammenhang mit Berg fehl am Platze wirken, während die konkreten Belege aus *Wozzeck* durchaus überzeugen. Demnach hat der Ton *H* als Symbol für die Bedeutungssphäre „Tod“ eine wesentliche dramaturgisch-musikalische Funktion.

Den Zusammenhängen zwischen *Natur, Tod und Unendlichkeit in Woyzeck und Wozzeck* widmet Gernot Gruber eine psychologisch und analytisch feinfühliges Studie. Dem bei Büchner vorgegebenen engen Konnex von geheimnisvoller Naturstimmung, Todesvision und banger Ewigkeitserwartung entsprechen die ständige Tendenz

zum Düsternen, Bedrohenden und die „Nervosität des Ablaufs“ in Bergs Musik. Ihre zwar geradezu klassizistisch gebauten, aber immer wieder von musikalisch-psychogramatischen Einbrüchen aufgehobenen Formen bewirken eben das Charakteristische dieser Oper: „überwältigend, undurchhörbar und doch strukturiert“

Dieter Schnebel versucht in seinem Beitrag *Wozzeck, ein Gesamtkunstwerk? Notizen zu einer Frage* Zusammenhänge zwischen der Partitur einerseits und den szenischen Komponenten „Raum, Licht (Zeit), Personen (Anzahl), Gestik (Aktionen)“ andererseits herauszufinden, um nach einigem Hin und Her zu resümieren, Bergs op. 7 sei „doch wohl kein Gesamtkunstwerk, in dem sich Multimediales entfaltet, sondern schlicht eine Oper in 3 Akten und 15 Bildern“ (Berg selbst wollte den *Wozzeck* sogar gern als traditionelle „Belcanto-Oper“ verstanden wissen.)

Harald Goertz (*Wozzeck als Lehrstoff und Lehrstück*) berichtet über seine pädagogischen Erfahrungen mit Sängern und betont, diese Oper sei „als Lehrmittel prädestiniert“ sowohl hinsichtlich der „Erarbeitung eines neuen musikalischen Stils“ als auch aus der Verpflichtung, die Diskrepanz zwischen „musikhistorischer Gloriole des *Wozzeck*“ und „seinem praktischen Besitz durch uns alle“ endlich abzubauen.

Zwei Beiträge sind der *Wozzeck*-Rezeption in Österreich gewidmet: Walter Pass verfolgt aufgrund umfangreichen Materials aus der Tagespresse das *Für und Wider um die Wiener Erstaufführung des Wozzeck*. Einmal mehr wird deutlich, in welchem Maße künstlerische, weltanschauliche und tagespolitische Argumente im Urteil der Zeitgenossen durcheinanderliefen. Daß freilich *Wozzeck* tatsächlich „das Lieblingskind dieser Ära Krauss“ gewesen sei, scheint allzu rosig gedeutet. Nachzutragen zum langen Hin und Her vor der Premiere (30. März 1930) wären u. a. Bergs hohe – und nicht erfüllte – Forderungen: „Ein künstlerischer Erfolg ist aber nur möglich, wenn die Staatsoper mein Werk so bringt, als wenn es eines von Strauß wäre“ So verlangte er „doppelte (bis dreifache) Besetzung aller

Partien der Oper; hievon die Hauptrollen erstklassig“, d.h. mit Sängern vom Range Alfred Jerger, Lotte Lehmann, Leo Slezak (Briefe an Hans Heinsheimer 2. August 1928 und 14. Juni 1929, Archiv der UE, Wien). Schließlich zitiert Otto Kolleritsch (*Wozzeck und die Steiermark*) Kritiken der ersten Grazer Berg-Aufführung (im Todesjahr 1935) und bringt Zeugnisse für die Liebe Bergs zu jener Landschaft, die er als seine „seligen Gefilde“ bezeichnete und wo er den *Wozzeck* – „ein richtiges steirisches Erzeugnis“ – 1914–1919 komponiert hatte.

Einige Druckfehler (S. 15 fehlende Beispiele; S. 123 unten: „dementiert“ statt „demonstriert“, „Entstellung“ statt „Einstellung“ u.a.) wiegen angesichts des im allgemeinen sorgfältig redigierten Bandes nicht schwer
(Oktober 1978) Volker Scherliess

Emblem und Emblematikrezeption, Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert, Hrsg. von Sibylle PENKERT Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978. 618 S., Abb.

Embleme sind hintergründig sinnreiche, oft von Wörtern begleitete Bilder, die seit den Hieroglyphen Ägyptens von Dunkelheit umgeben sind und multimediale Aspekte für die deutende Betrachtung anbieten. Ihre Bedeutung wirkt in alle Künste, diese zuweilen geheimnisvoll vereinigend, hinein und reicht bis in die Gegenwart. Es ist ein Verdienst der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt, daß dieser Verlag in gelungenen Auswahlbänden während der letzten Jahre den Stand der Forschung in diversen Spezialgebieten repräsentativ vermittelt. Die hier vorliegende Aufsatzsammlung leistet dies weitgehend für das angesprochene Thema. Wenngleich darin die literatur- und kunsthistorischen Aspekte im Vordergrund stehen, wird dennoch auch für den Musikologen aus fast sämtlichen Beiträgen deutlich, wie bezugreich Embleme insbesondere seit dem 16. Jahrhundert in spe-

zifisch musikgeschichtlich relevante Objektivierungen hineingewirkt haben. Die Musikanschauung, Musikdrucke wie auch die Musizierpraxis sind vielfältig verwoben mit emblematisch Gemeintem. Geht man die hier vorgelegten Aufsätze von zumeist namhaften Autoren durch, so begegnet auf Musikalisches Verweisendes vielfach. Unter den von Albrecht Schöne interpretierten Psalter-Emblemen von 1675 des Wolfgang von Hohberg gibt es beispielsweise etliche mit Bezug zur Musik, ebenfalls in den „Emblemata“ des polnischen Dichters Zbigniew Morsztyn (S. 158f.). Daß das wegen seiner Musikeinlagen bedeutsame emblematische Werk von Michael Maier *Atalanta Fugiens* von 1617 (Faksimile-Ausgabe, Bärenreiter 1964) der interdisziplinären Deutung bedarf, liegt auf der Hand. Selbst der Beitrag von George Levitine *Zu emblematischen Vorlagen bei Goya* wird dann auch für den Musikologen notwendig wissenswert, wenn er Werke zu verstehen sucht wie etwa Enrique Granados *Goyescas* für Klavier oder die Fantasie für Orchester *Los Caprichos* (1967) von Hans Werner Henze, die beide auf Bildvorlagen als programmatische Bezugsquellen verweisen, zu deren Vorverständnis die Entschlüsselung des emblematisch Gemeintem unabdingbar ist. Die Bewandnis dessen im Kontext mit Musik reicht hin bis zu Bert Brecht und Carl Orff. Letzterem widmet Werner Thomas eine historisch tiefeschürfende Studie. Sein Ansatzpunkt ist die Forderung des Komponisten, zur Realisierung der *Carmina Burana* auch „*imagines magicae*“ einzusetzen. Thomas geht diesen „*begleitenden Bildern*“ in der Theatergeschichte bis ins Mittelalter nach und erhellt insbesondere die Repräsentativfigur der Fortuna als zentraler Imago einer umfassenden *pictura*. Freilich plädiert er nicht dafür, emblematisches Theaterspiel historisch treu gegenwärtig nachzuvollziehen; die Musik als signifikantes transzendierendes Medium leistet hinreichend die Vergegenwärtigung des hintergründig Gemeintem, im Bilde zeichenhaft Objektivierten. Zum umgreifenden Verständnis der *Trionfi* Orffs leistet dieser Beitrag viel.

(September 1979) Walter Salmen

PETER RUMMENHÖLLER: *Einführung in die Musiksoziologie*. Wilhelmshaven–Locarno–Amsterdam. Heinrichshofen's Verlag 1978. 280 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 31.)

Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten klingt Peter Rummenhöllers unverdrossen sich über seine *Einführung in die Musiksoziologie* wirksam ausbreitendes Dictum, daß Musik als solche substantiell gesellschaftliches Phänomen sei, Gesellschaft als Sigel derjenigen Synthesis verstanden, ohne deren Erfassung kein menschliches Ding über seine innere Herkunft, Genealogie zu sprechen imstande sein kann. Musik derart genealogisch zu denken (und dieses avancierte Tun nach Kräften zu methodologisieren, um es exoterisch zu machen), die insbesondere Adorno verpflichtete These der Identität von Musikwissenschaft sensu stricto und Musiksoziologie, konturiert sich zur unkriegerischen Front gegen (fast die gesamte) akademische Musikwissenschaft, die auf ihrer verspätet zeitgemäßen Verwissenschaftlichungsreise besonders Sorge dafür tragen muß, Genealogie strikte durch begriffslose Fragmentierung des Musikganzen – wo käme sonst die Wissenschaft hin? – zu substituieren. Eine unkriegerische Solofront, denn Rummenhöllers Opus nennt sich bescheiden und zu Recht „*Einführung*“, gibt sich als musiksoziologische Propädeutik und kann so die unvermeidliche Diskrepanz zwischen solchem musikgenealogischem Großprogramm und seinen Realisierungsmängeln nicht nur nicht ungeschickt legitimieren, vielmehr auch die Aufzehrung der Genealogiekräfte durch Polemik zugunsten der Noblesse, verpöntes Denken souverän zu plausibilisieren, ermäßigen. Da keine unendliche Annäherung von Wissenschaft und Genealogie in Aussicht steht, jene vielmehr die magischen Schutzwälle um Kunst, weniger zeitgemäß denn, auf die Medienrevolution hin gesehen, obsolet, befestigt, bezeugt Rummenhöllers Musiksoziologie-Vorbereitung, daß intellektuelle Autoren in der Musikwissenschaft noch nicht vollends ausgestorben sind.

Rummenhöllers Werk umfaßt drei

Hauptteile (S. 13): „Der erste Teil ist sozusagen der Blaukopfschen These gewidmet. Er umkreist in bezug auf einige Fächer der Musikwissenschaft, was es an ihnen ‚soziologisch zu basieren‘ gäbe. Der zweite Teil will die Adornosche These anwenden, daß am Musikwerk Gesellschaftliches ablesbar ist, weil das Werk als ein (wie immer auch vermitteltes) Produkt der es hervorbringenden Gesellschaft auf diesen seinen Ursprung hin befragbar sein müsse. Der dritte Teil schließlich möchte sich als Synthese daraus verstehen, wenn man den verpflichtenden Begriff der Synthese, angewendet auf ein Konglomerat von Versuchen, nicht als zu hochgegriffen empfindet.“ Insbesondere imponieren die sorgfältige Markierung der Fallstricke, in denen eine Soziologisierung der Musikwissenschaft sich zu verfangen Gefahr läuft (Lückenbüßerfunktion, Lieferung zusätzlichen Materials für das historische Kaleidoskop, Kurzschluß zwischen Gesellschaftsform und Musikfaktor gemäß einer naiven Anwendung des Basis-Überbau-Schemas), die soziologische Öffnung der Musiktheorie, die durchweg sich als Hort der Autarkie von Musik mitsamt ihrer Wissenschaft zu behaupten suchte, und nicht zuletzt die paradigmatischen Werkanalysen, in denen Rummenhöllers, ganz in seinem Element, sich anschickt, das große Vorbild stellenweise fast zu überbieten, indem sie, wengleich von weniger langem Atem, die Exegese des Details präzisieren und dessen Belegvalenzen zu steigern verstehen.

Die einzelnen Beiträge sind nicht immer in gleicher Dichte gearbeitet. Wie sehr auch Gefälle im Theorieniveau – mal angezogener, konturierter, geschlossener, mal lockerer, verschwimmender, offener – den Leser wohltuend milde in die Pflicht nimmt, so könnte man stellenweise – so insbesondere im letzten Teil – doch argwöhnen, daß die Darstellung an die Grenze ungenutzter Chancen gerate, wenn nicht die Erinnerung an die bloß propädeutische Intention das Opus solchem Kritikansatz wieder enthöbe.

Unvermeidlich hingegen scheint es mir – jedenfalls im Kontext einer solchen Einführung –, daß der theoretische (hegelo-marxi-

stische) Bezugsrahmen, die veranschlagte philosophische Genealogietotalisierung weitestgehend Hintergrund bleibt, dessen Hervortritt in den Text hinein freilich dann mit Evidenzsuggestionen zu operieren nicht umhin kann. Fraglich indessen kommt es mir vor, ob die Evokation „Gesellschaft“ den vollen Gehalt der in ihr gemeinten Synthesis eo ipso noch transportiert, mit einem Blick auf die jüngeren französischen Entwicklungen könnte es sich herausstellen, daß die Kritische Theorie an dieser zentralen Stelle dringend einer genealogischen Fortschreibung bedürfte. Vielleicht würden dann Rummenhöllers sichere Resistenzen gegen den Genealogiemord durch Wissenschaft noch zeitgemäßer und stabiler
(April 1979) Rudolf Heinz

OTTO BRUSATTI *Nationalismus und Ideologie in der Musik. Beiträge zur geistesgeschichtlichen Entwicklung einer Kunstform.* Tutzing. Hans Schneider Verlag 1978. 154 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 13.)

„Die Arbeit mit dem Faktor Musik erweiterte sich (sc. im 20. Jahrhundert) im Verband, mit diesem Verband und für diesen Verband der Vergrößerung der Kommunikation, wie auch der Konkretisierung und der Verabsolutierung der Ideen und Prinzipien der Gesellschaft. Die Musik wurde zum Bestandteil des allgemeinen verbindlichen und für alle zutreffenden Lebens, ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit, die Ziele und die historischen Wirkungen dieses Lebens und dieser Musik. Die Musik wurde zum Bestandteil des Alltags mit seinen Notwendigkeiten. Die Musik richtete sich nach diesen Notwendigkeiten, bewußt und abhängig, wertfrei und gleichzeitig ideologisch gebunden, wissenschaftlich und scheinbar nach Belieben sich entwickelnd künstlerisch und verstandesdenkend“ (S. 149). – Der Rest dieser Wiener Dissertation von 1974 ist auch nicht besser als diese schludrig gedachte und formulierte Stilprobe. Soweit sich die Meinungen des Autors aus seinem Text rekonstruieren lassen, geht es ihm darum,

„den Nationalismus“ und „die Ideologie“ so zusammenzubringen, daß diese „zwar nicht als Nachkomme (), aber aufgrund ihrer faktizitären Ergebnisse als Abhängige vom Nationalismus“ (S. 18) erscheint; beide hätten politisch-sozial wie ästhetisch ähnliche Funktionen. Brusatti scheint damit weiter auf die beliebte Gleichsetzung von „Rot“ und „Braun“, von „Sozialismus“ und „Nationalsozialismus“ zu zielen. Sie wird ihm leicht, weil er Nationalismus und Ideologie als solche schlechthin in schöner Unbestimmtheit faßt. Beim „Nationalismus“ beschäftigt er sich fast nur mit dem deutschen; als „Ideologie“ kennt er im wesentlichen nur eine sozialistische – natürlich ohne das so explizit zu sagen. Beide „Integrationsformen“ bringt er auf den abstrakten gemeinsamen Nenner, daß sie Musik direkt politisch funktionalisieren. (Undeutlich mitgedachtes Gegenmodell ist die Funktionsweise von Musik unter den Bedingungen liberaler Formen bürgerlicher Herrschaft, die tatsächlich auf solch offene Indienstnahme weitgehend verzichten; allerdings ist Brusatti hier hinsichtlich der „Ideologie-“ und „Wertfreiheit“ auch etwas skeptisch – nichts Gewisses weiß man nicht.) – Daß sich ‚Rasse‘ und ‚Klasse‘ reimen, dürfte eine schwache Begründung der Totalitarismusthese sein. Viel überzeugender sind Brusattis Gedankengänge auch nicht, bezeichnend, daß er bei der Gruppierung der beiden Phänomene zugehörigen „Wirkungsweisen“ (S. 15) oder „Prinzipien der Integration“ (S. 14; so genau kommt's nicht darauf an) neben „gesellschaftlichen“ und „künstlerisch-kulturellen“ ausgerechnet die „rassischen, weltanschaulich-sprachlichen“ in eine Gruppe zusammenzwingt (S. 15). Wie man von der Totalitarismusthese weit originellere Versionen kennt, so ist hier auch die „Geistesgeschichte“ nicht mehr das, was sie einmal war: in ihren besseren Hervorbringungen hat sie denn doch methodisch viel differenzierter und vor allem material- und gedankenreicher argumentiert. Die idealistische Annahme, daß die „Idee der Ausgangspunkt für die Prinzipien und für die Ausbildung der Formen in der Praxis“ sei (S. 17), braucht als Glaubenssache nicht weiter diskutiert zu

werden, zumal durchaus diskutabile Ergebnisse auch damit zu erzielen wären. Brusatti erzielt sie nicht. Wie das verarbeitete Material gerade angesichts der Fülle des für das Thema Verfügbaren dürftig ist, so auch seine Verarbeitung und Strukturierung. Die „(k)leine Typologie der nationalen und ideologischen Funktionsmusik“ etwa unterscheidet die „Formen“ nach den „drei tragende(n) Kategorien“: „A) Die vokale Form (mit und ohne instrumentale Begleitung) / B) Die reinen instrumentalen Formen / C) Sonderfall Filmmusik“ (S. 67). Verständlicherweise hütet sich Brusatti, bei der dieser Rubrizierung folgenden Liste (S. 67–81) auf Werke, historische oder funktionale Spezifik oder gar Musik näher einzugehen. – Für die Dürftigkeit des Inhalts entschädigt das schöne Druckbild kaum; hier hätte der Verlag eher sparen sollen als am Lektorat, das er offensichtlich für eine überholte Einrichtung hält. Das Solideste an dem Buch ist der Leineneinband mit seiner Goldprägung. (Juni 1979) Hanns-Werner Heister

JOSEF ECKHARDT: Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Musikers in Deutschland. Regensburg. Gustav Bosse Verlag 1978. 131 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 49.)

Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit einem Thema, das in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bis in die zwanziger Jahre hinein zu den bewegendsten in der Sozialgeschichte des Musikerberufes gehört. Außer in den einschlägigen Fachzeitschriften und in vereinzelt Buchveröffentlichungen hat es bisher wenig Beachtung gefunden. Deshalb ist eine solche Untersuchung von fundamentaler Bedeutung und schließt eine Lücke, die erst in unserer Zeit Aufmerksamkeit findet. Der Autor ordnet sein Material in drei Gruppen: I. Die Zivilmusiker, II. Die Militärmusiker, III. Der Konkurrenzkampf, von dem jede eine eingehende Untersuchung erhält. Die kümmerlichen Rechtsverhältnisse des „freistehenden“ Musikers, der in kleineren Ensembles

sein Brot verdiente, die vagen Bestimmungen der Arbeitsverträge, die Arten der Stellenvermittlung, die Einkommensverhältnisse und beruflichen Organisationen weisen den harten Daseinskampf dieser meist in privaten Diensten stehenden Gelegenheitsmusiker nach. Demgegenüber besaß der Militärmusiker eine günstigere Stellung. Er stand in festem Sold mit steuerlichen Vergünstigungen, war in unkündbarer Anstellung und seine Zukunft war gesichert, selbst nach dem Ausscheiden aus dem Musikkorps. 1911 zählte nach Panoff (*Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1938) der Etat für Heer und Marine 491 Musikmeister, 5638 Hoboisten, Trompeter und Hornisten sowie 6364 Hilfsmusiker Eckhardt gliedert nach erhaltenen Dokumenten die Besetzungsverhältnisse auf, wie überhaupt die statistischen Aufstellungen einen aufschlußreichen Teil seiner Untersuchungen bilden. Dabei war die soziale Lage des Militärmusikers nicht gerade rosig, wie die Jahressätze im Jahre 1913 (S. 59) beweisen. Ein gewerbliches Musizieren neben seinem Dienst im Musikkorps blieb daher notwendig und wurde von der Dienststelle geduldet. Hieraus ergab sich die Konkurrenz zum Zivilmusiker, die ein Anlaß zu den schwierigen Auseinandersetzungen zwischen den beiden Gruppen wurde. Die zusammengetragenen Kritiken und Vorwürfe der Zivil- gegen die Militär- und beamteten Musiker zeigen deutlich die aussichtslose Lage, in der sich die ersteren befanden. In den Tanz- und Konzertsälen, auf den Podien der Biergärten besaß die Militärkapelle mehr Gunst beim Publikum als ein ziviles Orchester, ganz abgesehen von den zahlreichen Einsätzen kleinerer Gruppen bei Tanz- und Gelegenheitsveranstaltungen. Besonders bemerkenswert ist ein Anhang (S. 103–128), in dem in listenmäßiger Form die Einkommensverhältnisse der verschiedensten Gruppen behandelt werden. Hier lassen sich die Gehälter in den Orchestern der Städte von Aachen bis Wildungen, die Gehaltstarife der einzelnen Musiker nach ihren Instrumenten, die Bezüge der Konzertmeister in den Kulturorchestern, die Kopffzahl der Militärkapellen ablesen. Anschaulich

auch der Tarif für die Militärkapellen am Beispiel der Garnison Ulm, aufgeschlüsselt nach A: Konzert- und Unterhaltungsmusik, B: Gelegenheitsmusik und C: Ball- und Tanzmusik. Im ganzen eine fleißige und gründliche Arbeit, die volle Anerkennung verdient.

(September 1979)

Georg Karstädt

KLAUS FINKEL. Musik in Unterricht und Erziehung an den gelehrten Schulen im pfälzischen Teil der Kurpfalz, in Leiningen und in der Reichsstadt Landau. Quellenstudien zur pfälzischen Schulmusik bis 1800. Band III. Tutzing Hans Schneider 1978. 410 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 11.)

Mit dem vorliegenden Band beschließt Klaus Finkel vorläufig seine Quellenstudien zur Geschichte der Schulmusik in der heutigen Pfalz. Damit besitzen wir erstmals eine umfassende geschichtliche Untersuchung schulmusikalischer Verhältnisse innerhalb eines größeren geographischen Raumes bis 1800.

Der dritte Band ist der Geschichte der gelehrten Schulen im kurpfälzischen Neustadt, des Gymnasiums zu Höningen und Grünstadt, der Lateinschule zu Dürkheim sowie der reichsstädtischen Lateinschule zu Landau gewidmet. Was diese Studie besonders auszeichnet, ist das Faktum, daß der Verfasser sich nicht mit Sekundärquellen begnügte, sondern alle noch vorhandenen Primärquellen, soweit er sie ausfindig machen konnte, heranzog und auswertete – ein außerordentlich zeitraubendes und entsagungsvolles Unternehmen. Es gelang ihm auf diesem Weg, ein deutliches Bild, teilweise bis in kleinste Details, von dem schulmusikalischen Tun vergangener Jahrhunderte zu zeichnen. Dabei werden über den regionalen Rahmen hinaus Verbindungen und Einflüsse (in erster Linie von Straßburg her) erkennbar.

Bei allem Lokalpatriotismus, der als Motivation notwendig ist, um eine derartig mühevollen Arbeit zu beginnen und durchzustehen, sollte man indessen geschichtliche

Relationen nicht aus den Augen verlieren. So bedeutend beispielsweise Arnold Schlick zu seiner Zeit gewesen war, so läßt sich doch seine Stellung als Komponist schwerlich mit der J. S. Bachs vergleichen (S. 112). Fragwürdig muß auch der Versuch erscheinen, in die geschichtliche Darstellung aktuelle Fragen der Musikpädagogik einzubringen, jedenfalls dann, wenn man dabei Rezepte für die heutige Situation erwartet. Die total veränderten gesellschaftlichen und soziokulturellen Gegebenheiten verzerren nahezu jede Perspektive.

Um dem Leser diesen Band wie auch die einzelnen Kapitel als geschlossenes Ganzes darbieten zu können, mußte sich der Autor, teilweise auf die beiden früheren Bände zurückgreifend, des öfteren wiederholen. Überflüssig sind allerdings Wiederholungen innerhalb ein und desselben Kapitels.

Alles in allem: eine außerordentlich fleißige Arbeit, die als wichtiger Baustein für eine noch zu schreibende umfassende Geschichte der deutschen Schulmusik gelten darf.

(Juli 1979)

Manfred Schuler

SIGRID ABEL-STRUTH: Ziele des Musik-Lernens. Teil I Beitrag zur Entwicklung ihrer Theorie. Mainz: Schott 1978. 164 S. (Musikpädagogik, Forschung und Lehre. Band 12.)

SIGRID ABEL-STRUTH – ULRICH GROEBEN: Musikalische Hörfähigkeiten des Kindes. Mainz: Schott 1979. 298 S. (Musikpädagogik, Forschung und Lehre. Band 15.)

Die Fragen vieler Musikwissenschaftler, worin denn nun eigentlich die wissenschaftliche Arbeit der Musikpädagogen und Musikdidaktiker bestehe, was denn der Gegenstand der „Wissenschaft“ Musikpädagogik sei, werden durch den üblichen Hinweis auf Rezeptionsforschung und Aufdeckung von Hörpräferenzen (so wurde in den letzten Jahren immer mehr deutlich) nur unzureichend beantwortet. Hingegen hat seit dem Erscheinen ihrer *Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft* (1970) Sigrid Abel-Struth in bewunde-

rungswürdiger Hartnäckigkeit versucht, dem durch harte Fragen offenbar werden den Theoriedefizit ihres Faches aufzuhelfen. Dem Wort „Didaktik“ auf den Grund gehend, hat sie im Musik-Lernen den Ansatz und Angelpunkt wissenschaftlicher Erforschung gefunden. In ihrer Veröffentlichung *Ziele des Musik-Lernens* wird dieser Gedanke großzügig entfaltet. In der Wortverbindung „Lern-Ziel“ tritt das Wesentliche in der Begegnung Mensch und Musik allgemeiner und umfassender zutage als in den Begriffen „Lehr-Ziel“, „Unterrichts-Ziel“ oder „Bildungs-Ziel“. Wie im „Lernen“ als dem Sich-Aneignen, Sich-Einverleiben von Musik der grundlegende Vorgang von „Begegnung“ erfaßt wird, so in den „Zielen“ des Musik-Lernens das Wohin eines Musik-Unterrichts *„Eine strukturierte Beschreibung des Ziel-Bereiches für musikalisches Lernen kann als Zusammenhang Akzente und Defizite erkennbar machen und dem Musiklehrer jene Übersicht und Durchsicht erleichtern, die er benötigt, um die ihm empfohlenen Ziele beurteilen zu können“* (S. 10).

Wichtig ist der Verfasserin die genaue terminologische Unterscheidung zwischen Ziel-Angabe und Ziel-Begriff. Ziel-Angaben sind normierende Setzungen, also Wert-Setzungen es wird gesagt, was im Unterricht getan werden soll. Demgegenüber steht der Ziel-Begriff, der nichts anderes ist als theoretische Erörterung von Lernzielen in Musik samt ihren Bedingungen. Die Beschreibung dieser Erörterungen ist der eigentliche Inhalt des vorliegenden Buches. Bei Abel-Struth versteht es sich von selbst, daß sie die Merkmale dieser Ziele zunächst historisch ableitet und sie miteinander vergleicht. Denn Ziele dieser Art sind *„nicht zeitlose Gebilde, sondern Antworten auf jeweilige historische Situationen“*. Erklärlich, daß das auch für uns heute zu gelten hat, nämlich die Einsicht in die Vorläufigkeit und Relativität heutiger didaktischer Modelle und darauf fußender Entscheidungen und Normen. Das zeigt sich besonders, wenn man die sozial bedingten Ziel-Merkmale untersucht. Eine wichtige Erkenntnis hierbei ist nach Abel-Struth die Doppel-

norm, die im Educandus wirksam wird *„als höchst variable Kombination von sozialer und musikalischer Norm“*. Daß solche Normen psychisch einwirken, ist allgemein bekannt, jedoch fehlt (nach Abel-Struth) uns noch viel an konkretem Wissen darüber (auf diesem Teilgebiet hatten und haben Rezeptionsforschung und Erforschung von Hör-Präferenzen ihren Ort). Wenn die Möglichkeiten des musikalischen Lernprozesses zur Voraussetzung der Lernziel-Angabe werden (so die Verfasserin), müßte zuvor der Lernprozeß selbst aufgehellt werden, der aber liegt noch weithin im Dunkeln.

Daß die Verfasserin nicht nur theoretisieren, sondern auch empirisch erforschen will *„was hier der Fall ist“*, zeigt ihre gemeinsame Veröffentlichung mit Ulrich Groeben über *„musikalische Hörfähigkeiten des Kindes“*. Untersucht werden affektive (Höraufmerksamkeit, Hörinteresse, Hörkonzentration) und kognitive Merkmale zur Hörfähigkeit (in bezug auf Parameterhören, auf Hören komplexer Musik und auf musikalisches Gedächtnis). Verbunden mit einem Literaturbericht (aus dem In- und Ausland), der die bisherigen Schwerpunkte und Defizite der Forschung aufzeigt, wird hier praktisch erprobt, wie musikalisches Lernen effektiver werden kann in einer *„optimalen Phase musikalischer Lernfähigkeit“*. Da musikalisches Lernen aber „longlife“ ist, müßten solche empirischen Arbeiten (so der Wunsch des Rezensenten) ausgedehnt werden in andere Altersstufen, über Unterricht und Schule hinausgehend, in dem gleichen Maße, wie Musikpädagogik diese Grenzen überschreitet. Ernst und theoretische Klarheit, Aufgreifen von Denkmodellen und Forschungsergebnissen aus anderen Disziplinen (soweit sie „Lernen“ betreffen), kluge Anwendung auf „Musik“, darin liegt die Stärke Abel-Struths und ihre Bedeutung für das Weiterdenken der aufgegriffenen Probleme. Sigrid Abel-Struth ist eine der wenigen großen theoretischen Begabungen im Bereich der Musikpädagogik, es wird Zeit, daß man ihre *„Beiträge“* nicht nur in Frankfurt, sondern überhaupt aufgreift und weiterführt.

(Oktober 1980)

Walter Gieseler

WALTER GIESELER (Hrsg.). *Kritische Stichwörter zum Musikunterricht*. München: Wilhelm Fink Verlag 1978. 347 S. (Reihe *Kritische Stichwörter Band 2.*)

Walter Gieseler hat es in seinem Vorwort nicht leicht mit der Bestimmung, was dieses Buch eigentlich sein soll. kein Lexikon, kein Lesebuch, keine Enzyklopädie im Sinne einer Gesamtdarstellung von dauerndem Wert, wohl aber „in der Tendenz“, eine aktuelle Momentaufnahme, ein Handbuch mit dem offen eingestandenem Mut zur Lücke, zur subjektiven Entscheidung über die Auswahl der Stichwörter

55 Stichwörter nennt das Inhaltsverzeichnis. Alle sind auf den Musikunterricht bezogen, wenn auch die wenigsten so unmittelbar auf Unterrichtsinhalte durchschlagen wie z. B. „*Neue Musik*“, „*Popmusik*“, „*Musikleben*“ oder zu unterrichtspraktischen Fragen Stellung beziehen (z. B. „*Übung*“, „*Unterrichtsmethoden*“, „*Improvisation*“). Die weitaus größere Gruppe ist Problemen gewidmet, die sich im Zusammenhang mit der Lehrerausbildung stellen, hat also mit dem Musikunterricht in der Schule nur mittelbar zu tun. Insofern ist das Buch eher ein Studienbuch, weniger eine Praxishilfe. Die 42 Autoren sind ganz überwiegend Hochschullehrer, die ihr spezielles Arbeitsgebiet in sachlich-informativen Artikeln von drei bis fünf Seiten Länge darstellen. Kritik wird hier allenfalls herausgefordert, oder sie ergibt sich durch den Vergleich mehrerer Artikel, z. B. der aufeinanderfolgenden, von grundsätzlich verschiedenen Positionen ausgehenden Stichwörter „*Musik als Leistungsfach*“ und „*Musik als Spiel*“

Nur relativ selten wird im Sinne des Herausgebers „gestochen“, d. h. ein kritisch-polemischer Disput ausgetragen. Immerhin erfüllen die Stichwörter „*Aktualität – Historizität*“, „*Curriculum*“, „*Form*“, „*Politik und Musik*“ und einige andere auch diesen Wortsinn.

Gegliedert sind die meisten Artikel in Begriffserörterung, historischen Problemabrisß und aktuelle Überlegungen zum Unterrichtsbezug. Nur wenige (z. B. „*Ästhetik*“, „*Lied*“) verzichten auf Letzteres. Viele Querverweise und gezielte Literaturanga-

ben eröffnen Möglichkeiten zum Weiterarbeiten innerhalb des Buches und darüber hinaus.

(April 1980)

Werner Abegg

WERNER ZEPPENFELD: *Tonträger in der Bundesrepublik Deutschland. Anatomie eines medialen Massenmarkts*. Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer 1978. vi, 249 S., 22 Abb. (*Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft*. 18.)

Diese Studie, thematisch in etwa vergleichbar mit den Arbeiten zum Musikverlagswesen, ist eine überwiegend an den siebziger Jahren orientierte kommunikationssoziologische Darstellung der westdeutschen Schallplattenindustrie. Ihre Pluspunkte sind das reiche statistische Material und eine klar aufgebaute Faktenvermittlung. Durchaus kritisch, aber nie polemisch stellt Zeppenfeld die vielfältigen intermediären Vermarktungsstrategien anhand des relativ einfach zu durchschauenden U-Musik-Sektors dar. Eine historisch tiefergreifende Forschung wie auch repertoireanalytische Reflexionen hätten wohl zu interessanterer und intellektuellerer Deutung geführt, im vorliegenden Fall überwiegt die ganz auf Gegenwartsbezogenheit angelegte deskriptive Darstellung. Somit ergänzt die Arbeit die immer noch wichtige Monographie von Robert Reichardt (*Die Schallplatte als kulturelles und ökonomisches Phänomen*, 1962) sowie die unpublizierten Dissertationen von Ulrich Lachmann (*Die Struktur des Deutschen Musikmarkts*, 1960) und Hans Engler (*Der Markt für musikalische Kompositionen*, 1971).

(November 1978)

Martin Elste

URSULA SPAHLINGER-DITZIG: *Neue Musik im Gruppenurteil*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1978. 229 S. (*Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft*. Band 1.)

Diese Dissertation geht von der Prämisse

aus, daß musikalische Urteilsbildung primär ein sozialpsychologisches Problem ist und von Gruppennormen geprägt wird. Genau genommen untersucht sie den Einfluß verbaler Information auf die Einstellungsänderungen von zehn Gruppen bei fünf Beispielen aus dem Bereich der Neuen Musik und macht klar, daß unterschiedliche Gruppen dieselbe Musik unterschiedlich beurteilen. Als gruppenbildendes Merkmal wurde a priori die Zugehörigkeit zu einem Chor, Orchester, zur Schulklasse, zur Jazz-, Pop- oder Folkloregruppe gewählt. Diese Gruppen wurden nachträglich aufgrund eines Fragebogens im Hinblick auf soziale Variablen charakterisiert. Wäre dieser Fragebogen einer Clusteranalyse unterzogen, hätte man näheres darüber erfahren können, wodurch die einzelnen Gruppennormen bedingt sind. Es ist möglich, daß das Urteil bzw. die Gruppennorm nicht primär von der Zugehörigkeit zu einem Chor oder zu einem Instrumentalensemble bestimmt wird, wie die Autorin von vornherein annimmt. Die festgestellten Unterschiede zwischen den Gruppen sowie die unterschiedlichen Effekte der verbalen Information werden anhand von Ladungszahlen der faktorisierten Mittelwerte minutiös beschrieben, ohne daß dabei allgemeinere Trends bei den multidimensionalen Zusammenhängen zwischen Urteil, Musikstück, den sozialen Variablen und den Erlebnisdimensionen gefunden werden konnten. (Bei den Mittelwerten fehlt die für deren Bewertung entscheidende Angabe über ihre Varianz, die Differenzen zwischen den Ladungen konnten auf ihre Signifikanz hin nicht geprüft werden und bei einigen nicht besonders überzeugenden Unterschieden zwischen den Mittelwerten – vgl. S. 171 – fehlt der t-Wert, der den behaupteten Unterschied gegen den Zufall hätte absichern können.) Dennoch macht diese Arbeit deutlich, daß das Urteil – hier ist eher das verbalisierte Erleben als das ästhetische Werturteil gemeint – nicht allein von der Musik abhängt, sondern von der nicht immer leicht erfaßbaren Eigenart der Gruppen und von Gruppennorm geprägt wird.

(März 1979)

Peter Faltin

NORBERT J. SCHNEIDER *Popmusik. Eine Bestimmung anhand bundesdeutscher Presseberichte von 1960 bis 1968. München-Salzburg. Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 126 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 11.)*

Die im Druck vorliegende Dissertation von Norbert J. Schneider will durch die systematische Inhaltsanalyse von bundesdeutschen Presseberichten einen Beitrag leisten zur Klärung terminologischer Prozesse im Bereich Popmusik. (Diese Intention hätte vielleicht besser direkt im Haupttitel ihren Ausdruck gefunden. So könnte man beim ersten Hinsehen annehmen, die Arbeit würde entsprechend dem auf dem Einband allein gedruckten Titel *Popmusik* etwa auch eingehendere musikalische Analysen enthalten.)

In der Einleitung wird der Versuch einer Bestandsaufnahme von Popmusik und Popkultur (nach 1970) unternommen, wozu auch eine nicht ganz unproblematische Auflistung von verbindlichen musikalischen Merkmalen gehört. (Die Harmonik der Popmusik besteht z.B. keineswegs nur aus dem Akkordvorrat des Bluesschemas und in besonderen Fällen aus einigen Nebenstufen.) Anschließend an die Bestandsaufnahme werden der massenmediale Charakter der Popmusik beschrieben und wissenschaftstheoretische Grundlagen der Popmusikforschung (gesellschaftstheoretischer, kommunikationssoziologischer und zeichentheoretischer Ansatz) erörtert. Gerade letzteres verdient Anerkennung, weil hier einige wichtige Forschungsbedingungen und Forschungsmöglichkeiten aufgezeigt werden. Die Tragfähigkeit des zeichentheoretischen Ansatzes ist dabei allerdings nicht zu überschätzen.

Im Hauptteil der Arbeit werden die Begriffe „Beat“, „Rock“ und besonders „Popmusik“ anhand ihres Vorkommens und ihrer Verwendungsweise in 500 Artikeln der Presseorgane *Der Spiegel*, *Stern*, *Bunte*, *BZ* und *FAZ* in ihrer Entwicklungsgeschichte verfolgt. Von Interesse sind in diesem zentralen Kapitel der Dissertation weiterhin die Ausführungen über den Jazz, die neue Tanzmusik der 60er Jahre sowie über Subkultu-

ren und Gegenkulturen. (Eine Anmerkung ist zu Tabelle VI zu machen, mit der ein Überblick über die Entwicklung der Popmusik in den Jahren 1960 bis 1968 versucht wird: statt „*Greathful Dead*“ muß es „*Grateful Dead*“ heißen.)

Als ein Ergebnis der Untersuchungen wird festgestellt, daß sich der Begriff „Popmusik“ im deutschen Sprachraum in den 60er Jahren (erstmalig aufgefunden im Februar 1964) eingebürgert hat. Nach Schneider ist dabei die musikalische Gattungsbezeichnung „Popmusik“ weit mehr eine Fortentwicklung des Terminus „Pop Art“ als eine Weiterentwicklung des Begriffs „popular music“. „Pop“ löste sich in den Jahren 1963 bis 1968 von der inhaltlichen Bindung an „Pop Art“ und trat in Bezug zu Stilen afro-amerikanischer Musik. Als in vielerlei Hinsicht artverwandter Vorläufer wird der um 1940 geprägte Name „Bop“ bzw. „Be-bop“ angesehen.

Insgesamt betrachtet handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine keineswegs uninteressante, wenn auch thematisch eng begrenzte Studie zur Popmusik.

(Juni 1979)

Winfried Pape

IVAN VANDOR Die Musik des tibetischen Buddhismus. Aus dem Französischen von Wilfried SCEPAN. Wilhelmshaven. Heinrichshofen 1978. 160 S. Mit Notenbeisp. und 33 Abb. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 48.)

Mit Recht darf sich das vorliegende Büchlein als die erste deutschsprachige Einführung in die Musik des tibetischen Buddhismus rühmen. Von Vokalmusik ist jedoch nur hin und wieder die Rede, während die Orchestermusik in den Klöstern der Mönchsorden ausgedehnt beschrieben wird.

Die Darstellung beginnt mit einem Blick auf die geschichtliche Entwicklung des tibetischen Volkes, seiner Religion und der Sakralmusik. In den folgenden Kapiteln sind überwiegend die Ergebnisse von Beobachtungen und Nachfragen zusammengestellt, die der Autor bei seinen Reisen 1971–1973 zu mehreren Klöstern in Nepal und Nordin-

dien gewann. Stets richtet sich sein Augenmerk auf die Musikpraxis und ihre Bedeutung. So hebt er im Kapitel *Der Mönch als Musiker* hervor, daß alle Mönche an Gesang und Rezitation bei den zahlreichen Zeremonien teilnehmen, die Instrumentalmusik aber nur von denjenigen ausgeführt wird, die nicht zur Gruppe der gebildeten Mönche gehören (S. 30). Klangnachahmungen von Tierlauten, heiligen Silben und Götterstimmen auf Instrumenten, ferner die Sinnbildlichkeit der Formen und der Verwendung einiger Musikinstrumente, dazu des Handklatschens, erwähnt er unter dem Stichwort „*Symbolik*“. Nach den Mitteilungen im Kapitel „*Ästhetik*“ fehlt in Tibet eine „*Theorie des musikalisch Schönen*“, doch kennt man den „*Begriff des gut Gemachten*“ (S. 67). Begabung, Können und Freude am Instrumentalspiel werden immer in den Dienst religiöser Konzentration gestellt, denn letztlich ist die Musik einerseits Opfer für die Götter, andererseits ein Beitrag zum Heil der Menschen.

Der wichtigste Abschnitt der Arbeit, mit Bildbeilagen versehen, umfaßt ein Kapitel über die in den Klöstern gebräuchlichen Klangwerkzeuge sowie eine zweiteilige Abhandlung über die Struktur der Instrumentalmusik. Hiervon erörtert der erste Teil die „*melodisch-rhythmischen Formeln des individuellen Repertoires*“ der einzelnen Instrumente (S. 91–118), angefangen mit den Schneckentrompeten (nicht „*Muschelhörnern*“, wie Vandor schreibt), die nur einen, doch vielfach modulierbaren Ton hervorbringen. Es folgen Kurztrompeten, Langtrompeten, Oboen, Rölmo- und Silñen-Becken, dann Trommel, Glocke, Gong und Holzbrett, deren Tonformeln oder Klangfiguren in Notenbeispielen vorgestellt, deren Stimmlage und Artikulationsmöglichkeiten im Text erläutert werden. Der zweite Teil (S. 119ff.) geht auf die „*Beziehungen zwischen den verschiedenen Stimmen*“ beim Zusammenspiel der Instrumente ein. Partiturausschnitte von zwei Musikstücken illustrieren die Beschreibung. Hier finden sich auch Einzelheiten zur Vokalmusik, zunächst zur Rezitation (S. 126f.), dann zum Gesang, der mit Instrumenten begleitet wird (S. 127

bis 132). Je ein Kapitel zur musikalischen Terminologie und zur Notation, ferner ein Verzeichnis der tibetischen Namen in vereinfachter und genauer Transliteration beschließen das zur ersten Information brauchbare Büchlein.

(August 1978)

Josef Kuckertz

Beiträge zur Volksmusik in Tirol. Innsbruck Eigenverlag des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Innsbruck 1978. 204 S.

Dieser Tagungsbericht des 12. Seminars für Volksliedforschung (1976) stellt eine Festgabe an den Innsbrucker Ordinarius für Musikwissenschaft Walter Salmen dar mit folgenden Referaten. Richard Wolfram, *Franz Friedrich Kohl – sein Leben und Wirken*; Franz Eibner, *Die Sing- und Musizierpraxis nach dem Zeugnis von Johann Strolz und Franz Friedrich Kohl*; Helga Thiel, *Zum Begriff „echt“, erläutert an historischen Tiroler Volksliedaufnahmen aus dem Phonogrammarchiv*; Peter Stürz, *Die Wallfahrtslieder von Maria Weißenstein – Ein Beitrag zur musikalischen Volkskultur in Südtirol*; Karl Horak, *Der Volkstanz in Tirol zwischen Tradition und Folklorismus*; Manfred Schneider, *Allgemeine Bemerkungen zu prämusikalischen Schallgeräten bei Arbeit und Brauch in Tirol*; Hildegard Hermann, *„Kinderinstrumente“ – Versuch einer Bestimmung aus (volks-)musikinstrumentenkundlicher Sicht*; Gabriele Busch, *Die Musikinstrumente in Tiroler Krippen*; Adalbert Koch, *Die Tiroler Schützenschwegel* (Zusammenfassung); Florian Pedarnig, *Das Hackbrett in Osttirol*; Gunter Schneider, *Der Stellenwert der Volksmusik im gesamten kulturellen Verhalten im heutigen Tirol* (1976), ferner ein *Schriftenverzeichnis von Walter Salmen*, zusammengestellt von Manfred Schneider. Ohne allzu gönnerhaft zu sein, kann man an dieser Aufsatzsammlung feststellen, daß die deutschsprachige Volksmusikforschung in den letzten Jahren erfreulich an Niveau gewonnen hat. Hat sie sich in früheren Zeiten selbst von der Ethnomusikologie aus eurozentristischer Über-

heblichkeit abgesondert und den methodenkritischen Aspekt, der in der Ethnomusikologie immer ein Schwerpunkt war, vernachlässigt, so zeigen zahlreiche Publikationen in jüngerer Zeit eine Annäherung der Volksmusikforscher an das wissenschaftliche Denken ihrer Kollegen „von den Fremdkulturen“. Dies ist nicht zuletzt ein Verdienst Erich Stockmanns mit seiner IFMC-study group zur Erforschung der europäischen Volksmusikinstrumente und Oskar Elscheks mit der study group für Systematisierung von Volksmelodien. Sie haben Maßstäbe gesetzt, an denen die Volksmusikforscher und -pfleger nicht vorbeikönnen. Auch Ernst Klusen muß hier genannt werden, der vor allem die Gegenwartsvolkskunde in den Vordergrund rückte. So ist es kein Wunder, wenn diese Anregungen in den vorliegenden Beiträgen ihren Niederschlag finden, sei es in den Referaten über Akkulturationsprobleme (Thiel, Horak, G. Schneider) oder über Instrumente (M. Schneider, Busch, Herrmann, Koch, Pedarnig). Daß manche Parallelen aus nichteuropäischen Kulturen etwas gezwungen erscheinen, sollte man nicht überbewerten. Die historisch-literarische Quellenauswertung wurde offensichtlich durch den Widmungsträger und seine Forschungen initiiert (Eibner, Stürz). Daß manches quellenkritisch nicht ausreichend belegt zu sein scheint, muß angesichts der positiven Gesamttendenz des Buches nicht zu tragisch angesehen werden, desgleichen das häufige Auftreten von subjektiven Epiteta, wie „schmalzig“, „süßlich“ etc., die ja das persönliche Engagement des Autors ausdrücken, wobei eine Begründung für die Wertung oft unterbleibt. Hier zeigt sich manchmal die Schwierigkeit einer starken und intimen Verbundenheit mit dem Forschungsgegenstand, die zwar insgesamt sinnvoll ist, aber im einzelnen den Nachvollzug durch den neutralen Leser erschwert. Man sollte wirklich einmal einen außereuropäischen Ethnomusikologen zu einer Arbeit über das deutsche Volkslied auffordern, um vielleicht durch die Distanz einen objektiveren Blick auf das Volkslied und seine Werte zu gewinnen. Doch ändern diese Überlegungen nichts an der Wichtigkeit solcher

Tagungen für das Wissen und die Erforschung regionaler Volksmusiktraditionen – hier gezeigt am Beispiel Tirol.
(April 1978) Rudolf Brandl

THOMAS FREDRIC HARMON *The Registration of J. S. Bach's Organ Works. A Study of German Organ-Building and Registration Practices of the Late Baroque Era.* Buren. Verlag Frits Knuf 1978. VI, 372 S.

The Secretly Kept Art of the Scaling of Organ Pipes described by Georg Andreas SORGE, hrsg. von Carl O. BLEYLE. Buren. Verlag Frits Knuf 1978. III, 116 S. (Bibliotheca Organologica. Vol. 33.)

Der rührig tätige holländische Verlag bereichert das in den letzten Jahren stetig wachsende organologische Schrifttum erneut mit wichtigen Arbeiten. Hier ist einmal die Dissertation von Harmon anzuzeigen. Sie setzt sich mit dem deutschen Orgelbau und den Registrierpraktiken des Spätbarocks auseinander. Ausführliche Untersuchungen werden dem deutschen, französischen und italienischen Orgelbau des ausgehenden 17. Jahrhunderts sowie den Orgelbaumeistern Eugen Casparini, Andreas und Gottfried Silbermann und Zacharias Hildebrandt gewidmet. Als Kernstück der Studie können wohl die Darlegungen über Bachs Registrierungen, das organo pleno, das Cantus-firmus- und das Triospiel gelten. Viele, wenn auch nicht die allerneuesten dem Stand der Wissenschaft angepaßten Vorarbeiten (Verf. spricht von „*nearly a century of valuable research*“) haben Harmon die Arbeit erleichtert. Es schmälert indes nicht sein Verdienst, sich insgesamt recht umfänglich und teilweise tieferschürfend mit dem Problem der Registrierung Bachscher Orgelmusik beschäftigt zu haben.

Orgelpläne bzw. -beschreibungen sind einem Anhang in deutscher Sprache beigegeben, um Fehler und Mißverständnisse zu vermeiden, die sich unweigerlich aus modernisierter Orthographie oder Übersetzung ergeben (S. VI). Schmerzlich vermißt man Orts- und Personenregister. Die Bibliographie kommt über ein mageres Gerüst orga-

nologischer und orgelhistorischer Literatur kaum hinaus.

Unter Mensur wird das Verhältnis der Weite einer Orgelpfeife zu ihrer Länge verstanden. Dabei werden weite (z.B. Hohlflöte), mittlere (Prinzipal-) und enge (Gamben-)Mensuren unterschieden, die entweder einen weichen, scharfen oder streichenden Ton erzeugen. Diese Fakten sind in der Orgelbaukunst schon immer von entscheidender Bedeutung gewesen.

Georg Andreas Sorge (1703–1778), einstmals Hof- und Stadtorganist in Lobenstein, der Musik wie der Arithmetik und Geometrie gleichermaßen verschrieben, plaudert in seiner Arbeit *Die geheim gehaltene Kunst der Mensuration der Orgelpfeifen* freilich allzu Geheimes nicht aus. Er meint zwar: „*Die Herren Orgelbaumeister werden uns schwerlich was von dieser Materie schreiben, denn sie halten diese Kunst sehr geheim.*“ (Siehe dazu den Aufsatz des Herausgebers auf S. 91–114, hier S. 100). In der Tat haben sich die großen Theoretiker immer wieder zum Thema „Mensur“ geäußert. Der Band wird trotzdem das Interesse der Orgelhistoriker finden, zumal das von Sorge 1764 verfaßte Manuskript bislang unveröffentlicht geblieben ist. C.O. Bleyle hat die 57 Seiten umfassende Arbeit so ediert, daß jeweils einer Faksimileseite Sorges eine Übersetzung ins Englische gegenübersteht.

(September 1979) Raimund W. Sterl

PETER NITSCHKE: *Klangfarbe und Schwingungsform.* München. Musikverlag Emil Katz bichler 1978. 105 S. mit 9 Abb. und 36 Tab. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 13.)

Ausgangsmaterial dieser Anfang bis Mitte der 70er Jahre an der TU Berlin entstandenen Dissertation sind 13 einzelne Klänge von 13 der gebräuchlichsten Musikinstrumente des klassisch-romantischen Orchesters. 25 musikalisch vorgebildete Versuchspersonen hatten die Klänge im Paarvergleich (78 Paare) nach einer sechsstufigen Ähnlichkeitsskala zu beurteilen. Die Aus-

wertung der daraus resultierenden Ähnlichkeitsmatrizes ergibt sieben Faktoren, von denen vier benannt werden: Gattung und Rauigkeitsgrad, Helligkeit, Volumen, Abgeschlossenheit.

Nach einer Analyse jeder der Schwingungsformen als ganzer (nach den Parametern Dauer, Anstieg, Fläche und maximale Auslenkung mit der Hilfe eines Computers IBM 1800, der bei vierfacher Verlangsamung des Ausgangsmaterials etwa 40000 Teile pro Sekunde mit einer Auflösung von 14 bit mißt) und nach einer Faktorenanalyse der erhaltenen Daten zur Schwingungsform versucht Nitsche einen Bezug zwischen den Faktoren zur auditiven Wahrnehmung der 13 Klänge und den Faktoren der Schwingungsformen herzustellen. Seine Ergebnisse sind, gemessen an dem methodischen und rechnerischen Aufwand, relativ karg: der Gattungsfaktor hängt mit größter Wahrscheinlichkeit von der Einschwingdauer ab, der Volumenfaktor von Dauer und maximaler Auslenkung, der Faktor der Abgeschlossenheit von der Verschiedenheit der Zeitsegmente.

In der Arbeit wurde ausgegangen von der Erkenntnis, daß die traditionellen Formen der Schallanalyse unzureichend sind, um Beziehungen zwischen Reiz und Wahrnehmung herzustellen. Gedankliche Grundlage für die Untersuchungen ist ein „*Schichtenmodell der Klangfarbe*“ mit einer perzeptiven, den unmittelbaren Eigenschaftsbereich umfassenden Schicht und den dazu in einem noch zu klärenden Zusammenhang sich befindenden Schichten des beziehenden Denkens und der Assoziation. Dieses sicher noch weiter zu präzisierende und differenzierende Schichtenmodell kommt allerdings bei der Diskussion der Untersuchungsergebnisse zu kurz. In diesem Punkt demnach gleicht die vorliegende Abhandlung so ziemlich allen schon bekannten Veröffentlichungen zum Themenkomplex Klangfarbe, hinsichtlich des methodischen Vorgehens aber sind neue und sicher zukunftsweisende Möglichkeiten aufgezeigt worden, obwohl wichtige Arbeiten zum Thema, wie die von R. Plomp (1970) und von G. von Bismarck (1972) offensichtlich nicht einge-

sehen worden sind (nach 1972 erschienene Arbeiten sind ohnehin nicht mehr berücksichtigt).

Besonders erfreulich ist die zumindest für vergleichbares musikwissenschaftliches Schrifttum sonst nicht übliche, höchst kritische Methodenreflexion. Die rechnerischen Verfahrensweisen, für die sich der Autor jeweils entscheidet, stellen kein Optimum dar, sondern das notwendige Übel, solange keine besseren Verfahren entwickelt worden sind. Die mit einem umfangreichen tabellarischen Anhang versehene Arbeit vermittelt Anregungen, von denen man hoffen kann, daß sie für eine weiterführende Klangfarbenforschung verwendet werden. (Februar 1980) Helmut Rösing

Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, hrsg. von Hans-Dieter MÜCK und Ulrich MÜLLER. Göppingen Kümmerle Verlag 1978. 562 S. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr 206.)

Die seit Textausgabe 1962 (ATB, ²1975) breit zunehmenden Bemühungen um Liedschaffen und (politisch/juristische) Person des Wolkensteiners, gelegentlich schon die Grenze der Betriebsamkeit streifend, fanden 1977 einen Höhepunkt anlässlich der 600-Jahrfeier in Südtirol. Um den zweiten Teil (u.a. 12 „*Vorträge des Rahmenprogramms und zusätzliche Beiträge*“) ergänzt, bringt der erste von 298 Seiten den Eröffnungsvortrag und die Beiträge des wissenschaftlichen Symposions. Umfang und Vielseitigkeit nötigen hier zur Beschränkung, zumal nur sehr wenige Beiträge Liedsätze behandeln, Oswalds noch dominierender, nicht weniger instruktiver Einstimmigkeit nahm sich in Seis am Schlern niemand an.

So muß es teilweise bei Anzeigen bleiben. Georg Fenwick Jones, *Konnte Oswald von Wolkenstein lesen und schreiben?*, Mathias Feldges, *Lyrik und Politik am Konstanzer Konzil – eine neue Interpretation von Oswalds Hussitenlied*, Walter Röhl, *Oswald von Wolkenstein und andere ‚Minnesklaven‘*, Eugen Thurnher, *Die politischen Anschau-*

ungen des Hugo von Montfort und Oswalds von Wolkenstein, Hera König-Seitz, *Das Kreuzigungsbild im Chor der Kapelle von St. Oswald* (Kastelruth). Im Eröffnungsvortrag *Landherr und Landesherr* ging Anton Schwob der Frage nach, wie der zweitgeborene Ministerialensohn höher aufsteigen konnte, womit Schwob seine archivalisch fundierte, endlich soliden Grund legende Biographie (Bozen, 1977 [ad hoc erschienen]), abrundete. Horst Brunner bietet mit *Das deutsche Liebeslied um 1400* ein modellartiges „Gesamtbild“ auf der Folie des hochmittelalterlichen, wobei er auch die Sterzinger Handschrift heranzieht (wie ich zuverlässig erfuhr, nicht verloren). Ob ein Gesamtbild ohne Berücksichtigung Hugo Kuhns tragfähig bleiben wird? Von Interesse ist u. a. die Feststellung, daß sich das Zahlenverhältnis weltlicher und geistlicher Liedautoren gegenüber früher umkehrte. Franz-Viktor Spechtlers Versuch über *Liedtraditionen in den Marienliedern Oswalds von Wolkenstein* ist, wie anderer Bemühung auch, beeinträchtigt von nicht adaequaten Gruppierungskriterien, wertvoll u. a. das Verdeutlichen der Lösung von Liturgischem. Abschließendes über Maria in Verbindung mit Musik läßt sich weiterführen, da die *meister* neben Gott auch Maria mit dem eigenen *gesanc* zusammensehen. (Zum musikalischen Wortschatz Oswalds vgl. Spechtler in *Modern Language Notes* 1974, S. 367–391.) Ulrich Müller trägt zu den Tageliedern bei, bei welchen ebenfalls Lösung von früherer Funktion Anderem Raum gibt. Er versucht eine am „Normaltyp“ orientierte Gliederung (S. 209; „Norm-Rücksichten“ auf Publikum?). Bei instruktiver Beischaltung von des Mönchs *nachthorn*, *taghorn* u. a., die er als „Variationskette“ (miß?) versteht, verzichtet er auf den Querverweis, daß Ivana Pelnar (S. 273) zufolge solches in Trecento und Ars Nova (ein Beispiel von Machaut S. 281) beliebt war. Spechtler steuerte eine Neutranskription dieser Liedtexte bei mit dem Versuch, dabei deren „musikalische Struktur“ sichtbar zu machen, was sich nun zunehmend einbürgern sollte. Siegfried Beyschlags von eigener Studie (1968) ausgehende *Kritische*

Anmerkungen zu Schallplatteneinspielungen von Fugen und Duetten (sic) . . . bezeugen, wieviel Ausübende vom Fortschreiten der Forschung profitieren könn(t)en. Hier geht es um die Absichten des Autors beim „Zusammenspiel des Gesprächs“, denen übereilte zwei Tempi sehr abträglich sein können (zur Übereilung von Einstimmigem vgl. Mf 1974, S. 485). Cesar Bresgen macht ansprechend mit seinem szenischen *Wolkenstein-Oratorium* von 1952 bekannt (in Seis Teile von Tonband). Er erläutert Oswalds und eigenen Anteil am Musikalischen, seine Entscheidung gegen „wissenschaftliche bzw. historische ‚Rappresentazione‘“ sowie für Chöre, ebenso die dramaturgische Notwendigkeit eigener „Einschübe“ Ivana Pelnar gelangte bei der Prämisse, Details der Aufzeichnung ernster zu nehmen, zu „*Neue(n) Erkenntnisse(n)*“, gestützt auch auf ihre Dissertation (1977, im Druck; mit Neuauflage aller mehrstimmigen Lieder Oswalds). Notierung von Koller Nr. 102 ergab für den Diskant, daß er nur in Hinblick auf den Tenor richtig gelesen werden kann, Striche leisten Zuordnung (vgl. Mf 1973, S. 457f.). Graphische Orientierungshilfen verschiedener Art sind zu lange übersehen worden, es galt *ne oculus erretur* (vgl. AfMw 1966, S. 257). Da Kaudierung oder Rubrizierung von rhythmischer Relevanz sein können, ist hier wie dort von „*Signalfunktion*“ zu sprechen. Die Tenorbezogenheit des Diskants (in B nur Tenor) erklärt sich von einer „*organalen Zweistimmigkeit*“ her, Ivana Pelnar zufolge sonst mündlich überlieferte hochmittelalterliche Vorstufe der Mehrstimmigkeit. Dürfen wir auch das *übersingen* des Tenors (cod. vind. 2856, fol. 190^v) dazustellen? Gegenüber der Annahme, die Liedweisen führten im Verhältnis zu den Folgestrophen ein „*Eigenleben*“, ist zu erinnern, daß sie dort für Modifizierung ad hoc offen gewesen sein müssen (res non confecta, vgl. ZfdPh 1971, Sonderheft, S. 1ff.). Diese wenigen Seiten bieten noch mehr, so bei Koller Nr. 89 Nachweis italienischer Provenienz, dazu Korrektur Kollers (und Beyschlags 1968); Bestimmung von Nr. 50 als „*einfache Form*“ des *radels*; Gewinn neuer Stimmen zu Nr. 124 aus der Handschrift

sowie Identifizierung des danach Notierten als zu Nr. 120 gehörend mit Nachweis von dessen Vorlage, der Ballade des Niederländers Martinus Fabri, die bisher als *Unicum* galt. Alles in allem ein Beitrag von besonderem Gewicht, in welchem überdies die Zweiteilung der Mehrstimmigkeit Oswalds in Westeuropäisches (Übernahme, Nachahmung) und Bodenständiges auch in Hinsicht der Notation nachgewiesen wird. Ausführlicher dazu und zur Unterscheidung von A (eher privat) und B (mehr repräsentativ) in der Dissertation und jetzt *Mf* 1979, S. 26–33 (*Neuentdeckte Ars-Nova-Sätze bei Oswald von Wolkenstein*).

Dieter Kühn (Autor der bekannten, mit Preis ausgezeichneten Biographie), *Tannhäusers Kreuzlied. Eine Anmerkung*, Helmut Stampfer, *Restaurierung der Ruine Hauenstein 1976/77*, Josef Nössing, *Oswald von Wolkensteins Urbar- und Zinsgüter*, Norbert Mayr, *das Greifensteinlied Oswalds von Wolkenstein in neuer Sicht*; Hans Moser, *Anmerkung zu Klein 27, 61 ff.*; Wolfgang Kersken, *Die Kalendergedichte und der Neumondkalender Oswalds von Wolkenstein*, Alan Robertshaw, *Oswald von Wolkenstein und ‚Sabina Jäger‘ Liebe oder Liebesroman?*, Hans-Dieter Mück, *Oswald von Wolkenstein zwischen Verehrung und Vermarktung. Formen der Rezeption 1835–1976*. Mit einem Anhang. *Dokumentation des Wolkenstein-Jahres 1977* Auf diesen so neuartigen wie reichhaltigen Beitrag (180 Anmerkungen) kann hier nur hingewiesen werden. Wolfgang Härings genealogische Stammtafeln der zeitgenössischen großen Fürstenhäuser schließen den zweiten Teil ab, in welchem Norbert Mayr *Zur Entstehung der Handschrift A* aufarbeitend und auch Neues beiträgt u.a. mit „innerer“ Chronologie, Überlegungen zum Aufzeichnungsort der sieben Schreiber und zur Frage der Ordnungsprinzipien (Chronologie der Entstehung dominiere). Eine Tabelle weist auf kontrastierende Abfolge von biographisch Relevantem und Irrelevantem, was der weiteren Diskussion ebenso bedarf wie Mayrs Plädoyer für eine neue Textausgabe nach A, da B nach Tönen ordne. Hans Moser kommentiert die Infrarotphotogra-

phie (Abb. S. 388) der Vorzeichnung unter Oswalds Porträt in B. Wichtiger noch erscheint sein Ergebnis beim „Ärgernis“ der Oswaldforschung, der weitgehenden Rasur des Liedes *Ain klugen abt*, das nun mit UV-Aufnahmen teilweise zu entziffern ist; er kann es überzeugend auf Vorfälle zwischen dem Brixener Bischof und dessen ‚Stab‘ interpretieren. Wenn es in der etwa 1450–1470 von B abgeschriebenen Texthandschrift c fehlt, muß es vorher in B getilgt sein, was auf Autornähe von B weist, wie das Lied selber auf Nähe blanker Realität. Dieser Beitrag legitimiert auf seine Weise die Prämisse Ivana Pelnars. Die Überlieferung Oswalds in zwei Autorenhandschriften, ein seltener Glücksfall, kann für Fragen mittelalterlicher Überlieferung prinzipiell förderlich sein. Eine nächste Oswaldmonographie wird nicht wenig Zeit zum Ausreifen brauchen. – Last but not least der römische Germanist Francesco Delbono, dem auch eine weitere Faksimileausgabe von A (Graz 1977) zu verdanken ist, mit willkommenem *Zur italienischen Rezeption und zu Biographie und Werk*. Wir erfahren Kritisches zu den bisher wenigen italienischen Arbeiten, Delbono sucht Oswalds Beziehungen zu anderen Kulturen objektiver als jene zu fassen. Er betont die Notwendigkeit, den Südtiroler den Italienern (u.a. auf dem Wege der Komparatistik) näherzubringen, wozu er 1956 mit Bibliographie angesetzt hatte. Hier teilt er Berührung mit berühmten Versen Dantes mit und versucht anschließend, bei ungeklärten „Hauptfragen“ weiterzugelangen, so beim autobiographischen Koller Nr. 19 „*Es füegt sich*“ – Die Vorbereitungen des in Seis beitragenden Augsburger *Ensembles für frühe Musik* führten zur hier folgend angezeigten Veröffentlichung der Leitenden:

Oswald von Wolkenstein. Eine Auswahl von Melodien, hrsg. von HANS GANSER und RAINER HERPICHBÖHM. Göppingen. Kümmerle Verlag 1978. 67 S. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Nr. 240.)

Diese Auswahl von drei ein- und 21 mehrstimmigen Liedern, als „*Synthese praktischer Musizieren und theoretischer Refle-*

xion“ vorgestellt, kann bis auf weiteres gute Dienste leisten, obwohl die Übertragungen zu Taktangabe und -strichen zurückkehren. Indessen sind mehrmals – nicht eben vorzügliche – Faksimiles und deren Transkription beigegeben. Anmerkungen bringen Wichtiges zu jedem Liede. Das Literaturverzeichnis mutet etwas willkürlich an, es fehlt z.B. Beyschlags Studie von 1968 und auch ein Hinweis auf vollständige Bibliographie zu Oswald. Mitgeteilt sind zwei andere Auswahlen und mehrfach Kritisches dazu. Da – z.T. gravierende – Fehler Kollers und anderer Korrektur erfahren, z.B. bei Nr 19 der Contratenor nach Parallelüberlieferung (clm 14274) ergänzt wurde, kann diese Auswahl einer fehlenden neuen Gesamtausgabe ebenfalls förderlich sein.

(September 1978) Christoph Petzsch

OLIVER NEIGHBOUR *The Consort and Keyboard Music of William Byrd. London–Boston. Faber and Faber 1978. 272 S. (The Music of William Byrd. Band 3.)*

Die vorliegende Studie bildet den dritten Band einer dreiteiligen Publikation unter dem Gesamttitel *The Music of William Byrd*. Die Bände 1 und 2 werden von Joseph Kerman (Messen und Motetten) und von Philip Brett (*Songs, Services and Anthems*) vorbereitet.

Die Musik für Consort umfaßt Cantus-firmus-gebundene Stücke, Variationen, Tänze und drei- bis sechsstimmige Fantasien, jene für Orgel Antiphonen- und Hymnenbearbeitungen und jene für Cembalo (Virginal) vor allem *Grounds*, Variationen über Liedweisen, Tänze sowie Fantasien und *Preludes*, dementsprechend ist die Gliederung des vorliegenden Buches: vier Kapitel beschäftigen sich mit der *Consort-Music*, eines mit der Orgelmusik und fünf mit der Musik für ein Tasteninstrument. In jedem Kapitel finden sich zu Beginn ein Verzeichnis der (echten) Stücke und Hinweise auf die Neuausgabe in *The Byrd Edition* (London 1971) beziehungsweise in *Keyboard Music* (London 1969–1971, ²/1976: *Musica Britannica* Band 27–28) sowie, mit zwei

Ausnahmen, je ein Incipit-Verzeichnis. Im einzelnen werden die Stücke analysiert und zeitlich in das Schaffen Byrds eingeordnet, gegebenenfalls wird auf Zusammenhänge mit Stücken anderer Komponisten aufmerksam gemacht.

Dem Einleitungskapitel, in dem die Quellenlage und der Stellenwert der Musik für Consort und für ein Tasteninstrument im Gesamtwerk von Byrd erörtert wird, folgt die Besprechung der *In-Nomine*-Kompositionen. Die zwei vier- und die fünf fünfstimmigen Stücke dürften in den frühen 60er Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden sein, etwa zur selben Zeit wie die Hymnen- und *Miserere*-Bearbeitungen für ein Consort, denen das dritte Kapitel gewidmet ist. – Die über einen Cantus firmus gearbeiteten Stücke gehören meist in die frühe Schaffensperiode Byrds. – Die Kapitel 4 und 5 umfassen die fünf- und sechsstimmige *Consort-Music* (Fantasien, Variationen, Pavanen und Gaillarden) beziehungsweise die drei- und vierstimmigen Fantasien. Von den letzteren sind nur je drei als echt anzusehen. Diejenigen, deren Autorschaft Byrds (mit Recht) angezweifelt wird, werden im Text ausführlich behandelt, entsprechend geht der Autor auch in den übrigen Kapiteln auf diese Probleme ein.

Die Kapitel 6 bis 11 sind der Musik für ein Tasteninstrument gewidmet: Antiphonen- und Hymnenbearbeitungen für Orgel (6), *Grounds* und ähnliche, verwandte Stücke (7), Variationen über volkstümliche Tänze und Liedweisen (8), Tänze, Bearbeitungen (*Arrangements*) und quasi Programmmusik (*Descriptive Music*) (9), Pavanen und Gaillarden (10) und Fantasien und *Preludes* (11). Wohl aus Platzgründen mußten in den Kapiteln 7 und 8 die Incipit-Verzeichnisse entfallen, was leider die Funktion der Untersuchung als Nachschlagewerk und thematisches Verzeichnis empfindlich schmälert.

Besonders wertvoll sind die Hinweise auf Entsprechungen und Parallelen in der Musik für Consort und für Tasteninstrument. Das gesamte instrumentale Oeuvre Byrds wird in umfassender Weise behandelt und in einen weiteren historischen Zusammenhang gestellt. Die vielen Einzelheiten, die der

Text stets in übersichtlicher Weise bietet, werden von einem Verzeichnis aller, auch der zweifelhaften Instrumentalwerke nach Titeln beziehungsweise Gattungen und einem Namenindex ergänzt.

(Mai 1979)

Veronika Gutmann

Händel-Handbuch. Band 1 Lebens- und Schaffensdaten, zusammengestellt von Siegfried FLESCHE. Thematisch-systematisches Verzeichnis Bühnenwerke. (Zusammengestellt) von Bernd BASELT Kassel usw. und Leipzig Bärenreiter und VEB Deutscher Verlag für Musik (1978). 540 S. (Händel-Handbuch in vier Bänden. Gleichzeitig Supplement zur Hallischen Händel-Ausgabe.)

In seiner Händel-Biographie betont Paul Henry Lang mehrfach, Händel sei unter den großen Meistern der Musikgeschichte der unbekannteste, und zwar gelte dies besonders für den Opernkomponisten. In der Tat ist dieser von der älteren Forschung und, ihr folgend, auch von der Praxis, gegenüber dem Oratorienkomponisten lange Zeit zurückgesetzt worden, sah man ihn doch hier, nicht zuletzt aufgrund der Texte, allzusehr in den Banden einer fernen Tradition, während das Händelsche Oratorium als deren ganz persönliche Überwindung erscheint. Für die Wiederbelebung der Opern ist, nach der Göttinger Händelbewegung der Zwanziger Jahre, in Händels Geburtsstadt Halle Entscheidendes geschehen. Eine Reihe von ihnen liegt auch bereits in neuen kritischen Editionen der Hallischen Händel-Ausgabe vor, als deren Supplement nunmehr das *Händel-Handbuch* zu erscheinen beginnt. Der hier vorliegende erste von vier geplanten Bänden enthält eine Tabelle der Lebens- und Schaffensdaten und den ersten Teil des thematisch-systematischen Verzeichnisses, der die Bühnenwerke umfaßt. Im zweiten und dritten Band soll das Verzeichnis mit den Oratorien, der vokalen Kammermusik und der Kirchenmusik bzw. der Instrumentalmusik fortgesetzt werden, der vierte Band wird die Reihe dann mit einer ausführlichen Bibliographie beschließen.

Die „*Lebens- und Schaffensdaten*“ sollen nach Aussage des Geleitworts „*nur ein ganz knappes Gerüst zur schnellen Orientierung*“ darstellen. Als solches hätten sie ruhig noch knapper und damit zugleich ihrem Zweck entsprechend übersichtlicher gehalten sein können, wenn man auf die Angaben von Besetzung und Wiederholungen der Opern und Oratorien, die man hier sowieso nicht sucht und die (für die Opern) im anschließenden thematisch-systematischen Verzeichnis noch einmal auftauchen, verzichtet hätte. In diesem erscheinen die Opern in chronologischer Folge, zunächst mit Angabe von Titel, Textautor, genauen Besetzungsangaben, Bandzahlen der alten und neuen Händel-Ausgabe, Entstehungszeit und Ort und Jahr der Uraufführung. Darauf folgen die Incipits sämtlicher Nummern und der dazwischenliegenden (auch Secco-) Rezitative, die ersteren stets so ausgedehnt, daß ein eventuelles Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrumenten dabei zur Geltung kommt, anschließend ausführliche Quellenangaben und eine kurze Entstehungs- und eingehende Aufführungsgeschichte. Daran schließt sich jeweils eine Zusammenstellung der Nummern, die Händel aus früheren eigenen Werken entlehnt bzw. in spätere übernommen hat (besonders reichhaltig bei den Frühopern *Almira*, *Rodrigo* und *Agrippina*). Den Schluß machen Angaben der wichtigsten Literatur zu der betreffenden Oper. Zusammengekommen geben alle diese Bemerkungen in Verbindung mit dem ausführlichen Notentext aufschlußreiche Einblicke in die einzelnen Werke und ihre Stellung im Schaffen Händels und dem ihrer Zeit im allgemeinen. Sie bieten damit der Händel- wie der Opernforschung eine Fülle wertvoller Anregungen zu Spezialarbeiten der verschiedensten Art, von vergleichenden Einzelanalysen über quellenkritische Untersuchungen bis etwa zu einer gründlichen Behandlung des so wichtigen Entlehnungsverfahrens, das ein besonders helles Licht auf die enge Verwandtschaft von Oper und Oratorium wirft. Verzeichnisse der Textanfänge, der Instrumentalsätze und der Rollen erleichtern die Benutzung des umfangreichen Bandes, der

dazu verhelfen möge, die Beschäftigung mit Händel dem Opernkomponisten in Zukunft über Einzelstudien hinweg auf eine breitere Basis zu stellen.

(Juli 1980)

Anna Amalie Abert

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. Aufzeichnungen zur Kompositionslehre. Aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge, Composition lessons. Hrsg./Ed. by Alfred MANN. Leipzig. VEB Deutscher Verlag für Musik (1978) – Kassel usw. Bärenreiter (1979). 99 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Supplement. Band 1.)

In Fortsetzung einer im *Händel-Jahrbuch* 1964/65 erschienenen Vorstudie rekonstruiert Alfred Mann den Lehrgang Händels, der sich als musikalische Unterweisung der Prinzessin Anna in einer über J. Chr. Smith d.J. in das Fitzwilliam Museum Cambridge gelangten Handschriftensammlung inmitten von Aufzeichnungen und Skizzen zu eigenen Werken erhalten hat. Sorgfältig werden aus dem fragmentarischen Bestand jene Teile herausgeschält, deren didaktische Bestimmung sicher oder doch sehr wahrscheinlich ist. Es wird der Plan einer Meisterlehre des Generalbaßzeitalters erkennbar, die von Anfangsstudien mit kurzen Cembalostücken über Generalbaßaufgaben bis zur Fugenlehre als dem bedeutendsten Teil dieser Aufzeichnungen reicht. Entlehnungen aus zeitgenössischen Schriften und eigene Erklärungen fehlen in der Niederschrift. Jedoch läßt der Notentext Händels Lehrziel mühelos erkennen. Da die herangezogenen Autographe kaum Leseschwierigkeiten bereiten, lag es nahe, diese zur Gänze im Faksimiledruck wiederzugeben und den begleitenden kritischen Kommentar zu ihnen, der parallelaufend in deutscher und englischer Sprache erfolgt, den jeweiligen Abbildungen folgen zu lassen.

Mit großer Sachkenntnis wird deren Inhalt erläutert, und die einheitliche Konzeption des Lehrplans nachgewiesen. Als wesentliches Moment der Generalbaßlehre wird die aus der jeweiligen Situation der Stimmführung sich ergebende lineare Ge-

staltung erkannt (S. 24); bezeichnend, daß 2 sowie $\frac{3}{2}$ getrennte Behandlung finden und der Septimenakkord zunächst als Vorhaltsauflösung in den Sextakkord aufscheint. Dem Akkord als Einzelphänomen fällt keine Bedeutung zu. „Die Bewunderung, die Händel (nach der Aussage von Hawkins) Rameau gezollt hat, muß dem Dramatiker, nicht dem Theoretiker gegolten haben. In dieser prinzipiellen Einstellung der Akkordlehre gegenüber deckt sich die Händelsche Generalbaßschulung deutlich mit der Bachs“ (S. 29), dessen „antirameauische“ Grundsätze durch C.Ph.E. Bach bezeugt sind. Anschließend an die bis zur Auflösung des Nonenintervalls und den Orgelpunkt reichende Generalbaßlehre, in der – im Gegensatz zu jener Georg Muffats – ausgesetzte Beispiele fehlen, werden zwei bisher unveröffentlichte, thematisch verwandte geistliche Arien mitgeteilt, die als Einführung in Form und Stil der Bel-canto-Komposition pädagogische Absicht erkennen lassen. Die stärkste Berührung mit dem eigenen Schaffen zugleich mit der Wendung des Meisters zum Oratorium läßt die aus der Generalbaßpraxis erwachsende Fugenlehre erkennen, die alle wesentlichen Fragen, wie reale und tonale Beantwortung, Engführung und kanonischen Satz, Augmentation und Diminution, melodische Umkehrung, doppelten Kontrapunkt und das Problem der Doppelthematik berührt.

Alfred Mann weist in diesem Zusammenhang auf die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des zweiten Themas in Händels Fugenstil hin. Obwohl die Beispiele zur Fugenlehre vorwiegend in Partiturforn aufgezeichnet sind, geht aus dem letzten, das in fertiger Komposition in der 2. Klaviersuite steht, eindeutig hervor, daß es sich um Sätze handelt, die am Tasteninstrument ausgeführt wurden. Neue Aspekte ergeben sich auch in Hinblick auf Händels Verhältnis zum Choral und zur deutschen Orgeltabulatur. Insgesamt bildet die Veröffentlichung eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis musiktheoretischer Praxis im Spätbarock und hinsichtlich Originalität und Spontaneität der von Meisterhand entworfenen Beispiele eine Parallele zu den Attwood-Stu-

dien, an deren Herausgabe Alfred Mann hervorragend mitbeteiligt war
(April 1980) Hellmut Federhofer

OTTO BRUSATTI *Schubert im Wiener Vormärz. Dokumente 1829–1848.* Graz. Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1978. 238 S.

Im Zusammenhang mit dem Schubert-Jahr 1978 läßt sich ein beträchtliches Anwachsen der einschlägigen Veröffentlichungen zu dem schon ohnehin reich bedachten Komponisten feststellen. Leider vermißt man gerade im durchweg gut bearbeiteten Bereich der Dokumentationen noch eine Menge wenig erschlossener Themen, von denen die Ausstrahlung des Künstlers und seiner Werke nach seinem Tod sicherlich zu den reizvolleren gehört. Das vorliegende Buch, ansprechend gedruckt und schlichtgeschmackvoll ausgestattet, will den kurzen Zeitraum vom Tode Schuberts bis zur Revolution 1848 dokumentarisch belegen, d. h. die Pflege und Verbreitung der Musik, das Echo von Musikern und Journalisten (im weitesten Sinne) in der Zeit des Wiener Vormärz einfangen. Daß diese Epoche der Wiener Musikgeschichte, wie der Autor behauptet (zutreffender wäre im Buchtitel die Bezeichnung „Herausgeber“, da es sich nicht um eine Verfasserschrift, sondern um eine Ausgabe ausgewählter und kommentierter Dokumente handelt), von der Musikforschung „ziemlich vernachlässigt“ sei, läßt sich weder für die Vergangenheit noch für die Gegenwart bestätigen (die Fülle einschlägiger Veröffentlichungen vor allem im Literaturverzeichnis von H. Kier, *R. G. Kiesewetter*, Regensburg 1968, sowie mehrere Wiener Dissertationen). Gerade der Wiener Vormärz im Bereich der Musik interessiert seit Jahrzehnten nicht nur die Schubert-Forschung!

Untersucht wurden „die Musik-, Kunst- und Kulturzeitungen aus Wien mit allen darin erschienenen Stellungnahmen und Werkrezensionen zu Franz Schubert sowie die bedeutendsten Veröffentlichungen und belletristischen Versuche über den Komponi-

sten, einschließlich aller in diesen Blättern erschienenen diesbezüglichen Berichte und Rezensionen über Schubert-Aufführungen außerhalb Wiens und außerhalb der Donaumonarchie.“ Ergebnis dieser aufwendigen Quellendurchsicht ist der Abdruck von zahlreichen einschlägigen Quellentexten mit anschließendem Kommentar. Als Beitrag zur Schubert-Rezeption gibt die Materialsammlung der Forschung Aufschlüsse vor allem über die einseitige Pflege des Liedes sowie über die Schubert-Interpretationen von Franz Liszt, dessen Bedeutung für die Verbreitung Schuberts in dieser Zeit besonders deutlich wird. So nimmt es nicht wunder, daß nach den ersten Auftritten Liszts in Wien (ab 1839) Schubert-Verehrung und literarische Auseinandersetzung mit seinem Werk einen ersten Höhepunkt erreichen, wie der Bearbeiter in seiner Einleitung ausführt. Mehrere Register schlüsseln den Inhalt der Quellen vielseitig auf und verleihen dem Buch den Charakter eines nützlichen Nachschlagewerkes, dessen mühsam zusammengetragener Inhalt sachlich kenntnisreich präsentiert erscheint.

(November 1978) Richard Schaal

JOHN REED *Schubert.* London Faber and Faber 1978. 106 S. (*The Great Composers.*)

John Reed, Autor der bedeutenden Monographie *Schubert The Final Years* (London 1972), legt hier eine knappgefaßte Biographie Schuberts vor. Sie ist Teil einer Serie von Biographien (*The Great Composers*), die sich an ein weiteres Publikum wendet. Reed schildert Schuberts Leben in acht Etappen, von den „Early Years“ bis „Schubert at Thirty“ und fügt dabei die Biographie des Komponisten, die immer auch Biographie seiner Musik ist, in den historischen Rahmen, „in the social and political setting of Beethoven's (and Metternich's) Vienna“ ein (so die Verlagsangaben zu dem Buch). Merkwürdigerweise bleibt dabei jedoch Schuberts Verhältnis zu Kirche und Religion gänzlich außer Betracht.

Es ist nicht Reeds Absicht, neue Thesen, neue Gesichtspunkte zu entwickeln. Er zieht sich auf Gesichertes zurück; Rückgrat seiner Biographie sind Otto Erich Deutschs Dokumentensammlungen. Mit einem Wort, es handelt sich um eine gediegene Darstellung von Schuberts Leben und Schaffen – ein Eindruck, der auch durch gelegentliche Ungenauigkeiten, die sich bei einer Neuauflage des Büchleins leicht berichtigen ließen, kaum getrübt wird (z.B. Das Nonett in es Franz Schuberts Begräbnis-Feyer D 79 ist, das dürfte seit Fritz Raceks Untersuchungen hierzu feststehen, nicht auf den Tod Theodor Körners geschrieben, sondern wahrscheinlich scherzhaft gemeint; Spaun bittet Goethe in seinem Brief vom 17 April 1816 keineswegs um die Erlaubnis, daß Schubert dem Dichter die geplanten Goethe-Hefte widmen dürfe – er stellt nur Schuberts Publikationsplan im Ganzen vor; Otto Hatwigs Liebhaberorchester ist nicht aus Leopold von Sonnleithners Kammermusikabenden hervorgegangen, sondern letztlich aus denen in Schuberts eigenem Familienkreis; Beethoven und Schubert liegen nicht heute noch „side by side“ auf dem Währinger Friedhof – sie wurden 1888 umgebettet, nur ihre Grabsteine stehen noch dort, vgl. Reed, S. 16, 20, 31, 92).

Es liegt an der Bestimmung der Biographie für ein weiteres Publikum, dem Reed kompliziertere Analysen nicht zumuten mochte, daß von Schuberts Musik nur sehr allgemein die Rede ist – dafür aber entschädigen die für eine so knappe Biographie ungewöhnlich umfangreichen Notenbeispiele. Kürzere Lieder (wie *An die Musik* und *Morgengruß*) oder Tänze (wie der *Trauer-Walzer*) sind ganz abgedruckt, von anderen Kompositionen wesentliche Abschnitte (so T 1–31 aus dem zweiten der *Drei Klavierstücke* D 946). Gegen Schluß seines Buches versucht Reed dann jedoch eine allgemeine Charakterisierung der Schubertschen Musik: Es scheint, sie habe allezeit „a bitter-sweet quality“, Ausdruck des romantischen Bewußtseins vom verlorenen Paradies. Die Charakterisierung bewirkt Unbehagen. Was dieses „bitter-sweet“ wirklich bedeutet, beschreibt Schubert selbst in seinem Tagebuch

von 1824: „*Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden*“ (27 März) und „*Schmerz schärfet den Verstand und stärket das Gemüth*“ (25. März).
(August 1979) Walther Dürr

FRIEDHELM KRUMMACHER *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher. München. Wilhelm Fink Verlag 1978. 612 S.*

Fast bedauert man es ein wenig, daß dieses Standardwerk der Mendelssohn-Forschung derart umfangreich geraten ist. Denn was Friedhelm Krummacher in seiner Erlanger Habilitationsschrift an neuen Erkenntnissen, an einer neuen Einschätzung von Mendelssohns Oeuvre zu bieten hat, ist zu gewichtig, als daß es denen vorenthalten werden sollte, die aus einsichtigen Gründen die Auseinandersetzung mit einem so dickleibigen Werk scheuen. Nicht nur beim Vergleich verschiedener Fassungen eines Werkes hätte man getrost darauf verzichten können, gleichsam die eigenen Arbeitsprotokolle in extenso mitzuteilen.

Friedhelm Krummacher geht von einer kritischen Bestandsaufnahme der bisherigen Mendelssohn-Literatur aus, die mit kaum ausrottbaren Vorurteilen und der Widersprüchlichkeit ihrer oft allzu vagen Aussagen (wobei die Uneinheitlichkeit des Oeuvres keineswegs verschwiegen werden soll) zu einer Auseinandersetzung geradezu herausfordert. Bei einer Arbeit, die ein offenkundiges Versäumnis auf rein analytischem Gebiet einholt, die primär der Kompositionsweise Mendelssohns gilt, widmet sich der Autor allein der Kammermusik für Streicher. Doch die Beschränkung auf ein Teilgebiet verengt keineswegs die allgemeine Problematik. Da sich Mendelssohn in allen Phasen seines künstlerischen Schaffens der Kammermusik zuwandte, ist sie durchaus ein taugliches Objekt, Einsichten in die Problematik seiner kompositorischen Arbeit zu vermitteln.

Zu Recht räumt der Autor zunächst mit einer Legende auf, die einen Zusammen-

hang zwischen der materiellen Sorglosigkeit des „Glückskindes“ und einer vermeintlich unbefangenen Kompositionsweise konstruiert. Nach den Studien von Donald Mintz und Reinhard Gerlach vermittelt Krummacher erstmals einen gründlichen Einblick in die Werkstatt des Kammermusik-Komponisten. Und gerade die Erhellung des Kompositionsprozesses scheint geeignet, mit verbreiteten Vorurteilen aufzuräumen. Mitnichten sind Mendelssohns Kompositionsautographe ein Muster der Kalligraphie. In vielen Fällen dokumentieren sie vielmehr einen Arbeitsprozeß, der zumal bei den Autographen der Streichquartette op. 44 mit ihren zahlreichen Korrekturen, Ausstreichungen, Überklebungen und Nachträgen keineswegs auf ein unbefangenes Schaffen weist. Mendelssohns Mitteilung, ein Werk sei „im Kopf“ fast fertig, bezieht sich primär auf die „Ideen“ und die Thematik. Gerade sie erweist sich im Arbeitsprozeß (ganz anders als etwa bei Beethoven) im allgemeinen als „fest“, während „am Kontext“ noch oft einschneidende Änderungen vorgenommen werden. Besonders die „scheinbar unbeschwert virtuoson Schlußsätze“ weisen die „gravierendsten Eingriffe“ auf; vermutlich war es hier die Verbindung rondo- und sonatenhafter Züge, die spezifische Probleme aufwarf. Leicht hatte Mendelssohn die kompositorische Arbeit zu keiner Zeit genommen. Der Eindruck „müheloser Harmonie“, den seine Musik heute erweckt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß in ihr immer wieder „Konflikte“ ausgetragen werden.

Auch mit dem Werk Beethovens hatte sich Mendelssohn (wie Krummacher sogar an den Scherzi nachweist) intensiv auseinandergesetzt. Meist jedoch handelte es sich hier (ähnlich wie bei den Korrespondenzen zwischen Beethovens VII. Sinfonie und der *Italienischen Sinfonie*) um die schöpferische Aneignung vorliegender Modelle, während andererseits „Übereinstimmungen“ in „Einzelheiten“ sich im „jeweiligen Kontext“ durchaus als „Unterschiede“ erweisen können (S. 222).

Geht Krummacher im 1. Teil seines Buches (*Der Werkbestand und seine Vorausset-*

zungen) Mendelssohns Reflexionen über das eigene Komponieren nach, untersucht er hier die Autographen als Dokumente des Arbeitsprozesses, so analysiert er im 2. Teil die *Thematik und ihre Funktion*, bevor im abschließenden 3. Teil exemplarische Satzmodelle im Zusammenhang ihrer Struktur interpretiert werden. Nur stellvertretend sei hier auf Krummachers Ausführungen zum Scherzotyp Mendelssohns aufmerksam gemacht, bei dem nach den Worten des Autors „das Fluoreszieren ihres Klangs ein fast paradoxes Korrelat zur Dignität ihrer Struktur bildet“ (S. 423). Kritik ist nach Ansicht Krummachers anzumelden, wenn dabei immer wieder auf Stücke unterschiedlichster Struktur das zum geläufigen Epitheton gewordene Schlagwort „Elfenmusik“ angewendet wurde. Ihm jedenfalls erscheint es nur dann als legitim, sofern es „als Metapher für eine imaginäre Welt außerhalb der geläufigen Ordnungen“ verstanden wird (S. 441). Mehr noch als an den bloß „hörbaren Klangwirkungen“ gründet seiner Meinung nach die „Irrealität“ der Scherzi „im Verhältnis der Themensubstanz und Satzstruktur zur Position und Funktion der Formteile“ (S. 441).

An Friedhelm Krummachers auch methodisch beispielhaftem Buch, einer wissenschaftlichen Leistung hohen Ranges, wird die künftige Mendelssohn-Forschung nicht vorübergehen können. Nicht ganz glücklich scheint es mir lediglich, wenn der Autor den etwa auf die drei Streichquartette op. 44, die *Schottische* oder die *Italienische Sinfonie* gemünzten Begriff des „reifen“ Werks etwas überstrapaziert. Gerade weil dieser Begriff selbstverständlich ein eindeutiges Werturteil impliziert, sollte er doch angesichts zahlreicher Meisterwerke aus Mendelssohns früher Schaffensperiode mit äußerster Zurückhaltung angewendet werden. Konkret auf die Streichquartette op. 44 bezogen: Auch wenn an der Aufgabe, kompositorische Qualitäten in satztechnischer Analyse zu prüfen, kein Zweifel bestehen kann, auch wenn das Geschmacksurteil des soliden Rückhalts im Sachurteil bedarf, bleibt doch die Einsicht, daß kompositorische Qualität nur bis zu einem gewissen Grade rational

dingfest gemacht werden kann. Streiten ließe sich jedenfalls, ob die auch übrigen von Ludwig Finscher als Gipfelwerk der Gattung herausgestellten Streichquartette op. 44 wirklich den frühen Opera op. 12 und op. 13 so weit überlegen sind.
(Mai 1980) Hans Christoph Worbs

DIETER TORKEWITZ. *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts*. München-Salzburg: Katzbichler 1978. 126 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 10.)

Dieter Torkewitz' Buch setzt die Würdigung Liszts als eines fortschrittlichen Musikers gleichsam nach rückwärts fort. Nach der allgemeinen wohlfeilen Verachtung Liszts als Salonmusiker entdeckte man vor ein paar Jahrzehnten plötzlich mit Staunen das Alterswerk dieses wahrhaft universalen Künstlers, Stücke, die in ihrer ausgedörrten Expressivität weit ins 20. Jahrhundert hineinwiesen. Nach dem „alten“ Liszt entdeckte dann die nur zögernd in Gang kommende Liszt-Renaissance den „mittleren“, d. h. jenen, der auf Kosten der Virtuosenlaufbahn sich der Orchesterkomposition zuwandte: in den Symphonischen Dichtungen hatte die Musiktheorie eine Fundgrube harmonischer Kühnheiten vor sich, die aus dem üblichen Repertoire „romantischer Harmonik“ kaum zu erklären war

Das Verdienst von Torkewitz besteht nun darin, bereits im Frühwerk von Liszt jene harmonischen Tendenzen aufzuspüren (unter Zuhilfenahme z. T. unveröffentlichter Skizzen und Entwürfe), zu beschreiben und zu analysieren. Die Untersuchungen Torkewitz', seine Darstellungsweise und seine Argumentationsführungen hätten es verdient, daß man sich ausführlicher mit ihnen auseinandersetzte als es hier überhaupt je geschehen kann. Deshalb jetzt nur so viel: die hohe Qualität des Buches von Dieter Torkewitz resultiert nicht zuletzt daraus, daß, indem Torkewitz allein über den Teilaspekt der Harmonik zu neuer Einschätzung einer ganzen Etappe im Schaffen eines Komponisten kommt, er der Musiktheorie und der

musiktheoretischen Argumentation den umfassenden Anspruch zurückgibt, beim Urteil über historische und strukturelle Situationen von Musik ein gewichtiges Wort mitzureden.

(Mai 1979)

Peter Rummenhüller

EGON VOSS: *Richard Wagner und die Instrumentalmusik. Wagners symphonischer Ehrgeiz*. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag 1977 205 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 12.)

Wagner gehört, ebenso wie Chopin, Bruckner und Wolf, zu denjenigen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die sich weitgehend auf eine Gattung spezialisierten, außerhalb deren es (von zwar gewichtigen, aber nicht zahlreichen Ausnahmen abgesehen) nur Parerga gibt. Die Betrachtung der „Nebenwerke“, die den Analytiker nicht von vornherein durch ihre ästhetische Gelungenheit bestechen, braucht wissenschaftlich durchaus keine Nebenarbeit zu sein; denn gerade die Inkongruenz zwischen dem Eigenwillen der Gattung und dem schöpferischen Vermögen des Komponisten kann wesentliche Erkenntnisse – auch im Blick auf die „Hauptwerke“ – vermitteln. Daß Egon Voss neben Einzeluntersuchungen und editorischen Arbeiten innerhalb der Wagner-Gesamtausgabe in leicht zugänglicher Form das Thema *Wagner und die Instrumentalmusik* als ganzes überblickbar macht, ist deshalb zu begrüßen.

Im umfangreichsten Kapitel des Buches, *Wagners Instrumentalkompositionen. Werke und Pläne*, gibt der Verfasser mit souveräner Detailkenntnis, zugleich aber auch wertend, akzentuierend und interpretierend einen Überblick über das instrumentale Oeuvre Wagners, angefangen bei den Jugendwerken (das Instrumentalschaffen kulminiert in den Jahren 1829 bis 1832, für die 22 – größtenteils verschollene – Werke nachweisbar sind) bis hin zu den „gedachten“ Symphonien der letzten Lebensjahre, die in Äußerungen zu Cosima und in skizzierten Themen dokumentiert sind. Im Mittelpunkt stehen die sowohl komponierten als auch er-

haltenen Werke von der *Faust-Ouvertüre* bis zum *Siegfried-Idyll* und dem *amerikanischen Festmarsch*. Daß die instrumentalen Teile der musikdramatischen Werke (auch die in sich abgeschlossenen Ouvertüren) ausgespart bleiben, ist eine Abgrenzungs-Entscheidung, die verständlich ist, die aber andererseits für übergreifende Interpretationen die Materialbasis schmälert. Von den Einzelergebnissen dieses Kapitels sei z. B. der überzeugende Nachweis hervorgehoben, daß die *Faust-Ouvertüre* nicht, wie von Wagner in seiner Autobiographie behauptet, unter dem Eindruck einer Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie durch das Conservatoire-Orchester, sondern unter dem Eindruck von Berlioz' dramatischer Symphonie *Roméo et Juliette* entstand.

Das anschließende Kapitel *Charakteristische Merkmale der Instrumentalkompositionen – Wagners literarisch-dramatisches Verständnis der Instrumentalmusik* ergänzt die Einzeluntersuchungen durch übergeordnete Aspekte. Überzeugend ist hier das Verhältnis zwischen Thema und Form charakterisiert durch das „*Unterlaufen der formalen Funktion*“ (S. 139) mit dem Ziel, „*die Bedeutungs- und Ausdrucksqualität der Themen und Motive stärker in den Vordergrund treten zu lassen*“ (S. 142f.). Wichtig für die Erhellung des Verhältnisses zwischen Musikdrama und reiner Instrumentalmusik dürfte die Beobachtung sein, daß das *Siegfried-Idyll* dem Komponisten deshalb so leicht von der Hand ging, „*weil dessen Themen und Motive durch ihren unübersehbaren Bezug zum dritten Akt des ‚Siegfried‘ und ihren Kreis von Assoziationen aus der Privatsphäre in Tribschen deutlich und bestimmt genug waren, um ein den Musikdramen verwandtes Beziehungssystem sich entfalten zu lassen*“ (S. 145).

Neben diesen vorwiegend werkimmanenten Interpretationen, teilweise aber auch sie durchdringend, stehen diejenigen Passagen des Buches, die mit dem Untertitel *Wagners symphonischer Ehrgeiz* zusammenhängen. Die Grundthese des Verfassers dazu wird im Vorwort exponiert. Danach „*hatte Wagner nahezu während seines gesamten Lebens und Schaffens die Ambition, ein großer und be-*

deutender Symphoniker zu werden oder doch bedeutende und allgemein anerkannte symphonische Werke zu komponieren“ (S. 8). Dem öffentlichen Eingeständnis dieses Wunsches habe die eigene Theorie von der historischen Rolle der Symphonie als Vorläufer des Musikdramas entgegengestanden, seine Verwirklichung sei durch Wagners „*literarisch-dramatische Auffassung der Instrumentalmusik*“ (S. 8) und in ihrem Gefolge durch „*Schwierigkeiten, denen er sich kompositionstechnisch nicht gewachsen gefühlt zu haben scheint*“ (S. 8f.) verhindert worden. Für Wagner, der „*nicht, wie Brahms und Bruckner, durch hartnäckige Auseinandersetzung mit dem Symphonieschreiben einen direkten Weg zur Befriedigung seines symphonischen Ehrgeizes suchte und fand*“ (S. 9), sei das „*Musikdrama zum kompositorischen Ausweg*“ geworden (S. 9).

Der Versuch, diese These durchgehend zu belegen, dürfte für manche Einseitigkeiten der Argumentation verantwortlich sein, die im Laufe des Buches begegnen. Ob man z. B. der *Album-Sonate* für Mathilde Wesendonck von 1853 den Charakter der Gelegenheitskomposition abspricht, wie Voss es tut (S. 87 ff.), hängt davon ab, wie eng man den Begriff der Gelegenheitskomposition faßt; daß die Sonate ohne den Kontext der finanziellen Beziehungen zu Otto Wesendonck und der emotionalen zu Mathilde nicht entstanden wäre, dürfte feststehen. Und daß eine Dreitongruppe des ersten Themas mit der Diskantmelodie des Schicksalskunde-Motivs aus der Todesverkündigungs-Szene der *Walküre* übereinstimmt, begründet ebensowenig „*Pathos*“ wie die als Motto über das Manuskript gesetzte Normenfrage: „*Wißt ihr, wie das wird?*“, die weniger eine Parallelität zum *Ring* als Kunstwerk als vielmehr eine ahnungsvolle private Anspielung ist.

Ob sich überhaupt das schaffenspsychologische Moment des Ehrgeizes als leitender Gesichtspunkt für die Darstellung von Wagners Instrumentalschaffen ideal eignet, ist vielleicht nicht über jeden Zweifel erhaben. Läßt man sich auf die „*Ehrgeiz*“-Thematik ein, so erscheint folgender Gegenentwurf als

möglich: Ungebrochener Ehrgeiz in der instrumentalischen Komposition kennzeichnet nur die Phase der Jugendwerke um 1830; ein Nachklang dazu ist die Pariser *Faust-Ouvertüre* von 1839. Mit dem Einsetzen des musikdramatischen Schaffens „aus innerer Anschauung“, das Wagner später vom *Fliegenden Holländer* an datiert, wird Ehrgeiz, wenn überhaupt, von der Gelegenheit hervorgerufen (das gilt auch für die Revision der *Faust-Ouvertüre* von 1855). Für die Symphoniepläne der Spätzeit ist es schwer, sie überhaupt unter dem Aspekt des Ehrgeizes zu sehen. Aus ihnen spricht eher die Erschöpfung an den musikdramatischen Arbeiten, die Wagner einen Grad von psychischem Engagement abverlangten, von dem er sich bei den undramatisch gedachten Instrumentalwerken (zu Liszt am 17. Dezember 1882: „Wenn wir Symphonien schreiben, Franz, nur keine Gegenüberstellungen von Themen, nur nichts von Drama“) erholen zu können glaubte. Und schließlich: das musikdramatische Werk als Betätigungsfeld symphonischen Ehrgeizes? Wenn hier ein Ehrgeiz waltet, der zu ihrem Verständnis hilft, dann wohl doch eher jener verwandelte, entpersönlichte, den Thomas Mann in seinem Zürcher *Ring*-Vortrag von 1937 beschrieben hat: „Der bleiche Ehrgeiz des Ich steht nicht am Anfang der großen Werke, er ist nicht ihre Quelle. Der Ehrgeiz ist nicht des Künstlers, er ist des Werkes, das sich selber viel größer will, als jener glaubte hoffen zu dürfen und fürchten zu müssen, und das ihm seinen Willen auferlegt.“

Den Beziehungen von Symphonik und Musikdrama, wie sie sich für den Theoretiker Wagner darstellten, ist ein eigenes Kapitel am Schluß (*Legitimation des Musikdramas durch die Symphonie*) gewidmet, wobei freilich charakteristischerweise nicht Wagners eigenes Instrumentalwerk, sondern vorwiegend dasjenige Beethovens zum Anknüpfungspunkt werden mußte. Daß der Verfasser hier neben den Schriften Wagners zahlreiche in den *Cosima*-Tagebüchern aufgezeichnete mündliche Äußerungen heranzieht, erweitert das Spektrum der Belege erfreulich, läßt aber zugleich die Frage aufkommen, ob über dem Bestreben der Har-

monisierung der verschiedenen Aussagen zu einem Gesamtbild nicht Differenzen wie die zwischen privater und öffentlicher Äußerung und vor allem zwischen den verschiedenen Stationen von Wagners Musikdenken unterakzentuiert bleiben. (Eine Zäsur durch die Schopenhauer-Rezeption beispielsweise scheint es nach dieser Darstellung nicht zu geben.)

Ein Anhang, der neben einigen bisher unveröffentlichten Themen eine Bibliographie, eine Diskographie und ein Werkverzeichnis enthält, rundet die Veröffentlichung ab, die als erste umfassende Überschau und Würdigung des Themas „Wagner und die Instrumentalmusik“ eine Lücke in der Wagner-Literatur schließt.

(September 1980)

Werner Breig

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–München. Francke Verlag 1978. 96 S.

Die 1976 an der Universität Bern gehaltenen Vorträge werden leider weitgehend ohne Nachweise und Anmerkungen wiedergegeben, ein Umstand, der leicht hätte umgangen werden können und dem Leser mühevoll und bisweilen erfolglos bibliographieren und Recherchieren ersparte. Die Form des Vortrages hat den nicht hoch genug einzuschätzenden Vorzug, daß die Äußerungen, ähnlich wie auch in Hochschulvorlesungen, freier sind als in spezifischen Fachpublikationen, mehr von Ideen getragen als von Beweisen und nicht hermetisch bis zur Unzugänglichkeit abgeriegelt. Ob die mitgeteilten Gedanken immer der Prüfung standhalten, mag man bezweifeln; um der Anregung willen, die sie bieten, sind sie vorbehaltlos zu begrüßen. Der anspruchsvolle Titel des Bandes – ein Verlegetitel? – wird nicht ganz eingelöst. Allein der Vortrag *Wagner der Opernkomponist* (Ludwig Finscher) stellt die Beziehung zwischen Oper und Musikdrama ausdrücklich

her, indem er zeigt, welche musikdramatischen Elemente der Werke *Feen*, *Liebesverbot* und *Rienzi* in den Musikdramen wiederkehren. Völlig zu Recht bezeichnet Finscher den Opernkomponisten Wagner als „eine musikgeschichtliche Person, die von der Öffentlichkeit fast vergessen ist, von der Wagnerliteratur und Wagnerforschung bestenfalls mit Verlegenheit zur Kenntnis genommen wird“ (S. 25). Während Finscher einen Beitrag zur Erforschung eines bislang wenig oder gar nicht bestellten musikgeschichtlichen Feldes liefert, ist der Vortrag von Reinhold Brinkmann *Mythos – Geschichte – Natur Zeitkonstellationen im „Ring“* mehr der Versuch einer geistes- und kulturgeschichtlichen Interpretation. „Die großen Klangflächen der Naturszenen, die Strukturen des Gleichbleibenden, die Kreisfigur, die Verräumlichung der Zeitdimension“ werden verstanden als Entsprechung zu einem „Denken gegen Geschichte und Historisierung“ (S. 73), das Wagner mit Schopenhauer und Nietzsche teilte. Brinkmanns These geht jedoch weiter. Er möchte zeigen, „daß Wagner für sein antihistorisches Denken in Musik genau jenen modernen Zeitbegriff nutzt, der auch das historische Denken bestimmt“ (S. 75). Freilich sah sich Brinkmann in seinem Vortrag gezwungen, auf den Beweis dieser Behauptung anhand von Analysen der Musik zu verzichten. Brinkmanns Feststellung, Wagners Musik, insbesondere derjenigen im *Ring*, liege „eine Zeiterfahrung zu Grunde, deren Hauptmerkmal die Diskontinuität ist“ (S. 75), trifft sich mit einigen Aussagen des Vortrags von Stefan Kunze *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*. Kunze konstatiert Wagners „Abkehr vom genuin musikalischen Zusammenhang“, die „Undurchschaubarkeit“ als „Prinzip des musikalischen Baus“ (S. 19), beides Elemente der Tendenz Wagners, das rational Gefügte der Kunst „hinter dem Schein des Irrationalen, mit dem sie sich umgibt“, verschwinden und auf diese Weise die Idee der Kunst, den wahren Kunstcharakter zum Vorschein kommen zu lassen (S. 23). Dennoch. Der Schritt zum Musikdrama „sollte die sinnstiftende Macht der Musik nicht außer Kraft setzen, sondern

im Gegenteil das Drama als musikalisches Kunstwerk wiederherstellen. Nach Wagners Auffassung konnte dies nur durch die radikale Öffnung des musikalischen Gefüges zur Bühnenerscheinung, zur äußeren und inneren Handlung hin geschehen“ (S. 19f.) (originale Hervorhebung, E.V.). Kunzes Beitrag ist ein Plädoyer für den Musiker Wagner und für vorurteilsfreies Analysieren seiner Musik, von der ja leider noch immer allgemein angenommen wird, sie sei so strukturiert, wie der unselige Alfred Lorenz sie in seinem *Geheimnis der Form bei Richard Wagner* zergliedert hat. Die Vorträge von Klaus Günther Just und Peter Wapnewski widmen sich Wagner als literarischer Erscheinung oder gar als Erscheinung der Literaturgeschichte. Wapnewskis Gegenüberstellung von Wolfram und Wagner (*Parzival und Parsifal oder Wolframs Held und Wagners Erlöser*) ist nicht ganz frei von plakativer Vereinfachung. Über der hübschen Formulierung wird die Genauigkeit der Aussage hintangestellt, z.B. „*Wolframs Parzival ist ein Held, und vermag als solcher zu erlösen. Wagners Parsifal ist ein Erlöser, und vermag als solcher ein Held zu sein*“ (S. 60). Just (*Richard Wagner – ein Dichter? Marginalien zum Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*) ist geneigt, den Dichter, in unverkennbarer Übereinstimmung mit Wagner selbst, als Dramatiker zu definieren, und kommt zu dem Ergebnis, daß Wagner sehr wohl ein Dichter war. „*Ja er ist ein Dichter, ein großer Dichter sogar, weil er unser größter Librettist war und bis heute geblieben ist*“ (S. 94). Zieht man den Enthusiasmus ab, so bleibt ein anregender Beitrag zur bislang arg vernachlässigten Librettoforschung für die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts.

(Mai 1979)

Egon Voss

CLAUDIA CATHARINA RÖTHIG: *Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographischer Entwürfe*. Göttingen. Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 1978. 387 S. (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat Kassel.)

Die Autorin hat sich das nicht leicht zu erreichende Ziel gesetzt, die Kompositionstechnik des St. Florianer Meisters am Beispiel der Achten Sinfonie personaltypologisch darzustellen. Sie will sich aber nicht nur auf statische Faktoren, wie sie in den Druckfassungen, die inzwischen ja im Rahmen der Gesamtausgabe für jedermann einsehbar geworden sind, verlassen, sondern glaubt, mit Hilfe dynamischer Faktoren, konkret: der in den Skizzen nachweisbaren Beschäftigung Bruckners mit dem Gedankengut der Achten Sinfonie eine Ergänzung des bisherigen Bildes bzw. eine mögliche Neubewertung vornehmen zu können. Auf welch unsicheren Beinen heute immer noch die Brucknerforschung steht, beweist der erste Teil der Arbeit, der Anton Bruckner als Persönlichkeit und Musiker zwischen 1824 und 1896 erhellen möchte, quasi eine Biografie der Stilstudie vorausstellt. Dies könnte damit zusammenhängen, daß die gültige Bruckner-Biografie immer noch nicht geschrieben ist oder daß die Rezeption des österreichischen Sinfonikers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Bundesrepublik eine noch so geringe ist, daß man, bevor man in Detailstudien einzusteigen bereit ist, erst einmal die biografischen Grunddaten in Erinnerung rufen muß. Was Röthigs Bruckner-Biografie von nahezu allen anderen unterscheidet, ist das rezeptorische Moment. Die Autorin belegt ihre Sicht mit Dokumenten der Rezeptionsgeschichte, vor allem mit Ausschnitten gedruckter Berichte der Zeitungen. Wird dieses Element auch als eine Erweiterung der bisher geübten Techniken der Bruckner-Biografien anzusehen sein, so birgt dieses Verfahren in sich auch eine gewisse Problematik: Röthig verzichtet nämlich nicht auf den Grundstock der Rezeptionsgeschichte, wie ihn Göllicher/Auer geprägt haben, und auf die ausschnittsweise Zitierung der Berichterstattung. Sie unterliegt daher jenen Tendenzen, die Göllicher/Auer geschaffen haben, und denen sich nahezu alle Bruckner-Biografien unterwerfen: der Sichtweise des Komponisten aus dem Blickwinkel seiner Anhänger, sprich: einer deutschnationalen, Wagner verpflichteten und religiös motivierten Gei-

steshaltung, die Bruckner zum „Genie an sich“, herausgelöst aus der ästhetischen Entwicklung einerseits und der historischen andererseits, machte.

Gewiß: Röthig zitiert umfangreicher und auch kontroversieller, kann sich aber in der Bewertung bestimmter Faktoren nicht ihrer „Urquelle“ enthalten und verfällt somit auf weite Sicht der einmal getroffenen Einschätzung durch die sich autorisiert fühlenden Biografen. So verbleibt sie in der sentimental Sicht der bäuerlichen Umgebung Bruckners und den damit verbundenen Vorurteilen gegenüber Bruckners Vorgesetzten (beispielsweise dem Schulleiter Franz Fuchs in Windhaag), so sieht sie den Berufswechsel Bruckners ausschließlich auf persönliche Momente reduziert, bekräftigt wieder einmal die Gegnerschaft Hanslicks, führt sie aber auf Desinteresse bzw. Unfähigkeit zurück. – Der Wert dieser versuchten Rezeptionsgeschichte liegt damit weniger in der Beseitigung alter Vorurteile, sondern in der Erweiterung bzw. Ergänzung eben dieser durch ausländische Pressestimmen, vor allem norddeutscher.

Wichtig wird Röthigs Arbeit aber durch den zweiten Teil, wofür die Autorin nahezu keine Grundlagen vorfindet und die Skizzenhefte vor allem der Achten Sinfonie als Basis benutzt. Sie geht dann auch weniger auf die Fassungsunterschiede ein, was für ihre Untersuchung tatsächlich nur eine Nebenfrage darstellt, sondern sucht akribisch, den Weg des notierten Gedankens bis zu seinem Auftauchen in der abgeschlossenen Partitur zu verfolgen. Als Ergebnis der Arbeit kann sie gültig nachweisen, daß Bruckner von allem Anfang an von einer Gesamtkonzeption ausging, die sich fast analog zu Mozart zuerst in seinem Kopf gebildet hatte und dann erst zu Papier gebracht wurde. Die Skizzenblätter werden damit bedeutungsvolle Marksteine des Arbeitsprozesses, dessen formales Gefüge er oft nur mit mechanischen Mitteln erreicht habe. Hier allerdings wäre nachzuhaken, welchen Stellenwert diese Mechanik gehabt habe, weil darauf zum Teil die wesentlichen Fassungsunterschiede basieren. Klar ist daraus auch der Nachweis abzulesen, daß Bruckners Denken immer

vertikal und horizontal gleichzeitig verlief, da Melodiestimme und harmonisches Moment gewöhnlich gleichzeitig notiert werden und auch meistens unverändert (nur ausgearbeitet) Eingang in die Endpartituren finden. Verständlicherweise verführt die gute Quellenlage bei den Skizzenbüchern der Achten Sinfonie dazu, daraus Schlüsse für das Gesamtwerk abzuleiten, die erst ebenso detailliert nachgewiesen werden müßten, bevor sie Gültigkeit erlangen. Es ist zu hoffen, daß die Autorin auf dem einmal eingeschlagenen Weg dieser Detailuntersuchung fortfährt, um vom Werk her zumindest das Phänomen Bruckner einer vorurteilsloseren Einschätzung zu unterziehen, als dies in Sachen Persönlichkeit bislang der Fall war

(Januar 1980)

Manfred Wagner

Carteggio Verdi-Boito, a cura di Mario MEDICI e Marcello CONATI con la collaborazione di Marisa CASATI. Zwei Bände. Parma. Istituto di Studi Verdiani 1978. XXXV, 549 S.

Verdi aus der Nähe. Ein Lebensbild in Dokumenten, zusammengestellt und übersetzt von Franz WALLNER-BASTÉ. Zürich. Manesse Verlag 1979. 367 S.

Das Istituto di Studi Verdiani in Parma hat durch die Herausgabe mehrerer Bulletins, Sonderhefte (Quaderni) und die Akten von drei in Parma veranstalteten Kongressen bereits zahlreiche neue Dokumente und Einzelstudien verschiedenster internationaler Forscher viel zur Kenntnis neuer Dokumente besonders zur Entstehung mehrerer Opern, vom *Maskenball* bis *Aida*, beigetragen. Mit der vorliegenden Publikation beginnt das Institut mit der kritischen Herausgabe der in seinem Besitz befindlichen Briefe Verdis. Es handelt sich um den vollständigen Briefwechsel zwischen Verdi und Boito. Die Briefe Verdis an Boito, 141 an der Zahl, wurden dem Institut von der Familie Albertini – Luigi Albertini, der Sohn des Senators und Direktors des *Corriere della Sera* hatte eine Tochter Boitos geheiratet – zum Geschenk gemacht. Die 123 Briefe Boitos

stammen aus dem Verdi-Archiv in Sant'Agata. Einige Briefe sind anderweitig überliefert. Insgesamt 301 werden jetzt hier publiziert. Auf vorzüglichem Papier gedruckt, in schöner Bodoni-Type, die Briefe Verdis gerade, die Briefe Boitos kursiv gesetzt, mit mehreren Faksimiles und der farbigen Wiedergabe der Kostümentwürfe zu den Hauptrollen bei der Erstaufführung des *Simone Boccanegra*, des *Falstaff* und des *Otello* nach den Originalen im Museo della Scala machen die beiden Bände allein schon durch ihre Aufmachung einen prächtigen Eindruck. Der Text ist mit größter Sorgfalt gestaltet, Streichungen Verdis in den Texten sind im Druck sichtbar gemacht, die Schreibversehen und Schreibfehler gewissenhaft verzeichnet. Man hat den Eindruck, es mit einer absolut verlässlichen Textausgabe zu tun zu haben. Der umfangreiche Kommentar, der fast die Hälfte der 549 Seiten ausmacht, wurde von dem Archivar des Instituts, Marcello Conati, verfaßt, der auch die Bibliographie erstellte. In diesen Anmerkungen werden der jeweilige Verwahrungsort des Originalen, eventueller Ort einer bereits erfolgten Veröffentlichung, Präzisierungen über das Datum des jeweiligen Briefes und die Ermittlung desselben, ferner die notwendigen Erläuterungen zum Text, Angabe der erwähnten Personen, der Ereignisse, auf die angespielt wird, gemacht sowie ein verbindender Bericht über die zwischen den Briefen liegenden Vorfälle gegeben. Im Anmerkungsenteil werden zur Erläuterung auch Zitate aus anderen Briefen Verdis und Boitos an andere Persönlichkeiten beigefügt, natürlich vieles aus dem Briefwechsel mit Giulio Ricordi, aber auch höchst interessante andere Texte, Berichte über Besuche bei Verdi von Giuseppe Giacosa, von Rouillé Destranges, von Massenet, Äußerungen von Boitos Übersetzerin Blanche Roosevelt und Francis Hueffer. Der Briefwechsel reicht vom August 1880 bis zu Verdis Tod. Den Inhalt bilden die Erörterungen zu Boitos Arbeit als Librettist bei der Umarbeitung des *Simone Boccanegra* und der Herstellung der Libretti zu *Falstaff* und *Otello*. Sie geben Einblick in die Art der Zusammenarbeit, zumal die unmit-

telbare Einflußnahme Verdis auf den Wortlaut der Libretti, oft mit Abdruck der von Verdi an den Rand geschriebenen Noten erläutert. Außerdem vermittelt der Briefwechsel einen Einblick in die Art, wie sich nach ursprünglichem Mißtrauen zwischen dem Komponisten und dem Librettisten ein enges Freundschaftsverhältnis entwickelt. Eine von Mario Medici verfaßte Einleitung gibt Auskunft über die Provenienz der Briefe, über die Kriterien der Textgestaltung und schließt mit einer Zusammenstellung aus verschiedenen Briefen Verdis und Boitos, die, an andere gerichtet, doch zeigen, wie Verdi von 1871 an sich allmählich dem Gedanken einer Zusammenarbeit mit Boito nähert. Die vorgelegten Briefe sind zum Teil bereits veröffentlicht, zu einem Teil werden sie hier zum ersten Male der Allgemeinheit zugänglich gemacht, wobei am Text früherer Veröffentlichungen Verbesserungen vorgenommen werden. Die vorliegenden beiden Bände stellen ein unentbehrliches Arbeitsinstrument dar für den, der sich mit dem späten Verdi befassen will. Man wünscht sich ebenso sorgfältige Ausgaben weiterer Verdibriefe. Den Druck finanzierte verdienstvollerweise die Banca Commerciale Italiana. Zwei kleine Druckfehler S. 367 lies „*showing*“ statt „*shaving*“; S. 398 lies „*italiens*“ statt „*italien*“

Das elegant gedruckte Bändchen in der „Manesse Bibliothek der Weltliteratur“, *Verdi aus der Nähe*, wird nicht nur jeden Freund und Verehrer Verdis entzücken, es dürfte auch für den Fachgelehrten von Interesse sein. Trotz der Fülle der Verdi-Literatur bietet es viel Neues. Vorweg sei zu nennen das Faksimile der vergessenen, bei Schott in Mainz im Jahre 1849 gedruckten Romanze *L'Abbandonata*. Auch sonst bietet das Werk Neues. Vier Fünftel der mitgeteilten Dokumente, aus denen Wallner schöpft, sind im deutschsprachigen Verdischrifttum weder erwähnt noch verwertet. Für den Durchschnittsleser bei uns sind sie völlig neu. Aber nicht allein das. Die Auswahl, die Wallner getroffen hat, ist ebenfalls neu und originell. Nur ein so gründlicher Kenner Italiens und des italienischen Schrifttums wie Wallner konnte sie treffen.

(Dies betrifft auch das vorzüglich reproduzierte Bildmaterial.) Von der Schilderung des Geburtshauses über den Geburtsschein bis zum Testament Giuseppinas und dem Verdis, bis hin zu dem Brief Boitos an Bellaigue nach dem Tode des Meisters (dieser Brief ist auch bei Medici/Conati abgedruckt) reiht sich eine Fülle von Zeugnissen, die, mit knappen, zutreffend einleitenden, erläuternden und manche Berichtigung enthaltenden Verbindungstexten aus der Feder des Herausgebers versehen, ein packendes, lebensnahes Bild des Komponisten entstehen lassen, ein Bild, in dem die Schatten nicht fehlen, aber auch keine heute so modische Demontage, sondern ein Bild, in dem auch die ganze Größe des Mannes zur Geltung kommt. Es kommen nahezu alle Menschen zu Wort, die mit Verdi in Berührung gekommen sind. Es finden sich Auszüge aus Briefen der Librettisten, der Sänger, der Journalisten, der Regisseure und Theaterdirektoren, Auszüge aus Tagebuchnotizen, aus Autobiographien, aus Rezensionen, aus Interviews. Von Stendhal bis Ugo Ojetti über die Ricordi, Ghislanzoni, Piave und Boito, Capuana und De Amicis, Fogazzaro und Pascarella, Hans von Bülow und Richard Strauss reicht die Reihe der aufgerufenen Zeugen. Was dabei herauskommt, ist nicht nur ein Porträt des Meisters, ein nach dem heutigen Wissensstand ins rechte Licht gerücktes Bild des Menschen Verdi, sondern auch ein vortreffliches Bild der literarischen und musikalischen Umwelt, von der sich die Hauptfigur abhebt, ein Stück italienischer und europäischer Geistesgeschichte. Alle italienischen und französischen Texte sind vom Herausgeber selber übersetzt, oder neu übersetzt, und in ein sinnvolles, nicht nur elegantes, Deutsch gebracht, welches das im Grunde Gemeinte genau und meisterhaft zum Ausdruck bringt.

(März 1980)

W Theodor Elwert

Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel. Hrsg. von Franz TRENNER unter Mitarbeit von Gabriele STRAUSS. Tutzing Hans Schneider 1978. XIII, 312 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 2.)

Es ist der große Reiz von Briefwechseln bedeutender Persönlichkeiten, daß die darin behandelten Themen stets gleich bedeutsam von verschiedenen Seiten dargestellt werden und sich die Schreiber dabei in ihrer ganzen Eigenart offenbaren. Im Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Richard Strauss aber stoßen darüber hinaus nicht nur zwei verschiedene Generationen aufeinander, sondern auch zwei durch diesen Unterschied ganz besonders geprägte, diametral entgegengesetzte Individuen Cosima, die alternende Frau, von der genial erfaßten Verpflichtung gegenüber dem Erbe des „Meisters“ so besessen, daß sie nichts neben ihm gelten läßt und den „Adoptivsohn“ geistig mit Haut und Haar zu vereinnahmen versucht, und Strauss, der junge Feuerkopf, der, begeistert von den fast werbenden Freundschaftsbezeugungen der strengen „Herrin von Bayreuth“, begierig ihre Lehren aufnimmt, der aber in eben dem Maße, in dem sie in der Tradition erstarrt, sich selbst findet und sich darum zwangsläufig von ihr entfernt.

Der Gedankenaustausch erlebte von Ende 1889 bis Anfang 1892 einen ersten Höhepunkt, währenddessen die Briefe vielfach postwendend aufeinander folgen. Dann entsteht 1892 eine erste Krise. Der junge Adept, der inzwischen als Kapellmeister und Komponist einen Namen errungen hat, muckt gegen eine bloße Beschäftigung als vorbereitender Probendirigent in Bayreuth auf, was seine Lehrmeisterin mit Empörung zur Kenntnis nimmt. Noch einmal gibt er nach, wird aber dann durch eine schwere Erkrankung der nur widerwillig übernommenen Aufgabe enthoben. Durch dieses Ereignis wird die Verstimmung rasch überwunden, und der Briefwechsel wird während Straußens langem Erholungsaufenthalt in Ägypten und Italien freundschaftlich fortgesetzt. Ende 1893 beginnt dann die zweite Periode der brieflichen Verbindung,

die nicht weniger lebhaft und freundschaftlich ist als die erste. Umso tragischer mutet das allmählich spürbare Erkalten seit 1896 an. Dessen ungeachtet schleppt sich aber der Briefwechsel mit langen Unterbrechungen noch bis 1905 hin und schließt symbolisch mit Cosimas schmerzlich-verständnisloser Absage an Straußens *Salome*.

Im Anschluß an diese Äußerung sei hier vor einer Zusammenfassung dessen, was der Briefwechsel enthält, kurz auf das hingewiesen, was er charakteristischerweise nicht enthält, obwohl es nahegelegen hätte, nämlich ein näheres Eingehen auf Straußens Werke der Zeit. Der junge Komponist erwähnt diesen wichtigen Teil seiner Tätigkeit immer nur andeutungsweise und findet selbst dann kaum mehr als ein konventionelles Echo. Nur auf *Don Juan* und *Tod und Verklärung* reagiert Cosima etwas ausführlicher, jedoch mit spürbarer Zurückhaltung. Dabei ermahnt sie den jungen Freund mehrfach, neben dem Intellekt das Gefühl nicht zu vernachlässigen. *Also sprach Zarathustra* dient ihr dagegen im Wesentlichen nur zu abfällig-mitleidigen Bemerkungen über Nietzsche. Auch von *Guntram* ist nur ganz oberflächlich die Rede, wohingegen Cosima, in der Zeit der wachsenden Entfremdung, Strauss ziemlich unmotiviert mitteilt, wie sehr sie sich über den Erfolg von Schillings' *Pfeifertag* gefreut habe.

Dies alles zeigt so recht deutlich, daß die ganze, von Seiten Cosimas mitunter geradezu überschwenglich wirkende Freundschaft auf einem Irrtum beruhte. Sie sah in Strauss nur den begeisterten und gefügigen jungen Wagnerianer bzw. Lisztianer, bemerkte aber in ihrer genialen Einseitigkeit nicht, daß er in den sinfonischen Dichtungen schon längst eigene Wege beschritten hatte. Sie konnte es auch kaum bemerken, da er ihr vor allem in der ersten Periode des Briefwechsels, entzückt von ihrem Vertrauen, nur jene andere Seite seines Wesens zukehrte. Hier erscheint er, mit voller Überzeugung, als treuer Hüter der Bayreuther Tradition. Zur innigen Freude Cosimas nimmt er eifrig und dankbar die Lehren der erfahrenen Meisterin auf und berichtet ihr getreulich über seine Anstrengungen, sie mit den ihm jeweils zur Verfü-

gung stehenden Kräften in die Tat umzusetzen. So kommt es zu einem Gedankenaustausch, in dem Strauss anfangs ganz die Rolle des Zu-Formenden, Cosima die der Formenden spielt. Es geht dabei ausschließlich um Wagnersche und Lisztsche Werke, um andere nur insofern, als sie an diesen Leitbildern gewogen und zu leicht befunden werden – man vergleiche hierzu nur Cosimas Urteile über Bruckner (S. 40) und Hermann Goetz (S. 38/39) sowie von Strauss über Brahms (S. 11), Schumann (S. 48) und Mascagni (S. 107). So wirkt Strauss, obwohl er als Theaterkapellmeister doch mitten im Operschaffen seiner Zeit stand, im Briefwechsel zunächst nur als Wagner- und Liszt-Dirigent.

In der zweiten Periode geht es im allgemeinen mehr um praktische Dinge, Aufführungs- und Personalfragen und vor allem auch um Straussens Übergang von Weimar nach München. Nur gegen Schluß treten noch einmal künstlerische Fragen in den Vordergrund. Alles in allem tritt Strauss hier nicht mehr als Schüler, sondern als selbständiger junger Kollege auf. Auch als er (im Brief vom 3. September 1895) Cosima ganz offen um Hilfe bei dem Schluß der von ihm geplanten Singspielfassung von Goethes *Lila* bittet, geschieht dies mit einer gewissen Souveränität, auf die seine damals 68jährige Partnerin, fasziniert von der Aufgabe, in der gleichen Weise, d.h. mit einer genial geschauten selbständigen Schlußszene antwortet. Man kann dies als den krönenden Abschluß des Briefwechsels bezeichnen, denn was dann noch folgt, ist, unter der Decke der alten Formen, nur noch ein Nachrichtenaustausch (die Verlängerung der Schutzfrist spielt dabei eine große Rolle), aus dem hie und da in Cosimas Briefen mehr oder weniger versteckt die Trauer um den „Abtrünnigen“ hervorschaut.

In der Reihe der vielen Strauss-Briefwechsel ist der hier vorgelegte vielleicht der als Dokument seiner Zeit wichtigste, denn er zeigt mit fast schmerzhafter Deutlichkeit die Größe, aber auch die Starrheit der Wagnerschen Tradition und ihre magische Anziehungskraft, andererseits zugleich die unbekümmerte genialische Durchschlags-

kraft, die nötig war, um sie von innen heraus zu überwinden. – Der Herausgeber hat noch den kurzen, wenig bedeutenden Briefwechsel zwischen Siegfried Wagner und Strauss sowie einige Briefe der Töchter Cosimas an Strauss angefügt, um das Bild von der engen Verbindung zwischen dem Komponisten und dem Hause Wahnfried abzurunden. Die unendlich vielen in sämtlichen Briefen genannten Personen werden in Fußnoten sorgfältig identifiziert (im Brief Nr. 17 fehlt nur Hermann Goetz).

(Mai 1979)

Anna Amalie Abert

ARBIE ORENSTEIN Maurice Ravel. Leben und Werk. Aus dem Englischen übersetzt von Dietrich KLOSE. Mit 44 Abb. und 16 Notenbeisp. Stuttgart. Philipp Reclam jun. (1978). 328 S.

Nach der englischen Erstausgabe des Buches (1975 Columbia University Press, New York und London) erscheint das Buch, das ursprünglich zum 100. Geburtstag des Komponisten geschrieben worden war, nun in einer gelungenen deutschen Übersetzung. Wie Edward Lockspeiser in seinem *Debussy, His Life and Mind* (1. Band 1962, 2. Band 1965, London) bietet auch Orenstein vor allem auf biographischem Gebiet außerordentlich viel Neues. Dieselbe Akribie zeigt sich auch in dem Werkverzeichnis, das nur die Schülerarbeiten ausschließt, dafür aber sonst sehr ins Detail geht und die wichtigsten Aufführungsdaten und Interpreten wie auch die für Ravel so wichtigen Transkriptionen eigener und fremder Werke erwähnt. Eine Liste der historischen Plattenaufnahmen ergänzt diesen Teil des Buches, das vom biographischen und philologischen her interessanter ist als dort, wo es um die Charakterisierung der Werkstile geht. Manche trockene und unbeholfene sprachliche Wendung ist dabei nicht dem Übersetzer anzulasten, sondern Orenstein: Wenn z. B. über die Gesangslinie der *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* steht, daß sie „*ungewöhnlich eckig*“ sei (S. 195), im Original: „*unusual angular*“, so könnte man beinahe glauben, der Verfasser habe die Lieder noch

nie von einer guten Sängerin gehört. Jedenfalls verraten viele Formulierungen, die gerade die Werke betreffen, keine große Affinität mit deren Geist. Zu wünschen wäre, daß sich Orenstein wie Lockspeiser zurückgehalten hätte in konventionellen Werkbeschreibungen, um den biographischen Teil noch mehr auszubauen.

(September 1979) Theo Hirsbrunner

ROSEMARY HILMAR. *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien-Köln-Graz Verlag Hermann Böhlaus Nachf. 1978. 196 S. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Band 10.)*

Die Erscheinung Alban Bergs, die uns, vor allem durch die großen Arbeiten Reichs, Redlichs und Adornos, vertraut war und in ihren Grundzügen fest umrissen schien, hat in jüngster Zeit unerwartete Korrekturen erfahren, sowohl was das Werk, als auch was die Biographie betrifft. Viele Aspekte müssen von Grund auf neu untersucht werden. Dazu liefert jetzt, für die Zeit bis zum *Wozzeck*, die Dissertation Rosemary Hilmars das Fundament. Aus Archivmaterial verschiedenster Provenienz (staatliche und städtische Behörden, Verlag, Vereine und Gesellschaften), Korrespondenzen (zum Teil bisher völlig unbekannt) und persönlichen Zeugnissen wird Bergs menschliche und künstlerische Entwicklung neu erschlossen.

Im Vordergrund steht das Biographische. Herkunft, Familiäres, Schulzeit, Geldangelegenheiten, Militärzeit usw. nehmen einen großen Raum ein, ja – man könnte einwenden, einen allzu großen (so scheint eine ausführliche Aufstellung der Schulleistungen des Knaben Alban im Grunde entbehrlich). Immerhin – dieses Material, in akribischer Archivarbeit aufbereitet, liegt jetzt vor: schon das ist ein Wert; es wird bei weiteren Forschungen seine Dienste tun. Sehr viel stärker ins Zentrum unseres gegenwärtigen Interesses treffen die Kapitel über das Verhältnis zu Schönberg, Bergs Tätigkeit für die Universal Edition, seine musikschriftstellerischen Arbeiten und Plä-

ne, sein Einsatz für den „Verein für musikalische Privataufführungen“ usw. – kurz: all jene Abschnitte, die mit konkret Musikalischem zu tun haben.

Die Zielsetzung der Arbeit bringt freilich mit sich, daß die Proportionen ungleich ausfallen: starke Betonung der äußeren Lebensumstände, weniger eingehende Behandlung der Werke. Wichtig wäre z. B. eine detaillierte Aufstellung über Bergs Jugendkompositionen gewesen (allein die genaue Zahl der Lieder ist ja unbekannt). Dagegen wirft eine Liste wie das im Anhang mitgeteilte „Verzeichnis der von Berg studierten ‚Orchester- und Kammermusikwerke auf Klavier zu 4 und 2 Händen‘ aus den Jahren vor 1904“ ein interessantes Licht auf seine musikalischen Neigungen vor der Lehrzeit bei Schönberg.

Nicht immer ist ersichtlich, warum bestimmte Zitate ausführlich gebracht, bei anderen dagegen nur die Quellen genannt wurden. Manchmal mußte die Autorin offenbar Rücksicht nehmen. Dennoch: man wäre bei zahlreichen erwähnten Dokumenten dankbar, nicht nur den „vormaligen Besitzer“, sondern auch den heutigen Aufbewahrungsort zu erfahren. Viele auszugsweisen Zitate aus den Briefwechseln Berg-Schönberg-Webern machen dem Leser – wieder einmal – den Mund wäßrig: Wann endlich werden diese menschlich wie künstlerisch zentralen Zeugnisse *in toto* vorliegen?

Einige stilistische Ungeschicklichkeiten, Inkonsequenzen beim Zitieren und in den (allzu üppig gesetzten) Anmerkungen wären zu vermeiden gewesen, ebenso ein paar sachliche Ungenauigkeiten, z. B. zu Seite 48: Berg hat – entgegen Rosemary Hilmars Darstellung – zeitweise durchaus Neigung zur Kapellmeisterlaufbahn verspürt, worauf Webern in einem Brief an ihn (18. Januar 1911) anspielt. Zu Seite 106/107: Der Autor des Gedichtes *Nacht*, das Berg später in die *Sieben frühen Lieder* übernahm, war Carl (und nicht, wie Rosemary Hilmar korrigiert, Gerhart) Hauptmann. Dagegen blieb Seite 56 eine unstimmgige Angabe Bergs („*Kindertotenlieder*“ statt „*Rückertlieder*“) unbemerkt.

Nicht alle Details konnten aufgenommen werden – das liegt in der Natur der Sache. So fehlt etwa der kurze, auf Bergs Bitte um vorzeitigen Erwerb eines Klavierauszuges der 8. Sinfonie antwortende Brief von Mahler (wohl der einzige, 16. Januar 1910), den Berg wie eine Reliquie aufbewahrte. So mußte etwa das Kapitel „*Erste Anerkennung als Komponist*“ – da vornehmlich aus Wiener Quellen geschöpft – etwas mager geraten. Nachzutragen wäre dort z.B. die Berliner Erstaufführung der Sonate op. 1 in einem von Scherchen veranstalteten Konzert durch Eduard Erdmann (28. März 1919), ferner Erdmanns begeistertes Urteil über dieses Werk (*Melos* 1920, S. 35), das in der Widmung seiner 1. Sinfonie (1920) an Berg Ausdruck fand (vgl. *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, hrsg. von C. Bitter und M. Schlösser, Darmstadt 1968, ²/1972).

Aber derartige kleine Mängel fallen kaum ins Gewicht angesichts der zahlreichen und inhaltlich bedeutenden Aspekte, die hier erstmals zum vertieften Bilde Bergs zusammengetragen werden.
(September 1979) Volker Scherliess

KARLHEINZ STOCKHAUSEN Texte zur Musik. Band IV 1970–1977 Ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von BLUMRÖDER. Köln DuMont 1978. 696 S., 146 Photos, zahlr. Abb. und Notenbeisp.

In ähnlicher Aufmachung, aber kompender als seine drei Vorgänger präsentiert sich der jüngste Sammelband Stockhausenscher Texte, der dokumentiert, wie sich einem die musikalische Entwicklung seit der Nachkriegszeit entscheidend mitbestimmenden Komponisten die musikalisch-kompositorischen Probleme der 1970er Jahre stellen und wie er durch sein eigenes Wirken an deren Lösung beteiligt ist.

Unter der Überschrift *Werk-Einführungen* besteht die erste Hälfte des Bandes aus ca. drei Dutzend Texten, die Stockhausen für Programme zu Aufführungen, als Schallplattenbeilagen oder als Partiturvorworte seiner Werke seit 1950 zwischen 1970 und

1977 verfaßt hat. In der zweiten Hälfte wird auf Fragen der elektronischen Musik und einer „Weltmusik“ – gleichsam ein Lieblingskind des Autors – eingegangen, weiter sind unter dem Lemma *Vorschläge und Standpunkte* Interviews und Briefe zur aktuellen Situation der Musik versammelt. Hier auch begegnet das meiste Unveröffentlichte des Bandes, dessen überwiegender Teil aus schon in verschiedenen Sprachen und an den verschiedensten, auch entlegensten Orten Veröffentlichtem besteht. (Der Autor nahm sich die Zeit, die englischen Partien selbst ins Deutsche zu übertragen, vgl. S. 18f.) In einem letzten Abschnitt sind Geleitworte, Grußadressen, Erinnerungen usw. über Mahler, Schönberg, Strawinsky, Maderna u.a. zusammengefaßt (*Zum Werk Anderer*). Verschiedene Verzeichnisse (Werke Stockhausens, Disko- und Filmographie, Photonachweise und Personenregister) beschließen den sorgfältig redigierten Band.

Statt eines Vorwortes ist ein Interview zwischen dem Autor und seinem Redakteur gewählt, in dem auch darauf hingewiesen wird, daß die „*Form des Interviews typisch für diesen vierten Band*“ sei (S. 20). Auf die Frage danach, welche weiteren Texte Stockhausen würde verfassen wollen, wenn dazu die Möglichkeit gegeben wäre, antwortet Stockhausen (S. 17f.) mit fünf Punkten, die gleichzeitig zeigen, welches musikalische bzw. kompositorische Programm er sich vorgenommen hat:

1. verweist Stockhausen im Zusammenhang seines Stückes *Sirius* auf den Bereich der „*neuen Melodiekomposition*“, auf die „*vielleicht größte kompositorische Entdeckung meiner bisherigen Arbeit*“ 2. geht es ihm um eine „*Weiterentwicklung der Raummusik*“ („*Räumlichkeit des Klanges*“ und „*Verteilung der Klänge im Raum*“, vom Technischen wie vom Kompositorischen her). 3. verweist er anhand von *Inori* auf die „*Entwicklung der Lautstärkekomposition*“, und 4. geht es ihm um hörbare, „*ganz durchstrukturierte Klangfarbenmelodien*“ („*Formantmelodien*“). Als 5. kommt noch als wohl radikalster, aber bislang nur zögernd in Gang gekommener musikalischer

Versuch das Anliegen einer „szenischen Musik“ hinzu.

Blickt man von hier aus auf die 1972 als Vortrag entstandenen *Vier Kriterien der Elektronischen Musik* (S. 360–401) – außer einem *Gespräch mit holländischem Kunstkreis* (S. 478–549) das längste und das wohl abgerundetste Stück des Bandes –, dann zeigt es sich, wie die vier Kriterien (Komposition im musikalischen Zeitkontinuum, Dekomposition des Klanges, Komposition mehrschichtiger Räumlichkeit, Gleichberechtigung von Ton und Geräusch) als Einzelpunkte Schritt für Schritt auf das genannte Programm zusteuern, das seinerseits breitgefächert genug ist, um den Gedanken an eine Eintönigkeit nicht erst aufkommen zu lassen.

Der Charakter des Bandes kann in nichts anderem gesehen werden als darin, daß er eine musikgeschichtliche Quelle ist, dies gilt aus der Sicht der Musikbetrachtung, für die komponierende Zunft mag er aktuellere Bedeutungen besitzen. Dieses Charakters muß man sich versichern, um Mißverständnissen zu entgehen, denn es handelt sich – wie auch bei den früheren Bänden – nicht um eine wissenschaftliche oder im strengen Sinne theoretische Schrift, sondern um eine künstlerische Selbstdarstellung (– Stockhausen steht, was die Selbstinszenierung betrifft, etwa Salvador Dalí um einiges nach –), die auf ihren poetologischen Gehalt hin abzuhören ist. Unter dieser Prämisse zeigt es sich auch, daß der vorliegende Band, entgegen einer verbreiteten Meinung über den Autor, nicht nur ganz nüchtern gelesen werden kann, sondern daß Stockhausen auch den behandelten Problemen weithin nüchtern nachgeht und die Texte auch dort, wo sich thematisch ein irrationaler Zug zeigt, dem zu folgen nicht jeder Leser geneigt ist, stets noch klar und rational nachvollziehbar sind.

Wie im Vorwort-Interview von Stockhausen angemerkt wird, besteht der Band im wesentlichen aus Texten zur Musik, und zwar ausschließlich aus solchen, um die er gebeten wurde, Auftragsarbeiten also. Und es klingt fast wie eine Antwort auf Reinhold Brinkmanns kritische Feststellung, der III.

Band zeichne sich durch „Absenz von Theorie“ aus (Mf 1974, S. 243), wenn es S. 17 heißt: „*Meine Texte sind immer Kommentare zur Musik* Wenn ich von mir aus mir die Zeit für theoretische Schriften nähme, würde ich über ganz andere Themen schreiben.“ Als künftig ebenso wünschenswert sind jedoch schon Texte der Musik in Aussicht gestellt und als vielleicht „noch wichtiger“ bezeichnet (S. 28). Texte über die Aufführungspraxis Stockhausenscher Werke werden als Beispiel genannt. Diese Richtung sollte nach Meinung des Rezensenten verstärkt beschritten und damit der Charakter der Bände als Poetiken (im Sinne Paul Valéry) noch deutlicher werden. So wäre bestimmt ein ‚Text-Buch‘ zu einer der zentraleren Kompositionen Stockhausens, das die Entstehungsgeschichte bis zur Drucklegung und Aufführung eines Werkes rekonstruiert und umfassend dokumentiert, eben als ein Text der (und nicht zur) Musik par excellence von nicht geringem Interesse.

Schließlich finden sich im Vorwort-Interview längere Einlassungen auf die immense Quantität der Äußerungen und Texte von und über sowie deren Archivierung bei Stockhausen. Da eine Fortsetzung der Bände zu erwarten ist, sollte dort ein Katalog abgedruckt werden. Diese Form der Selbstdarstellung könnte für Interessenten hilfreich und für eine künftige Musikphilologie wertvoll sein.

(September 1978) Albrecht Riethmüller

CLEMENS KÜHN *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns. Ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945. Hamburg. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1978. 175 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 12.)*

Die deutsche Musikwissenschaft, lange Zeit gegenüber der aktuellen kompositorischen Produktion zurückhaltend, hat diese Abstinenz inzwischen vielfach durchbrochen. Gleichwohl ist es noch nicht überall selbstverständlich geworden, daß sich die wissenschaftlichen Initiationsriten (und darum, um die 1976 angenommene Disserta-

tion des Verfassers an der Technischen Universität Berlin, handelt es sich) fachlich mit der Musik unserer jüngsten Vergangenheit und unserer Gegenwart auseinandersetzen.

Eine gewisse thematische Erleichterung lag sicherlich darin, daß das Werk von Bernd Alois Zimmermann, der im August 1970 aus dem Leben schied, abgeschlossen vorliegt, und daß der Komponist – bei aller Avanciertheit der kompositorisch-technischen Mittel – an dem traditionell-stabilen Werkbegriff des 19. Jahrhunderts durchaus festgehalten hat, so daß seinen Stücken mit dem werkanalytischen Instrumentarium, das bei Beethoven und Schönberg greift, durchaus noch beizukommen ist. Es ist deshalb nicht Zeichen mangelnden Problembewußtseins, sondern durchaus dem Gegenstand adäquat, wenn Clemens Kühn sich den Orchesterwerken – und hier besonders dem Violinkonzert von 1950, der *Ubu-Musik* von 1966 und dem Orchesterwerk *Stille und Umkehr* von 1970 – mit dem erprobten werkanalytischen Instrumentarium nähert. Diese Detailanalysen, die insbesondere über Fragen der Thematik, der Formung und der stilistischen Zuordnung innerhalb von Zimmermanns Schaffen Auskunft geben, sind ergänzt durch allgemeinere, am größeren Bestand des Instrumentalwerks festgemachten Aussagen über die von Strawinsky-Beeinflussung bis zur Ausbildung eines eigenen, die musikalischen Zeitschichten pluralistisch verstehenden Systems des Komponierens reichende stilistische Entwicklung Zimmermanns, die sich ebenfalls ohne einen von außen kommenden Zwang zur Schematisierung gliedern und in ihrer zielgerichteten Verschiedenheit miteinander vergleichen läßt. Eine dritte Ebene, die sich vom strikt Werkanalytischen löst, befaßt sich mit biographischen Details und zitiert eine große Fülle von Material zur Primär-Rezeption in der Tagespresse, aber untersucht auch vermeintlich äußere, biographische Einflüsse, die gleichwohl auf Zimmermanns Werkstil – über seine Art des Musikdenkens hinaus – prägend gewirkt haben.

Wenn das Buch in der Lektüre bisweilen ein wenig unfertig, in den Analysen glei-

chermaßen zu oberflächlich wie zugleich zu weit innen ansetzend wirkt, so ist dies nur zum Teil ein dem Autor anzulastender Mangel. dies zeigt zugleich, daß hier – neben analytischer Arbeit – in großer Fülle Materialien und Fakten noch zusammenzutragen sind und daß mehr als wichtige Bausteine zu einem analytisch begründeten, materialreich belegten Zimmermann-Bild zu diesem Zeitpunkt und innerhalb des gegebenen Umfangs nicht geleistet werden konnten.

(April 1979)

Wulf Konold

AARON FRIEDMANN Der synagogale Gesang. Berlin Boa 1908, Nachdruck Leipzig Peters 1978. Mit Nachworten und Registern hrsg. von Leo ROTH und Richard CAMPBELL. 148 S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters, hrsg. in Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, ohne Bandzählung.)

In der Reihe fotomechanischer Nachdrucke musikwissenschaftlicher Standardwerke und Ausgaben der *Musica practica*, die das Leipziger Verlagshaus Peters zusammen mit der Dresdner Landesbibliothek und ihrem Musikbibliothekar Wolfgang Reich herausgibt und die so interessante Titel wie Hermann Kretzschmars *Gesammelte Aufsätze*, Johann Adam Hillers *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Leipzig 1784), Friedrich Wilhelm Marpurgs *Legende einiger Musikheiligen* (Köln 1786), Arnold Schönbergs *Harmonielehre* und Facsimilia von Beethovens Neunter Sinfonie und Bachs *Musikalischem Opfer* umfaßt, begegnet man der Schrift Friedmanns mit Betroffenheit: darüber, daß sie existiert und man nichts über sie erfuhr, auch wenn man in den Nachkriegsjahren Kirchenmusik und Musikwissenschaft studierte, Betroffenheit darüber, wie rasch und gründlich kulturelle Strukturen und selbst die Erinnerung an sie ausgelöscht werden können, wenn es einer politischen Macht darauf ankommt.

Die Namen, Schriften und Gedanken, die der 1855 in Litauen geborene, 1936 in Berlin gestorbene jüdische Kantor und Mu-

sikgelehrte in seinem Buch erwähnt, sind uns sonst wohlvertraut: Marpurg, Forkel, Bäumkers *Katholisches deutsches Kirchenlied*, Peter Wagners *Einführung in die gregorianischen Melodien*. Friedmanns Versuch, die Gesänge der Synagoge (für die es im Unterschied zur Gregorianik und zur byzantinischen Musik keine schriftliche Überlieferung gibt) systematisch zu ordnen und zu erschließen, geschah keineswegs aus einer Situation kultureller Abgeschiedenheit, sondern er schöpfte aus dem vollen Reservoir musikalischer Bildung des 19. Jahrhunderts, die ihn auch, wie das Nachwort dieses Reprints vermerkt, zu Fehlschlüssen brachte: „So kam er ohne Bedenken dazu, eine ausgesprochene Dur-Moll-Tonalität anzuwenden und die synagogale Musik nur innerhalb dieses von ihm abgesteckten Rahmens zu betrachten.“ Die innige Verbindung, die zwischen jüdischer Emanzipation und Selbstfindung und der deutschen Kultur des 19. Jahrhunderts bestand, jene vertrauensvolle Geborgenheit, die Friedmann in dieser Kultur empfunden haben muß, wenn er über Verfolgungen des jüdischen Volkes (und ihre Auswirkungen auf seine Musik) meditiert, als könne es sich dabei nur um eine entfernte Epoche zurückliegender Geschichte handeln, diese 30 Jahre vor der Kristallnacht geschriebenen Sätze lassen uns heute erschauern.

Der Quellenwert der Arbeit Friedmanns besteht in der Aufzeichnung der damaligen Gesangspraxis deutscher Synagogen, deren Urtümlichkeit er nach folgendem Syllogismus vermutet. Wenn spanische Juden, italienische Juden, polnische Juden und deutsche Juden dieselbe Melodie singen, so ist sie höchst wahrscheinlich von Jerusalemer Ursprüngen her überliefert. Andererseits gewahrt er auch jüdisches Erbe in der christlichen Liturgie (eine Voraussetzung, an der deren Erforscher wie Peter Wagner nie gezweifelt haben), die – infolge der schriftlichen Aufzeichnung und Kanonisierung – dieses womöglich reiner und unveränderter erhalten habe als die Synagoge selbst. Eine interessante Vermutung ist die These, daß die ambrosianische (Mailänder) Liturgie stärker von jüdischen Vorbildern geprägt

worden sei als die gregorianische (römische).

Merkwürdig, daß man bei uns in Mitteleuropa gregorianische Musik studiert, neuerdings auch byzantinische, ohne daß es jemandem dabei in den Sinn käme zu fragen, wie denn der vorchristliche Ursprung dieser Musikpraxis ausgesehen hat. Ein Buch wie dieses könnte dazu einen Anstoß geben.

(März 1979)

Detlef Gojowy

NIELS SCHIØRRING I. Kirke-Melodierne 1781 og II. Choral-Bog 1783. Udgivet i facsimile af Samfundet Dansk Kirkesang med historisk indledning og melodifortegnelse af Ea DAL. Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache. Kopenhagen Dan Fog Musikforlag 1978. 16, (VIII), 68, (IV) und 72, (IV) S.

Schiørring brachte von 1781–1783 nicht weniger als vier Choralbücher zum *Psalm-Bog eller Samling af gamle og nye Psalmer* von Ove Høegh-Guldberg und dem Bischof von Seeland Ludwig Harboe, dem sog. *Guldbergs Psalmebog*, heraus: eine Ausgabe für Tasteninstrumente als Begleitbuch (1781), eine in herkömmlicher Form mit Melodie und bezifferter Baßstimme (1783), eine weitere bestehend aus vier Stimmbüchern und ein *Song-Bog* in Kleinoktav mit lediglich den einstimmigen Weisen, jedoch mit vollständigen Texten, für die Hand der Gemeinde. Bei den vorliegenden Faksimile-Wiedergaben handelt es sich um die beiden ersten Ausgaben. Vor allem das Begleitbuch von 1781 verdient großes Interesse, ist es doch noch vor den ersten deutschen dieser Art, nämlich den von J. Fr. Doles (Leipzig 1785) und J. Chr. Kühnau (Berlin 1786/90), erschienen. Hinter diesem neuartigen Choralbuchtyp, der denjenigen mit Melodie und Generalbaß ablöste, steht J. Ph. Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* (Berlin 1771/79), mit dessen Bestrebungen Schiørring zweifellos durch seinen Lehrer C. Ph. E. Bach vertraut worden ist. Bemerkenswert sind ferner die streng isometrischen und ausnahmslos im geraden Takt stehenden Melodiefassun-

gen Schiørrings, wodurch sich seine Ausgaben deutlich von dem nur 17 Jahre früher erschienenen *Choral-Bog* von F. C. Breiten-dich (Kopenhagen 1764) unterscheiden; in diesem begegnet häufig der rhythmisch vielgestaltigere Stil der vom Pietismus beeinflussten „Aria“ (auch dieses Choralbuch liegt in einer Faksimile-Ausgabe, hrsg. von H. Glahn, vor, Kopenhagen 1970). Beide Choralbücher bieten ein vorzügliches Anschauungsmaterial für die Entwicklung des Melodiestils im Kirchengesang sowie für dessen Begleitung im späten 18. Jahrhundert. Ea Dals ausführliche Einleitung *Niels Schiørrings Koralbogsudgaver* gibt dem Hymnologen alle wünschenswerte Auskunft über die Entstehung der Ausgaben und insonderheit auch über die Herkunft der Melodien.

(Mai 1979)

Walter Blankenburg

FRANCISCO GUERRERO (1528–1599). *Opera Omnia. Volumen III: Motetes I–XXII. Introducción, Biografía, Estudio y Transcripción* José M.^a Llorens CISTERÓ. *Semitonía y Estructuras Modales* Karl H. MÜLLER-LANCÉ. Barcelona. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología 1978. 145 S. (*Monumentos de la Música Española. XXXVI.*)

Nach einer Pause von mehr als 20 Jahren ist als Band XXXVI der MMEsp ein erster Band mit den 22 Marienmotetten von Francisco Guerrero erschienen, nach MMEsp XVI (*Canciones* 1. Teil) und MMEsp XIX (*Liber primus missarum* 2. Teil) der 3. Band der Gesamtausgabe. Der Herausgeber José M.^a Llorens Cisteró bietet in einem sehr übersichtlich gestalteten Vorwort eine Zusammenfassung der bisher geleisteten Forschungsarbeit zur Monographie Guerreros (Anglés, Querol, Stevenson u. a.) und wertvolle neue Daten, die er persönlich gesammelt hat. Es sei hier besonders auf die Tafel mit den wichtigsten Lebensdaten Guerreros (S. 78/79) und auf das alphabetische Verzeichnis aller im Druck erschienenen Motetten mit Angabe der Konkordanzen

hingewiesen. Da Guerrero die gleichen Texte mehrfach vertont hat, ist es erst jetzt, nach Abklärung der Konkordanzen, möglich, die genaue Zahl der Motetten mit 105 anzugeben (frühere Angaben: Anglés [MGG] 104, Stevenson [1961] ca. 115). Karl H. Müller-Lancé untersucht in einer sehr konzentrierten Studie die den Motetten zugrunde liegenden Kirchentönen und gibt eine vollständige Liste der von Guerrero sehr eigenwillig, „nach Art des Madrigals“ gesetzten Akzidenzen und der vom Herausgeber nach den üblichen Regeln ergänzten (über den Noten stehenden) oder zur Ergänzung empfohlenen Vorzeichen (über den Noten in runden Klammern stehend). Leider sind die von Anglés (MGG, Art. *Guerrero*) erwähnten Abweichungen in den verschiedenen Drucken (Guerrero hat in späteren Nachdrucken offenbar die Zahl der Akzidenzen vermehrt) nicht angegeben, und es wird auch nicht darauf hingewiesen, ob zwischen den konkordanten Quellen Abweichungen des Notentexts bestehen. Der kritische Bericht verzeichnet zu jedem Werk gedruckte und hs. Quellen, Kommentar zum Text (Quellen, Literatur, weitere Vertonungen), Kirchentönenart und verwendete Akzidenzen nach der oben beschriebenen Art, musikalische Gliederung des Textes (Länge der musikalischen Abschnitte, Gewicht der Schlußkadenz am Ende der Abschnitte, „Richtung der Tonaltät in der Polyphonie“, Identifizierung verwendeter *cantus firmi*). Zu Beginn jedes Stücks erscheinen knappe Incipits aller Stimmen in Originalnotation. Die noch nicht edierten 83 Motetten sollen nach ihrer liturgischen Bestimmung geordnet in zwei Gruppen erscheinen, zuerst die Christusmotetten und jene des Temporale, dann jene des Sancturale.

(März 1980)

Dorothea Baumann

Rosetum Marianum (1604). Collected by Bernhard KLINGENSTEIN. I. II. Edited by William E. HETTRICK. Madison: A-R Editions (1977). XXVI, 92 und 98 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Vol. XXIV und XXV.)

Sammlungen mit text- und/oder melodiegleichen Werken verschiedener Autoren haben einen zugleich beschwörenden wie artistischen Zug. Durch die Anhäufung des Gleichen erhielt die Aussage des jeweiligen Wort- oder Noten-Soggettos starken Nachdruck, durch die unterschiedliche Verwirklichung des Gleichen traten reiche, künstlerische Gestaltungsmittel zutage. Für stilkritische Untersuchungen bieten solche Zusammenstellungen ideale Grundlagen. Die Neuausgabe des *Rosetum Marianum. Unser lieben Frawen Rosengertlein* verzeichnet (S. XXII, Anm. 5) zwei ältere Madrigal-Anthologien aus Italien (1586 und 1592) als Parallelfälle. Zu berücksichtigen sind aber auch zwei geistliche Publikationen aus dem evangelischen Deutschland: die 17 lateinischen Fassungen des 128. Psalms (1569) und die 16 deutschen Tonsätze zu Psalm 116 (1620).

Der identische Kern in allen 33 Tonsätzen des *Rosengertlein* von 1604 ist das meistersingerliche Lied *Maria zart, von edler Art*, das im katholischen Süden Deutschlands außerordentlich beliebt war und dem auch therapeutische Kraft zugeschrieben wurde. Bernhard Klingenstein, Chorpräfekt im „hohen Stiffi Augsburg“, ließ jede der 33 Strophen des Liedes durch einen anderen Komponisten vertonen und stellte die verhältnismäßig lange Melodie (im phrygischen Modus) als „*Subiectum darauß alle folgende Componisten ihre Composition dirrigiert*“ an den Anfang des Druckes. Seine Beiträge kamen vor allem aus Augsburg, vom bayerischen Hof zu München, von den Hohenzollern-Höfen in Hechingen und Sigmaringen und von den Habsburg-Residenzen in Wien, Innsbruck und Prag. Alle haben sie sich irgendwie auf dieses musikalische „*Subiectum*“ bezogen und so Klingensteins Sammlung zum letzten großen Denkmal der *cantus-firmus*-Motette in Deutschland gemacht. Letztmalig sind auch die Niederländer so gewichtig vertreten.

Im Kommentar wie im Text erfüllt die Neuausgabe wissenschaftliche Ansprüche. Sie folgt mit durchgezogenen Taktstrichen angelsächsischen Editionsgrundsätzen. Den deutschen Benutzer stört die Durchbalkung

von silbentragenden Achtelnoten (originalen Vierteln). Bei den Worttexten hätte er sich noch mehr alte Lautungen – süddeutsche Sprachklänge – beibehalten gewünscht. (Oktober 1980) Werner Braun

HIERONYMUS PRAETORIUS (zugeschrieben). *Hymnen für Orgel aus der Visby (Petri) Orgeltabulatur*, hrsg. von Jeffery T KITE-POWELL. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag [1978]. 107 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte – Beihefte. *Urtextausgaben praktischer Musik*. 2.)

Die vorliegende Erstveröffentlichung nach der im schwedischen Landesarchiv von Visby liegenden Orgeltabulatur bringt neunzehn einem Anonymus zugeschriebene, jedoch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Hieronymus Praetorius (1560–1629), dem Hamburger St. Jacobi-Organisten, komponierte Hymnen. 1611 hat Berendt Petri, der erste Besitzer der Tabulatur, das Manuskript vollendet. Vor 1630 ist es in den Besitz von Johan(n) Bahr gelangt, der nach Übersiedlung ins gotländische Visby eigene Kompositionen auf die von Petri freigelassenen Seiten niedergeschrieben hat. Die Visbyer Orgeltabulatur, von der hier ungefähr ein Drittel ediert worden ist, enthält zudem einen Magnificatzyklus von Hieronymus Praetorius, zwei anonyme Magnificats und je ein Magnificat von Praetorius' Sohn Jacob und von Johan(n) Bahr, eine Reihe von zehn Kyries und sieben Sequenzen von anonymen Komponisten sowie eine anonyme Messe und drei weitere Kompositionen von Bahr. Es wäre wünschenswert, daß diese Teile der Tabulatur gleichfalls veröffentlicht und der Fachwelt und den ausübenden Kirchenmusikern zugänglich gemacht werden.

Ausgedehnte Vergleiche von Passagen gleichen oder ähnlichen Verlaufs in den Kompositionen des Hieronymus Praetorius und in den anonymen Stücken, Untersuchungen der von Praetorius verwendeten Spielfiguren sowie Analyse und Vergleich der für den Komponisten charakteristischen Stileigentümlichkeiten haben den Heraus-

geber in seiner Hypothese bestärkt, daß Hieronymus Praetorius, der im übrigen nicht mit dem berühmten Zeitgenossen Michael Praetorius verwandt ist, als Komponist der anonym überlieferten Stücke betrachtet werden muß. Jeffery T. Kite-Powell sieht die Bedeutung der Tabulatur insbesondere darin, daß die Handschrift die einzige Quelle der zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Hamburg komponierten Orgelmusik ist (vgl. Nachwort). Siebzehn Hymnen sind ausschließlich manualiter spielbar wiedergegeben. Beim Hymnus *Jesu redemptor saeculi* ist in beiden Versen Doppelpedal ausgeschrieben worden, ein Umstand, der im Hinblick auf die Aufführungspraxis unnötig erscheinen muß. Insgesamt gesehen hinterläßt die Edition den Eindruck sorgfältiger Arbeit.

(Juli 1978)

Raimund W. Sterl

BÉLA BARTÓK Yugoslav Folk Music
 Edited by Benjamin SUCHOFF New York
 State University of New York Press 1978. 4
 Volumes.

Volume I BÉLA BARTÓK and ALBERT B. LORD Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection. With a Foreword by George HERZOG. LXIV, 506 S.

Volume II Tabulation of Material. XXX, 282 S.

Volume III Source Melodies, Part One. XXXIX, 416 S.

Volume IV Source Melodies, Part Two. VII, 777 S.

Bartóks Bemühungen um Kenntnis und Verständnis der Volksmusiken der „Nachbarvölker“ zielten vorerst ausschließlich auf das Vorhaben hin, der Erfassung und Definition der Charakteristika der „Bauernmusik“ des eigenen – ungarischen – Volkes zu dienen. Während Bartók dieses einmal abgesteckte Ziel beharrlich verfolgte, nahmen ihn andererseits die urtümlichen volksmusikalischen Äußerungen der Völker, deren Folklore er zu sammeln begann, derart gefangen, daß seine Beschäftigung mit denselben zum Selbstzweck – in manchen Fällen,

wie etwa in dem der rumänischen Volksmusik, ist man versucht zu sagen: zum leidenschaftlichen Selbstzweck – wurden. Während aber Bartóks Phonographaufnahmen mit Rumänen und Slowaken, seine darauf beruhenden Volksliedausgaben und -studien und die davon beeinflussten Musikwerke weit bekannt sind, steht das Verhältnis des großen Magyaren zur Folklore der Südslawen schon deshalb mehr im Hintergrund, weil es ein besonderes, weniger spektakuläres war. Obwohl in seinem (heute zu Rumänien gehörenden) Geburtsort Nagyszentmiklós und in dessen Umgebung die serbische Bevölkerungskomponente bedeutend war, ist daselbst ein Interesse Bartóks an deren Volksmusik und dadurch ein effektiver Kontakt dazu auszuschließen. Bekannt ist, daß Bartók der romantisch abgefärbten Darstellung eines Rumänen widersprach, demnach die besonderen Beziehungen des ungarischen Musikers zur rumänischen Volksmusik auf Eindrücke aus den Kindheitsjahren in Nagyszentmiklós zurückgingen (siehe Brief an O. Beu, 10. Januar 1931) und im gleichen Sinne kann man auch das Problem der serbischen Folklore bewerten. Bartók hat sich indessen wohl bemüht, die Volksmusik der Südslawen kennenzulernen – doch mit dem Ersten Weltkrieg schrumpften bekanntlich seine Möglichkeiten, selber an Ort und Stelle zu sammeln. Wenn auch im Vergleich zu dem rumänischen oder slowakischen Material in nur geringem Umfang, so nahm Bartók doch 1912 in zwei Ortschaften des rumänischen Banats serbische Folklore auf. Um aber doch die gesteckten Forschungsziele zu erreichen, mußte er in der Hauptsache auf die ihm sehr wenig befriedigenden vorhandenen gedruckten (und z.T. handschriftlich ihm übermittelten) südslawischen Volksliedsammlungen zurückgreifen. Als Ergebnisse dieser seiner beachtlichen Dokumentationsarbeit sind einmal die Feststellung großer Übereinstimmung der in der von Žganec erstellten Međumurje-Sammlung enthaltenen pentatonischen Weisen mit den alten ungarischen Melodien aus Transdanubien wie auch andererseits eine tabellenhafte systematische Zusammenfassung der analy-

tischen Daten der Belege aus den untersuchten Sammlungen hervorgegangen. Eine Wende im Verhältnis Bartók-südslawische Volksmusik trat unverhofft ein, als er im Frühjahr 1940 in den Vereinigten Staaten auf einer Konzertreise weilte, während der er gleichzeitig die Möglichkeiten sondierte, sich daselbst niederzulassen. Hier nämlich erfuhr er durch Albert B. Lord (Brief vom 23. April 1940) von den durch Milman Parry 1934–1935 in Jugoslawien aufgenommenen Schallplatten, die im Besitz der Harvard University waren und auf ihre musikethnologische Auswertung harrten. Die durch diese Nachricht sich offenbarende Perspektive einer Tätigkeit über südosteuropäisches Volksliedmaterial in Amerika hat gewiß den Exil-Entschluß erleichtert und war auch mit ein Grund, weshalb in Bartóks Gepäck sich neben dem rumänischen Volksliedmaterial auch die in Umschlägen gruppierten und mit Analysen versehenen Abschriften aus den gedruckten jugoslawischen Volksliedsammlungen befanden.

Die Beschäftigung mit dem parryschen Volksliedmaterial erfolgte z.T. parallel mit der eigenen rumänischen Sammlung (siehe zur letzteren die Rezension in *Die Musikforschung* 32, 1979, S. 226–229). Parrys vorrangig gesammeltes Material – epische Gesänge – wurde von Bartók weniger beachtet als die sogenannten „Frauenlieder“, von denen letzteren 75 (76 Melodien, 54 Typen) ausgewählt, transkribiert, analysiert, systematisiert und mit dem von Albert B. Lord erstellten Textteil zu einer Ausgabe zusammengefaßt wurden. Erst 1951, also sechs Jahre nach Bartóks Tode, erschien das einbändige Werk: Béla Bartók and Albert B. Lord: *Serbo-Croatian Folk Songs. Texts and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies. With a Foreword by George Herzog*, New York, Columbia University Press, 1951 (XVII, 431 S.). Der erste Band der vorliegenden „Jugoslawischen“ Volksmusik-Ausgabe deckt sich großenteils mit dem eben genannten, 27 Jahre vorher erschienenen „Serbo-Kroatischen“ Volkslied-Band,

weshalb an dieser Stelle George Herzogs Vorwort, Bartóks Einleitung (in der Probleme der Melodietranskription, -analyse und -systematik u. v. m. zur Sprache kommen) und das mitgeteilte Melodiematerial selber als bekannt betrachtet werden. Ebenfalls als bekannt wird auch Albert B. Lords Textteil vorausgesetzt, in dem die Liedtexte mit ihren jeweiligen englischen Übersetzungen an vorherige Bartók-Veröffentlichungen (siehe z. B. den „Maramureş“-Band, 1923) gemahnen, denn auch dieser Abschnitt, zu dem eine von A. B. Lord gezeichnete Einführung gehört, ist mit dem entsprechenden Teil im 1951 erschienenen Band identisch. Es gibt jedoch auch bedeutsame, neu hinzugekommene Elemente für diesen ersten Band der jetzigen Ausgabe zu vermerken. Als erstes Suchoffs ausgedehntes *Editor's Preface*, das besondere Beachtung verdient. Es klärt den Leser über die Werkentstehung, über Bartóks vorausgegangene Bemühungen zum Studium der südslawischen Volksmusik, über deren Bedeutung in seinem wissenschaftlichen Konzept wie auch in seinem kompositorischen Schaffen auf und erleichtert das Verständnis der Arbeit schlechthin. Das Abrücken vom Titel der einbändigen Ausgabe von 1951 und das Zurückgreifen auf den m. E. zu weit gefaßten und daher weniger ausdruckskräftigen ursprünglichen Arbeitstitel (den Bartók selber verwandt hatte, so z. B. schrieb er in einem Brief vom 18. April 1941 an Douglas Moore von der „*Sammlung jugoslawischer Volksmusik*“) verteidigt Suchoff. Die Auswertung von Rezensionen-Gedankengängen zur Erstausgabe und schlechthin die Anführung von Meinungen von mit der Materie vertrauten Musikethnologen ist desgleichen ein Punkt, der zum besseren Werkverständnis beiträgt.

Drei neu hinzugekommene Appendices sind in diesem ersten Band zu vermerken. Als Nr. 1 findet man 23 Melodietranskriptionen von Bartók nach Parry-Aufnahmen zusammengefaßt, die mit dem Vermerk „*Not to be published*“ zurückgestellt worden waren. Aus diesem Grunde sind sie auch nicht ins Reine übertragen worden und die fotografische Wiedergabe dieser 18 Instru-

mentalstücke (Sackpfeife, Tanbura) und 5 Vokalweisen bietet dem an Bartóks Arbeitsweise Interessierten einen guten Einblick: So z. B. das allgemeine Festhalten der Melodielinie in nur ihren Schwerpunkten („Skelett“-Übertragung) vor dem detaillierten Nachschreiben der gesamten und komplexen melodischen und rhythmisch-metrischen Realität (siehe Band I, S. 433). Dankenswerterweise hat der Herausgeber Bartóks 1935 revidierte und ins Reine übertragene Transkriptionen seiner 1912 im Rumänischen Banat gemachten Aufnahmen serbischer Folklore (16 Instrumental- und 5 Vokalweisen) als *Appendix 2* in diesen ersten Band aufgenommen. Abgesehen davon, daß sie Bartóks stets waches Interesse für die südslawische Folklore belegen, kommt hier – zumindest in bezug auf die Vokalweisen – seine Arbeitsmethode erneut zum Ausdruck. Ich greife vor, wenn ich hier darauf hindeute, daß die fünf im *Appendix 2* enthaltenen Lieder in einer skeletthaften, nur das Wichtigste wiedergebenden Form auch in den beiden letzten Bänden der Ausgabe stehen. Um ihnen eine Stelle im allgemeinen Systematik-Kontext zuzuweisen, genügte eben eine solche vereinfachte, von Ornamentenbeiwerk „entlastete“ Form (vgl. z. B. Band I, S. 471, Nr. 20 mit Band III, S. 19, Nr. 39d)! *Appendix 3* ist desgleichen eine fotografische Wiedergabe von der in Bartóks Handschrift vorhandenen Liste „*Serbo-Kroatischer Kehrreime*“. Diese systematische Zusammenfassung ist ein Ergebnis von Bartóks Studium nicht nur der Lieder der Parry-Aufnahmen, sondern auch der gedruckten serbo-kroatischen Volksliedpublikationen. Dem Leser ist sie vertraut aus der *Rumanian Folk Music*, Band III, wo sie Seite 625–640 schon einmal abgedruckt war.

Zu Beginn dieser Besprechung wurde darauf hingewiesen, daß Bartók der Kenntnis des südslawischen Volksliedes große Bedeutung beimaß, daß er aber vorerst, durch die Umstände gezwungen, in seinem Studium desselben größtenteils auf bestehende publizierte Ausgaben ausweichen mußte. Die vorliegenden Bände 2–3 und 4 geben nun die diesbezüglichen langjährigen Bemü-

hungen des großen Musikethnologen wieder. In den Bänden 3 und 4 sind die mit Analysen versehenen, nach einem noch kurz zu umreißen System geordneten Abschriften der einzelnen Lieder aus den untersuchten Sammlungen enthalten, während ihre tabellenhafte systematische Zusammenfassung im 2. Band zu finden ist. Die Bartók'schen Aufnahmen aus dem Rumänischen Banat sind in diese Tafel eingearbeitet, während eine „*Tabulation of Parry N° 1–54*“ angehängt ist. Bei den letzteren sind in der Rubrik „*Bemerkungen*“ jeweils Hinweise auf die allgemeine Tafel gemacht worden (z. B. „*Var. N° 956. Cf. N° 1778*“; oder „*New mel., its place. between N° 682 and 683 of Tab. of Mat.*“), während umgekehrt, in der gleichen Rubrik der Gesamttafel, Verweise auf die im ersten Band stehenden Weisen der Parry-Sammlung vorhanden sind (z. B. S. 74, Nr. 983. „*Var. Parry 27 Cf. N° 384 and Parry 12*“). Diese „*Bemerkungen*“ Bartóks sind, so unscheinbar sie auch vordergründig anmuten, doch von großem Interesse. Außer Variantenhinweisen und effektiven Anmerkungen über Strukturfragen der betreffenden Nrn. (z. B. „*a–a interpolated!*“; „*imperfect cadence*“ u. v. m.) enthalten sie Hinweise auf slowakisches, rumänisches und ungarisches Volksliedmaterial – manchmal ganz allgemein („*Turkish-Hungarian style*“; „*New Hungarian Melody*“ und dgl.) oder mit Fragezeichen versehen, andermal aber mit konkreten bibliographischen Daten.

In der systematischen Übersicht der untersuchten Weisen (*Tabulation of Material*), die den Inhalt des zweiten Bandes ausmacht, wurden die analysierten Belege vorerst nach der Anzahl der sie ausmachenden Melodiezeilen geordnet angeführt (ein- bis vierzeilige Melodien). Die zwei-, drei- und vierzeiligen Weisen wurden sodann in Untergruppen, gemäß der iso- oder heterometrischen Versstruktur der Zeilen, eingestuft. Eine weitere Gruppierung erfolgte sodann aufgrund der Stellung der Hauptzäsur (bei den dreizeiligen Weisen entweder nach der ersten oder nach der zweiten Zeile); wenn es sich jedoch um heterometrische Zeilen handelte, wurde weiter die Stellung der

mehr- und der wenigsilbigen Zeilen zueinander berücksichtigt (z. B. zweizeilige Melodien der ersten Zeile entspricht eine größere Silbenzahl als der zweiten, der ersten Zeile entspricht eine geringere Silbenzahl als der zweiten). Natürlich läßt sich Volksliedmaterial nicht völlig in die von Wissenschaftlern festgelegten Kategorien zwingen – und so gibt es auch bei diesem, nur in sehr groben Zügen skizzierten System Fälle, für die Bartók die Untergruppe „*Melodies of Special Structure*“ (innerhalb der dreizeiligen Weisen) geschaffen hat, auch die Kinderspiel-Weisen und die „*Melodien mit nicht klar definierbarer Struktur*“ sind in eigenen Gruppen untergebracht worden.

Der vertikalen Abfolge der Einzelbeleg-Aufzählung in der „*Tafel*“ entsprechen horizontal die Spalten Laufende (Melodie-) Nr., Bibliographischer Hinweis, Silbenstruktur der Zeilen, Zeilenkadenz-Folge, Ambitus, Rhythmische Struktur, Zeilenaufbau (Form) und – wie schon weiter oben erwähnt – Bemerkungen. Auch für diesen „*Tabellen*“-Band sind drei Appendices in Bartóks Reinschrift zu vermerken. Vorerst die als Erweiterung einer in Bartóks Einleitung (Band 1, S. 42f.) gebrachten Übersicht von „*Melodiostrophen-Strukturen*“ zu verstehende *Tafel* „*Melody-stanza structures based on text-line splitting, and not occurring but once*“; sodann eine Übersicht der Tonumfänge, mit Häufigkeitsvermerken zu den verschiedenen Gruppen, drittens eine Aufstellung der verwendeten gedruckten Volkslied-Belege, nach den verschiedenen Sammlungen geordnet und mit jeweiligem Hinweis auf die ihnen zugewiesenen Nrn. in der „*Tabulation*“ Vervollständigt wird dieser zweite Band durch eine computer-ausgearbeitete Übersicht der melodischen Substanzen der separat gewerteten Melodiezeilen. Die Grundlage dazu bietet die Gehaltsbestimmung der abfolgenden Intervalle (große Sekund = 2, die Prim wird ignoriert) und ihre ascendente (= +) bzw. descendente (= -) Ausrichtung.

Die im zweiten Band, in der „*Tabulation of Material*“ verwerteten Melodiebelege werden selber in den Bänden 3 (ein- und zweizeilige Melodien) und 4 (drei- und

vierzeilige Weisen) wiedergegeben. Sie bieten die Gewähr sofortiger Nachprüfbarkeit der analytischen Zusammenfassungen des zweiten Bandes und der Schlußfolgerungen in der Einleitung des ersten Bandes. Darüber hinaus führen sie erneut die unwahrscheinliche Arbeitskraft des gleichermaßen als Musikethnologe, Komponist und Pianist tätig gewesenen großen Magyaren vor Augen und seine bis zuletzt ungebrochene Passion für das Volkslied. Dies gehört unterstrichen, selbst wenn man Bartóks Schlußfolgerungen heute nicht immer voll zustimmen kann. Sein Haften an der Migrationstheorie z. B., hat oft die einfache Tatsache verdrängt, daß – außer der gewiß nicht zu leugnenden Weitergabe von Strukturen und Melodien über weite geographische Strecken hinweg – gleiche Erscheinungen einfach nur aufgrund gleicher oder ähnlicher allgemein-menschlicher Evolutionen auftreten können bzw. ohne jedwelche gegenseitige Beeinflussung („*wie, bei aller Verschiedenheit, räumlich weit voneinander getrennte Völker ähnliche Wege beschritten und sich in eigentümlicher, unbewußter Partnerschaft zusammenfanden*“; siehe Curt Sachs, *Die Musik der Alten Welt*, Vorwort).

Bartók hat selber 21 serbische Volksweisen aufgenommen – im Vergleich etwa zu den „*fast 3500 rumänischen*“ Hält man sich diese beiden Zahlen vor Augen, erscheinen vordergründig die vier Bände der „*Jugoslawischen Volksmusik*“ im Vergleich zu den fünf Bänden der *Rumanian Folk Music* als in keinerlei Verhältnis stehend. Nachdem sich aber der Rezensent durch das Material gearbeitet hatte, wurde ihm das äußerst lebendige und umfassende Bild von Bartóks Bemühungen um das Thema so recht gegenwärtig – und dafür muß dem Herausgeber Benjamin Suchoff gedankt werden.

(Dezember 1979) Gottfried Habenicht

Dania Sonans IV: Musik fra Christian III's tid – Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel (1541), Part One. Edited by Henrik GLAHN. København. Edition Egtved und Dansk Selskab for Musikforskning (1978). 231 S., 7 Taf.

Die dänische Musikgeschichte ist vor 1600 arm an Denkmälern. Das Wenige, was erhalten blieb, ist deshalb von größtem Interesse und Fragen der Qualität spielen eine eher untergeordnete Rolle. Allem Anschein nach konzentrierte sich das Musikleben jener Zeit um den königlichen Hof, der Sänger und Instrumentalisten aus den Niederlanden und Deutschland anzog. Aus diesem Milieu sind zwei große Musikalienkomplexe erhalten geblieben: die Trompetenbücher des Heinrich Lübeck und Magnus Thomsen (beide um 1600) und die Stimmbücher der Hofkantorei, aus denen die hier vorgelegten Sätze stammen. Auch diese Kollektion war für die Hofinstrumentalisten bestimmt, für das „Trompeterkorps“, wie bereits V. C. Ravn (1896) richtig erkannt hat.

Aus dem unvollständig erhaltenen Material (die 8. Stimme fehlt) des Ms. 1872 der Kgl. Bibliothek hat der Herausgeber mit überzeugender Begründung 38 fünfstimmige Sätze ausgewählt und mustergültig ediert. In einer umfangreichen Einleitung wird alles mitgeteilt, was für Geschichte und Beschaffenheit der Quelle von Belang ist. Der „*Man Behind it All*“ (S. 21) war der aus Königsberg berufene Obertrompeter Jörg Hayd (Georg Heyde). Ein Vergleich eines erhaltenen Briefes von Heyde mit der Schrift der Stimmbücher „*lässt keinen Zweifel darüber übrig*“, daß er der Schreiber des Ms. 1872 ist (S. 23).

Der ganze Inhalt der Quelle ist aus dem kommentierten Verzeichnis (S. 26–52) ersichtlich, das auch die Konkordanzen anführt. Das Ergebnis dieser Untersuchung sind 86 Sätze, die aus anderen Quellen nicht bekannt sind bzw. von diesen entscheidend abweichen (die sechs- und mehrstimmigen Sätze sind für die Bände 2 und 3 der Ausgabe geplant). An bekannten Meistern sind im vorliegenden Band H. Finck, L.

Senfl, A. Willaert und A. Petit Coclico vertreten. Bemerkenswert sind die zahlreichen Werke der Königsberger Kugelmann-Familie (Hans, Melchior und Paul sind zusammen mit zehn Sätzen repräsentiert), was allerdings nur die sehr nahe Verbindung der beiden Höfe unterstreicht. Neben siebzehn anonymen Werken, von denen manches wohl auch nach Königsberg weist, interessieren besonders die Sätze des näher nicht bekannten Jörgen Prest (= Priester), nicht zuletzt seine beiden Kanons (*Fuga* und *Fuga aequalium*), die ein beachtliches handwerkliches Können demonstrieren.

Die Edition des Notentextes, in moderne Schrift übertragen und mit Schlüsseln und Incipits der Vorlage versehen, ist ebenso exemplarisch, wie Einleitung und Revisionsbericht. Alles in allem eine Ausgabe, auf die man in der dänischen Musikwissenschaft stolz sein kann.

(Mai 1980)

Camillo Schoenbaum

Œuvres d' ADRIAN LE ROY. Sixiesme livre de luth (1559). Édition et transcription par Jean-Michel VACCARO. Paris Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1978. XVII und 73 S. (Corpus des Luthistes français, ohne Bandzählung.)

Le Roys *Sixiesme livre de luth* enthält Intavolierungen von zwölf vierstimmigen Chansons. Fünf stammen von Pierre Sandrin, vier von Jacob Arcadelt und je eine von Jean Boyvin, Pierre Certon und Ciprian Rore. Sämtliche Chansons sind für Sololaute bearbeitet. Die Vokalmodelle der zwölf Chansons wurden von Le Roy und R. Ballard in vier verschiedenen Sammlungen zwischen 1553 und 1557 veröffentlicht. Die Mehrzahl, nämlich acht, stammen aus einer Ausgabe, in der schon ältere, zum erstenmal von Pierre Attaignant in sieben verschiedenen Sammlungen veröffentlichte Chansons neu geordnet sind: *Premier recueil de chansons*, Paris 1554. In der *Étude des concordances* sind außer der Quelle der polyphonen Vokalmodelle auch andere Bearbeitungen, meist für Laute und Gitarre, angezeigt.

Der Tonumfang der damaligen 6chörigen Laute mit 8 Bündeln auf dem Griffbrett erlaubt öfters nicht ein tongleiches „Absetzen“ der Vokalmodelle. Le Roy transponiert vier Chansons in die Unterquart, da der Vokalsatz in einer zu hohen Lage notiert ist, eine Chanson in die große Untersekunde, eine andere in die große Obersekunde. Durch das Transponieren kommt der tiefste Ton der Vokalsätze immer auf den leeren 6. Chor der Laute in der G-Stimmung zu liegen. Sechs Chansons mit dem tiefsten Baßton G brauchen nicht transponiert zu werden, da der Vokalsatz in einer für die 6chörige Laute günstigen Lage notiert ist.

Le Roy formt den ursprünglichen Vokalsatz durch starke Diminuiierung und Akkordzerlegungen oder -brechungen zu einem virtuosen Instrumentalstück um. Die Diminutionen sind auf alle Stimmen verteilt und kreuzen sie auch mitunter. Öfters bilden ihre Motive Sequenzen, seltener Imitationen. Auch treten häufig trillerartige Verzierungen auf. Der Greifhand werden beim Spiel mancher Akkorde große Spannungen zugemutet. Verschiedene Stücke fordern ein hohes Lagenspiel. So sind oft die nicht mehr auf dem Griffbrett, sondern auf der Decke der Laute liegenden Tabulaturbuchstaben *k* und *l* auf verschiedenen Chören zu greifen. Zuweilen vollzieht sich der Lagenwechsel recht unvermittelt, es muß aus einer unteren in eine obere Lage gesprungen werden oder umgekehrt.

Vaccaro bringt außer der Übertragung der französischen Lautentabulatur den auf ein Doppelsystem notierten Vokalsatz, der in sechs Fällen der Intavolierung gemäß transponiert ist, ohne den Liedertext. Die Übertragung ist mit der nötigen Sorgfalt angefertigt, wenn auch an einzelnen Stellen aus greiftechnischen Gründen Töne nicht so lange erklingen können, wie sie notiert sind. Die rhythmischen Werte sind auf den vierten Teil verkürzt (♩ = ♪), so daß in einem Stück (S. 6) an elf Stellen Umspielungsfiguren als Hundertachtundzwanzigstel erscheinen. Eine Verkürzung der Werte auf die Hälfte hätte doch wohl genügt. Zudem sagt Vaccaro in den *Remarques sur les mises en tablature. Les douze mises en tablatures de*

chansons doivent être jouées dans un tempo suffisamment lent pour permettre une articulation claire des lignes décoratives. Wie in allen Bänden der Reihe ist der Neuausgabe die Tabulatur beigegeben.

(November 1979)

Hans Radke

MIGUEL DE FUENLLANA *Orphénica Lyra (Seville 1554)*. Edited by Charles JACOBS. Oxford. At the Clarendon Press 1978. C, 997 S.

Eine der wichtigsten Tabulaturen des 16. Jahrhunderts ist die *Orphénica Lyra* des blinden Vihuelisten Fuenllana. Das Werk umfaßt eine theoretische Einleitung und sechs Bücher. Diese enthalten Fantasien, Tientos und Intavolierungen von geistlichen und weltlichen Vokalkompositionen (Messeanteile, Motetten, Fabordones, Hymnos, Strambotes, Sonetos, Villanescas, Villancicos, Romances, Ensaladas). Als Komponisten der Vokalvorlagen sind genannt Archadelt, Bernal, Con. Festa, Flecha, Gascon (Gascongne?), Gombert, Francisco und Pedro Guerrero, Jaquet (Jachet), Josquin, Laurus, Lirithier (L'Héritier), Lupus, Morales, Ravaneda, Andres de Silva, Juan Vazquez, Verdelot, Adrian Villart (Willaert). Von den 188 Stücken sind 170 für die 6chörige Vihuela, neun für die 5chörige Vihuela und neun für die 4chörige Gitarre bestimmt. Das Intervallverhältnis der Chöre der 6chörigen Vihuela ist Quarte – Quarte – große Terz – Quarte – Quarte. Die Vihuela, ein Vorgänger der modernen Gitarre, hat also dieselbe Stimmung wie die Laute des 16. Jahrhunderts. Nach Juan Bermudo (*Declaración* 1555) ist die *vihuela común* in *G c f a d' g'* gestimmt. Die wirkliche Tonhöhe hing ab von der Größe des Instruments und von der Stärke und Güte der Darmsaiten, die so hoch gespannt wurden, wie sie es vertrugen. Bei der 5chörigen Vihuela fehlt der höchste Chor. Bermudo sagt, die Gitarre sei nichts anderes als eine Vihuela ohne den 6. und 1. Chor.

In einigen Bearbeitungen der Vokalvorlagen für Gesang und Vihuela sind die Singstimmen auf einem besonderen Liniensy-

stem in Mensuralnoten aufgezeichnet. Meist jedoch ist der Gesangspart wie in anderen Vihuela-Sammlungen mit roten Ziffern, die auch mitzuspielen sind, im Tabulatursystem eingetragen. In diesen Vokalbearbeitungen ist in 30 Fällen der *F*-Schlüssel, in elf Fällen der *C*-Schlüssel am Anfang des Tabulatursystems eingezeichnet, und zwar der *F*-Schlüssel im 5. und 4. Chor, der *C*-Schlüssel im 4., 3. und 5. Chor. Da Luys de Narváez (*Delphin de Música* 1538), Enríquez de Valdearrábano (*Silva de Sirenas* 1547), Diego Pissador (*Libro de Música de Vihuela* 1552) und Bermudo auch Schlüssel auf Linien des Tabulatursystems setzen, glaubt Jacobs, daß die „Tabulatur-Schlüssel“ die Stimmung der Vihuela anzeigen. Doch seien „Fuenllana's clefs incomplete as indications of tuning“, da die anderen Autoren noch die Lage der Schlüssel auf einem bestimmten Bund eines Chors angeben. Nach Jacobs' Meinung ist nur die Bedeutung des *C*-Schlüssels auf dem 3. Chor sicher dank Fuenllanas überflüssiger Anwendung des *C*-Schlüssels in einer Komposition mit einer Vokalstimme in Mensuralnotation (Nr 85), wo der Schlüssel die A-Stimmung anzeige. Nach Jacobs' Untersuchungen sollen in Fuenllanas Werk die „Tabulatur-Schlüssel“, deren Lage auf den Chören er ergänzt, folgende Stimmungen der Vihuela anzeigen

F-Schlüssel: Chor 5, [Bund 3] –

A-Stimmung, 18 Vokal-Bearbeitungen

F-Schlüssel: Chor 4, [leer] –

G-Stimmung, 12 Vokal-Bearbeitungen

C-Schlüssel: Chor 4, [leer] –

D-Stimmung, 5 Vokal-Bearbeitungen

C-Schlüssel: Chor 3, [Bund 1] –

A-Stimmung, 5 Vokal-Bearbeitungen

C-Schlüssel: Chor 5, [Bund 3] –

E-Stimmung, 1 Vokal-Bearbeitung.

Er legt daher die A-, G-, D- und E-Stimmung seinen Übertragungen zugrunde, so auch den Übertragungen der Tientos, die nach den acht Kirchentönen angeordnet sind. Es ist doch wohl ganz ausgeschlossen, daß ein Vihuelist des 16. Jahrhunderts zum Spiel dieser acht Tientos vier in verschiedenen Stimmungen stehende Instrumente benutzte. Jacobs' Ausführungen können daher nicht recht überzeugen. Bei der Vihuela und

Laute des 16. Jahrhunderts war es aus spieltechnischen Gründen üblich, Stücke in transponierten Lagen der Kirchentöne zu notieren. Schon Hugo Riemann hebt hervor, daß Fuenllana das Transpositionswesen mit großer Freiheit handhabt (*MfM* 27, 1895, S. 83). Bei den Gesängen zur Vihuela oder Laute kann nicht von dem in Mensuralnoten aufgezeichneten Vokalpart auf die Stimmung des Instruments geschlossen werden. Denn meist wird noch angegeben, auf welchem Bund eines Chors der Anfangston der Singstimme liegt. John Ward weist nach, daß die Tabulatur-Schlüssel keine Änderung der jeweiligen Stimmungshöhe der Vihuela fordern (Artikel *Luis de Narváez*, *MGG* 9, 1961, Sp. 1269. – *Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI^e siècle*, in: *Le luth et sa musique*, Paris 1958, S. 175). Jacobs liefert eine polyphone Übertragung, die auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel notiert ist. Doch hat er einer idealen polyphonen Stimmführung zuliebe gelegentlich Tönen eine längere Dauer gegeben, als sie auf Grund der Tabulatur und Greiftechnik ausgehalten werden können. Die Notenwerte sind auf die Hälfte verkürzt. Jedem Stück sind die Anfangstakte der Tabulatur vorangestellt.

Die Neuausgabe bringt die Vorrede und die theoretische Einleitung des Originals in stark verkleinertem Faksimile und in englischer Übersetzung. Fuenllana erörtert in der Einleitung u. a. die Technik der Vihuela (Ausführung der *redobles* [Diminutionen], Klarheit beim Spielen). Besondere Beachtung verdienen die von Fuenllana als Fantasien bezeichneten Instrumentalstücke (51, davon je sechs für die 5chörige Vihuela und die 4chörige Gitarre). Die meisten sind der Form nach mehrthematische Imitations-Ricercare. In zwei Fantasien wird ein *passo forçado* verwendet, „a motive introduced casually from time to time, without the role or function of cantus firmus or ostinato“. In der *Fantasia de redobles* wird der Satz durch Laufwerk aufgelockert. Die *Fantasia de consonancias* ist akkordisch ausgerichtet. Der Satz der Tientos ist im wesentlichen homophon. Zu den Solostücken gehören auch einige zweistimmige Intavolierungen von

Vokalvorlagen. Die Musik für Solostimme und Vihuela besteht zum größten Teil aus Bearbeitungen geistlicher und weltlicher Chormusik. Acht meist geistliche Gesänge sind zu Gesangsduetten mit Vihuelabegleitung bearbeitet, hier ist eine Singstimme in Mensuralnoten, die andere in roten Ziffern aufgezeichnet. Fuenllana gibt in seinen Bearbeitungen die originale Polyphonie im allgemeinen unverseht wieder

(November 1978) Hans Radke

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788). Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen für Clavier (1760), WQ 50. Hrsg. von Etienne DARBELLAY Winterthur: Amadeus 1976. XXXVI, 72 S.

In der vorklassischen Klaviermusik scheint der Ausgleich zwischen Virtuosität und Sentiment mitunter gestört. hämmern-de Rhythmen und reiche Ornamentik fügen sich schwer einem einheitlichen Stileindruck. Von den Bach-Schülern und den Bach-Söhnen ist dieses Problem offensichtlich gesehen und durch permanentes Variieren zu mildern versucht worden. Insofern können die Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen von Carl Philipp Emanuel Bach als ein Schlüsselwerk gelten. Doch das ungeheim dichte Notenbild stellt an Editoren wie Ausführende hohe Anforderungen: was ist Zufall, System, besondere Absicht darin? Was bedeuten beispielsweise getrennte Stielungen und Balkungen bei paralleler und undifferenzierter Stimmbewegung: ‚Polyphonie‘, Hinweis auf die Verteilung der Spielhände, graphisch-ästhetische Überlegungen? Wie weit darf der Herausgeber regulieren und das Bild übersichtlicher machen? Da viele Besonderheiten der Notation tatsächlich einen Sinn erkennen lassen, andere möglicherweise ebenfalls einen solchen haben, auch wenn er noch nicht deutlich geworden ist, empfiehlt sich stets eine sehr enge Anlehnung an den originalen Befund, sofern er durch entsprechende Kommentare erläutert wird.

Beides ist in vorliegender Ausgabe geleistet. Durch Umschreibung des oberen Sy-

stems vom *c*-Schlüssel in den modernen *g*-Schlüssel ‚rutschte‘ das ganze obere Notierungsgefüge tiefer, aber unter Beibehaltung der ‚originalen Verteilung der Noten auf die Systeme‘ (S. XXIV). Damit entfielen die zahlreichen oberen Hilfslinien, die sicher schon zu Bachs Zeiten das Lesen erschwert haben. Sonst wurde unwesentlich verändert. Sogar die ‚verschiedenen Größen der dynamischen Angaben für *f.* und *p.* und ihre genaue Stellung in bezug zu den sie betreffenden Noten und Systemen‘ (S. XXIII) sowie der einfache Keil bei Oktaven, die zweifelsofre von einer Hand zu spielen waren (S. XV), blieben erhalten. Der Kommentar – Einleitung, Quellen, Revisionskriterien – umfaßt zusammen mit den Facsimilia und dem Revisionsbericht 33 Seiten und befindet sich zu Recht zu Beginn dieser Ausgabe. Er bietet dem Wissenschaftler wie dem Spieler zuverlässig die nötigen Informationen (auf deutsch und englisch, die ‚Revision‘ nur auf englisch).

Diese erste vollständige Ausgabe der Sammlung von 1760 enthält als Bestandteile des Haupttextes Bachs wohl nach 1786 eingetragene autographe Verbesserungen (S. XVII) zu den Sonaten 3, 4 und 5 (die einfachere Druckfassung steht kleingedruckt darüber). Der Komponist profiliert damit den Satz und verleiht seinem Prinzip des Veränderns Nachdruck – sicher im Hinblick auf eine geplante Neuauflage des Werkes.

(Oktober 1980)

Werner Braun

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

ACHINIVU KANU ACHINIVU: *Ikoli Harcourt Whythe. The Man and his Music. A Case of Musical Acculturation in Nigeria. Vol. I und II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1979. 455 und 194 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 7.)*

BERNHARD ADAMY: Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk. Tutzing: Hans Schneider (1980). VII, 457 S. (Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft. Band 1.)

DENIS ARNOLD: Giovanni Gabrieli and the music of the Venetian High Renaissance. London – New York – Melbourne: Oxford University Press 1979. XI, 322 S.

Arte Nell'Aretino. Seconda Mostra di Restauri dal 1975 al 1979. La Tutela e il Restauro degli Organi Storici. Organi Restaurati dal XVI al XIX Secolo. Catalogo a cura di Pier Paolo DONATI, Renzo GIORGETTI, Carlo Alberto LIVI, Oscar MISCHIATI, Luigi Ferdinando TAGLIAVINI. Firenze: Editrice Edam (1980). 292 S., 181 Abb.

The Organ Music of J. S. Bach II: Works based on Chorales (BWV 599–771 etc.) ed. by Peter WILLIAMS. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press (1980). X, 357 S.

VALENTINI BAKFARK. Das Lautenbuch von Lyon (1553). Hrsg. von István HOMOLYA und Dániel BENKŐ. Budapest: Editio Musica (1976). XXVIII, 136, 16 S. (Opera Omnia. I.)

VALENTINI BAKFARK. Das Lautenbuch von Krakau (1565). Hrsg. von István HOMOLYA und Dániel BENKŐ. Budapest: Editio Musica (1979). XXXVIII, 122 S. (Opera Omnia. II.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonie Nr. 6 F-dur, op. 68 „Pastorale“ Einführung und Analyse von Hubert UNVERRICHT. Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne – München: Wilhelm Goldmann Verlag (1980). 215 S.

FRANZ BERWALD: Die Dokumente seines Lebens. Hrsg. von Erling LOMNÄS in Zusammenarbeit mit Ingmar BENGTSOHN und Nils CASTEGREN. Kassel usw.: Bärenreiter 1979. XVI, 744 S. (Monumenta Musicae Svecicae. Supplement.)

GAETANO BRUNETTI (1744–1798): Nine Symphonies (9, 16, 20, 21, 26, 28, 34,

35, 36). Edited by Newell JENKINS. New York & London: Garland Publishing, Inc. 1979. XXX, 635 S. (The Symphony 1720–1840. Series A. Volume V.)

WOLFGANG BUDDAY: Alban Bergs Lyrische Suite. Satztechnische Analyse ihrer zwölfstimmigen Partien. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1979. 106 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 8.)

FRANCESCO BUSSI: Storia Tradizione e Arte nel „Requiem“ di Cavalli. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1978). 20 S.

FRITZ BUTZBACH: Studien zum Klavierkonzert Nr. 1, fis-moll, op. 1 von S. V. Rachmaninov. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979. II, 321 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 109.)

Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies. Volume I A–J. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology – Hänssler-Verlag 1979. XXX, 441 S. (Renaissance Manuscript Studies. 1.)

FRANCESCO DEGRADA. Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo Teil I und II. Fiesole: discanto edizioni (1979). VIII, 215 und 170 S.

Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Hrsg. von Günter SCHNITZLER. Stuttgart: Ernst Klett-Verlag (1979). 308 S.

SIGISMONDO D'INDIA: Ottavo Libro dei Madrigali a cinque voci – 1624. Transcription and Introduction by Glenn WATKINS. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1980. XLVI, 63 S., 4 Taf. (Musiche Rinascimentali Siciliane. X.)

CARLO d'ORDONEZ: Seven Symphonies. Edited by A. Peter BROWN. With the assistance of Peter M. ALEXANDER. New York & London: Garland Publishing, Inc. 1979. XXXI, 255 S. (The Symphony 1720–1840. Series B. Volume IV.)

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse. Wilhelmshaven: Heinrichs-

hofen's Verlag (1979). 309 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 58.)

CONSTANTIN FLOROS. Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1978). 152 S. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. 3.)

JOHANNES FORNER – JÜRGEN WILBRANDT. Schöpferischer Kontrapunkt. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1979). 397 S.

GIROLAMO FRESCOBALDI. Due Messe a otto voci e basso continuo. Messa sopra l'aria della Monica e Messa sopra l'aria di Fiorenza. A cura di Oscar MISCHIATI e Luigi Ferdinando TAGLIAVINI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1975. XXXV, 173 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. I. – Girolamo Frescobaldi, Opere Complete I.)

GIROLAMO FRESCOBALDI. Il primo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1615–1637. A cura di Etienne DARBELLAY. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1977. XXVII, 135 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. IV. – Girolamo Frescobaldi, Opere Complete II.)

GIROLAMO FRESCOBALDI. Il secondo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo 1627–1637. A cura di Etienne DARBELLAY. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1979. XXIX, 119 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. V. – Girolamo Frescobaldi, Opere Complete III.)

JOHANN VON GARDNER. Russian Church Singing. Volume I. Orthodox Worship and Hymnography [System und Wesen des russischen Kirchengesanges.] Translated by Vladimir MOROSAN. Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press 1980. 146 S., 4 Abb.

Der Göttsweiger Thematische Katalog von 1830. Hrsg., kommentiert und mit Registern versehen von Friedrich W. RIEDEL. I. Faksimile der Originalhandschrift. II. Historisch-quellenkundliche Bemerkungen, Kommentar und Register. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1979. 481 und 118 S. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 2 und 3.)

CARLO GOLDONI. Die Arkadia an der Brenta. Prosaübersetzung des Opernlibrettos von Arnold E. MAURER und Danilo REATO. Padova: Cooperativa libraria editrice degli studenti dell'Università di Padova (1979). 71 S.

BRUCE GUSTAFSON. French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary. Volume one. Commentary. Volume Two. Catalog Inventories 1–36. Volume Three. Catalog Inventories 37–68. Ann Arbor: Umi Research Press (1977, 1979). XLV, 394, 488, 380 S. (Studies in Musicology. 11.)

VERONIKA GUTMANN. Die Improvisation auf der Viola da Gamba in England im 17. Jahrhundert und ihre Wurzeln im 16. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider (1979). 297 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Siebente Auslieferung Winter 1979/80. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag (1979). VIII, 16, 9, 6, 5, 9, 13.

FINN EGELAND HANSEN. The Grammar of Gregorian Tonality. An Investigation based on the Repertory in Codex H 159, Montpellier. Band 1. Text. Band 2. Tables. Copenhagen: Dan Fog Musikforlag 1979. 307 S. und Tabellen.

GÜNTHER HELLWIG. Joachim Tielke. Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit. Hrsg. in Verbindung mit dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Frankfurt am Main: Verlag Das Musikinstrument (1980). 352 S., zahlr. Abb.

ANDREAS HOFER. Psalmi brevis. Partitura. Prima Edizione a cura di Charles H. SHERMAN. Wien: Universal Edition (1979). (II), 50 S. (Accademia Musicale. 31.)

Journal of the Japanese Musicological Society. Vol. XXV/1/1979. Tokyo: Japanese Musicological Society 1979. 72 S.

VASILIJ KANDINSKIJ: Scritti intorno alla musica. A cura di Nilo PUCCI. Fiesole: discanto edizioni (1979). 126 S.

VLADIMIR KARBUSICKY: Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken. München: Wilhelm Fink Verlag (1979). 250 S.

KRYSTYNA KOBYLAŃSKA. Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. München: G. Henle Verlag (1979). XXII. 362 S.

HELMUT K. H. LANGE. Tonlogarithmen. Musikalisch-akustisches Tabellenwerk. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1978). 144 S. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. 4.)

ROBERT T. LAUDON: Sources of the Wagnerian Synthesis. A Study of the Franco-German Tradition in 19th-Century Opera. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1979. 207 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 2.)

IRVING LOWENS: Haydn in America. Mit OTTO E. ALBRECHT: Haydn Autographs in the United States. Detroit: Information Coordinators, Inc. (1979). X, 134 S. (Bibliographies in American Music, ohne Bandzählung.)

THOMAS MANN. Dolore e grandezza di Richard Wagner. Prefazione di Mazzino MONTINARI. Fiesole: discanto edizioni (1979). X, 126 S.

Manuale di Catalogazione Musicale. Ed. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Roma: Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche 1979. 106 S.

Musica Asiatica I und II. Edited by Laurence PICKEN. London: Oxford University Press (1977) und (1979). VIII, 165 und (VI), 195 S.

Muzikološki Zbornik. Volume XV. Ljubljana: Pedagoško znanstvena enota za muzikologijo filozofske fakultete 1979. 115 S.

Palaeographie der Musik. Band I: Die einstimmige Musik des Mittelalters. Mit einer Einleitung von Wulf ARLT und Beiträgen von Solange CORBIN, Max HAAS und

Ewald JAMMERS. Köln: Arno Volk-Verlag Hans Gerig KG 1979. XIV, 628 S., Taf. und Abb.

HANS PFITZNER: Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung. Hrsg. von Hans RECTANUS. Band I/ED 6701. Mainz – London – New York – Tokyo: B. Schott's Söhne 1979. 223 S.

KARL-OTTO PLUM: Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979. IV, 175, (5) S., 1 Taf. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 102.)

ULRICH PRINZ: Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten. Dissertationsdruck Tübingen 1979. 255 S.

FRIEDRICH W. RIEDEL. Ein Klavierbuch des frühen 18. Jahrhunderts aus Aschaffenburg. Sonderdruck aus dem Aschaffener Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Unterraingebietes. Band 6/1979. Seite 303 bis 334.

HELMUTH RILLING: Johann Sebastian Bachs h-moll-Messe. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1979). 158 S.

VINCENZO RUFFO: Seven Masses. Part I Three Early Masses. Part II Four Later Masses. Edited by Lewis LOCKWOOD. Madison: A-R Editions, Inc. (1979). XIV, 125 und 118 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume XXXII und XXXIII.)

Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Heft 13/14, 1978/79. Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1979. 87 S.

ALESSANDRO SCARLATTI: Massimo Puppieno. Edited by H. Colin SLIM. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press 1979. X, 153 S. (Harvard Publications in Music. 10. – The Operas of Alessandro Scarlatti. Volume V.)

JOHANN ADOLPH SCHEIBE: Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1754. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik (1978). 10, LXXX, 107 S.

JÜRGEN SCHLÄDER: *Undine auf dem Musiktheater*. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper. Bonn–Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1979. 505 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 28.)

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrage der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Hans Michael BEUERLE, Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE. 1. Jahrgang 1979. Kassel usw. Bärenreiter 1979. 146 S.

ULRICH SIEGELE. Zwei Kommentare zum „*Marteau sans maître*“ von Pierre Boulez. Neuhausen–Stuttgart Hänssler-Verlag 1979. 82 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)

HEINRICH SIEVERS. *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen. Band I*. Von den Anfängen bis zu den Befreiungskriegen. Tutzing: Hans Schneider (1979). XII, 373 S.

WOLFRAM STEUDE – ORTRUN LANDMANN – DIETER HÄRTWIG: *Musikgeschichte Dresdens in Umrissen*. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1978. V, 54 S. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Heft 1.)

Storia della Musica. Volume primo, parte seconda. GIULIO CATTIN: *Il Medioevo I*. Torino: Edizioni di Torino (1979). XII, 250 S.

RICHARD STRAUSS: *Der Rosenkavalier*. Dieser Opernführer wurde verfaßt und herausgegeben von Kurt PAHLEN. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag – Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1980). 428 S.

Studies in Eastern Chant. Volume IV. Edited by Miloš Velimirović. Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press 1979. 248 S.

WOLFGANG SUPPAN: *Gereimte Liedpublizistik*. Sonderdruck aus: *Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark*. Band XXVII. Graz: Selbstverlag der Historischen Landeskommission für Steiermark 1979. Seite 95 bis 135.

Telemann und seine Dichter. Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemann-Festtage vom 9. bis 12. Juni 1977. Teil I und Teil II. Magdeburg: Rat der Stadt Magdeburg 1978. 97 und 96 S.

ULRICH THIEME: *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs. Einflüsse und Wandlungen*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979. (VI), 234 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 107.)

CARL THRANE: *Friedrich Kuhlau*. Buren: Frits Knuf 1979. IV, 108 S. (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1886.)

MICHAEL TRAPP: *Studien zu Stravinskys „Geschichte vom Soldaten“ (1918)*. Zur Idee und Wirkung des Musiktheaters der 1920er Jahre. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1978. (VIII), 316 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 96.)

GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL: *Concerto per Pianoforte*. Partitura. Prima Edizione a cura di Alison A. COPLAND. Wien: Universal Edition (1979). (II), 54 S. (Accademia Musicale. 18.)

GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL: *Concerto per Trombone*. Partitura. Prima Edizione a cura di Paul R. BRYAN. Wien: Universal Edition (1979). 26 S. (Accademia Musicale. 21.)

MANFRED WAGNER: *Geschichte der Österreichischen Musikkritik in Beispielen*. Mit einem einleitenden Essay von Norbert TSCHULIK. Tutzing: Hans Schneider 1979. VII, 672 S. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. 5.)

ÉDITH WEBER: *La Musique Protestante de langue française*. Paris: Honoré Champion 1979. 199 S. (Musique – Musicologie. 7.)

ALEXANDER WEINMANN: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder*, Steiner, Haslinger. Band 1. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1979. 285 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 14 – Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2. Folge 19.)

HERMANN WETTSTEIN: *Dietrich Buxtehude (1637–1707)*. Eine Bibliogra-

phie. Mit einem Anhang über Nicolaus Bruhns. Freiburg i.Br. Universitätsbibliothek 1979. 98 S.

Women in American Music. A Bibliography of Music and Literature. Compiled and edited by Adrienne Fried BLOCK and Carol NEULS-BATES. Westport-London: Greenwood Press (1979). XXVII, 302 S., 13 Abb.

SABINE ŽAK: Musik als „Ehr und Zier“ Neuss: Verlag Dr Paffgen 1979. IX, 347 S.

Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen. Hrsg. von Harry GOLDSCHMIDT Berlin: Verlag Neue Musik 1979. 243 S., 12 Abb. (Sonderpublikation der Zeitschrift „Beiträge zur Musikwissenschaft“, ohne Bandzählung.)

Zu Fragen der Improvisation in der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. – Zu Fragen der Verzierungskunst in der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. – Konferenzbericht der 7 Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz 1979. (Blankenburg/Harz: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1980.) 94 und 96 S. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 10 und 11.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Ende Juli 1980 Prof. Karl GREBE, Tangstedt bei Hamburg, im Alter von 79 Jahren,

am 19. August 1980 Herr Pfarrer E. K. RÖSSLER, Koenigsfeld, im Alter von 70 Jahren,

am 17. Januar 1981 Dr. Walther LIPP-HARDT, Frankfurt/Main, im Alter von 74 Jahren.

*

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Kurt GUDEWILL, Kiel, am 3. Februar 1981 zum 70. Geburtstag,

Dr. Ottmar SCHREIBER, Bonn, am 16. Februar 1981 zum 75. Geburtstag,

Dr. Alexander WEINMANN, Wien, am 20. Februar 1981 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Boris SCHWARZ, Flushing, N.Y., am 13. März 1981 zum 75. Geburtstag.

*

Professor Dr. Jens Peter REICHE hat einen Ruf auf eine Professur für Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Vergleichende Musikwissenschaft/Musikethnologie an der Hamburger Musikhochschule angenommen.

Dr. Walter HEIMANN, wissenschaftlicher Assistent an der Universität Düsseldorf, hat einen Ruf als Professor für Musikdidaktik an die Universität Oldenburg angenommen.

Dr. Siegfried GMEINWIESER, München, hat sich am 21. Januar 1981 an der Universität Regensburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Giuseppe Ottavio Pitoni. Leben und Werk.*

Die 21. Generalversammlung des Deutschen Musikrats hat Prof. Dr. Richard JAKOBY als Präsident bestätigt und u. a. Professor Dr. Carl DAHLHAUS und Dr. Wolfgang SEIFERT zu Mitgliedern des Präsidiums gewählt.

Am 20. Oktober 1980 hielt Professor Dr. Martin RUHNKE, Erlangen, im Deutschen Historischen Institut in Rom einen öffentlichen Vortrag über *Die Italianisierung des deutschen Liedes im 16. Jahrhundert.*

Dr. Rudolph ANGERMÜLLER erhielt den Preis des Landes Niederösterreich für Mozartforschung 1980, verliehen von der Mozart-Gemeinde Wien am 21. Januar 1981 in Salzburg in Mozarts Geburtshaus.

*

Die Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet vom 20. bis 26. September 1981 einen Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Bayreuth. Der Kongreß umfaßt außer Symposien, die sich über drei Vormittage erstrecken (Geschichtlichkeit in außereuropäischer und europäischer Musik; Vor- und Frühgeschichte der komischen Oper; Die Musik der Dreißiger Jahre) und Kolloquien (Alte Musik; Kirchenmusik zwischen Gottesdienst und Kunst) auch Freie Forschungsberichte, zu denen hiermit eingeladen wird. Anmeldungen von Freien Forschungsberichten (mit Angabe der Themen) sollten bis zum 15. April 1981 geschickt werden an: Professor Dr. Carl Dahlhaus, Technische Universität, Lehrstuhl für Musikgeschichte, Straße des 17. Juni 135, D-1000 Berlin 12. (Die Referate sollten eine Länge von 20 Minuten nicht überschreiten.)

Im Rahmen der Georg-Philipp-Telemann-Ehrung der DDR (Magdeburg, 12. bis 18. März 1981) findet eine Internationale Wissenschaftliche Konferenz statt über das Thema *Telemanns Bedeutung für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert*. Anfragen sind zu richten an das Organisationsbüro der G.-Ph.-Telemann-Ehrung, Liebigstraße 10, DDR 3010 Magdeburg.

Die 35. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, 10. bis 15. April 1981, steht in ihrem wissenschaftlichen Teil unter dem Thema *Musiktheater. Ansichten – Informationen – Meinungen*, das in Vorträgen und Seminaren behandelt wird. Auskünfte im Sekretariat: Grafenstraße 26, 6100 Darmstadt, Tel. 06151/23063 bzw. 23062.

Das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth und die Europäische Akademie Bayern veranstalten auf Schloß Thurnau, Oberfranken, vom 2. bis 4. August 1981 eine Tagung mit dem Thema *Die Zukunft des Musiktheaters in Europa*.

Modelle und Perspektiven für die achtziger Jahre. Vorgesehen sind fünf öffentliche Vorträge und drei nichtöffentliche Fachkolloquien.

*

Für eine Edition der Korrespondenz Alexander Zemlinskys werden Briefe von und an Zemlinsky (vor allem von Schönberg, Berg, Webern und Schreker) gesucht. Besitzer solcher Korrespondenz oder Personen, die über den Verbleib derartiger Briefe in öffentlichen oder privaten Sammlungen Auskünfte erteilen können, werden höflich gebeten, sich in Verbindung zu setzen mit Prof. Dr. Horst Weber, Folkwang-Musikhochschule, Abtei, D-4300 Essen 16.

*

Das Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, hrsg. im 25. Jahrgang im Johannes Stauda Verlag Kassel von Dr. Konrad Ameln, Dr. Ingeborg Sauer-Geppert und Alexander Völker, sucht einen Mitarbeiter für die Schriftleitung der Sparte Hymnologie, der einmal die Nachfolge von Dr. Ameln antreten könnte. Interessenten wollen bitte an den Johannes Stauda Verlag, Postfach 100329, 3500 Kassel, z. Hd. Herrn Mundry, schreiben oder sich telefonisch Auskunft einholen (05 61/300 13).

Berichtigung

In Heft 4/1980 der *Musikforschung*, Seite 562, muß es am Schluß der ersten Spalte heißen „Dr. Harald HECKMANN . . ist zum Ehrenpräsidenten der AIBM gewählt worden.“

*

Diesem Heft liegt die Jahresrechnung 1981 für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung bei, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben. Der Schatzmeister bittet höflich um baldige Überweisung.