

Nicola Vicentino – sein Tonsystem und seine Instrumente Versuch einer Erklärung

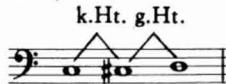
von Volker Rippe, Hamburg

Das von Nicola Vicentino (1511–ca. 1576) in seinem Werk *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*¹ beschriebene Tonsystem mit 31 Tönen in der Oktave beruht auf der mehrfachen Teilung des Ganztons, die durch verschiedene Zeichen optisch

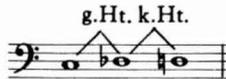
¹ N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), Faks.-Neudruck hrsg. von E. E. Lowinsky, Kassel u. a. 1959. Die Sekundärliteratur erwähnt Vicentino und seine Arbeiten oft nur en passant oder beschränkt sich auf Teilaspekte: H. Riemann (*Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Berlin 1918, S. 367 ff.) läßt Vicentinos Tonsystem und seine Instrumente völlig außer acht und ist vielmehr an den Ausführungen Vicentinos über Konsonanz- und Dissonanzbehandlung, kontrapunktische Schreibweisen und Mensurierung von Tondauern interessiert. – L. Kallenbach-Greller (*Die historischen Grundlagen der Viertelnote*, in: AfMw VIII, 1926, S. 473–485) nennt Vicentino als einen der Wegbereiter für Mikrotontonsysteme; sie erwähnt die von ihm verwendeten Tongeschlechter und Instrumente und schreibt irrtümlicherweise, daß er den Ganzton mit Hilfe von großen und kleinen Diesen vierfach unterteilt, macht dazu aber keine genauen Angaben. – H. Zenck (*Nicola Vicentinos „L'antica musica“ (1555)*, in: Festschrift Theodor Kroyer, Regensburg 1933, S. 86–101) liefert im wesentlichen eine kommentierte Inhaltsangabe der „*L'antica musica*“, ohne näher auf theoretische Einzelheiten einzugehen. – J. M. Barbour (*Tuning and Temperament. A Historical Survey*, East Lansing 1953, S. 117 f.) gibt eine knappe Beschreibung des Archicembalos und geht kurz auf dessen Stimmung mit 31 Tönen ein, die er anscheinend als gleichmäßig temperiert ansieht. – W. Dürr (Rezension von Vicentinos „*L'antica musica*“ (Faksimile), in: Mf XIV, 1961, S. 446–448) beschränkt sich verständlicherweise auf eine allgemeine Inhaltsangabe. – F. Blume (Artikel *Renaissance*, in: MGG XI, 1963, Sp. 224 ff.) zieht nur Vicentinos Ausführungen über antike und herrschende Musikstile heran. – C. V. Palisca (Artikel *Vicentino*, in: MGG XIII, 1966, Sp. 1582 ff.) geht in kürzester Form auf Vicentinos Gedankengut ein und erwähnt seine Instrumente und eine seiner Stimmungen, ohne jedoch damit verknüpfte Probleme zu behandeln. – S. Schneider (*Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen*, Bonn-Bad Godesberg 1975, S. 20 f.) führt Vicentinos theoretische Schriften an, seine Unterteilung des Ganztons in fünf Diesen und die damit verbundene Darstellungsmöglichkeit der antiken griechischen Genera auf den von ihm entwickelten Instrumenten, ebenfalls ohne ins Detail zu gehen. – M. Vogel (*Die Lehre von den Tonbeziehungen*. Mit einem Tafelanhang von M. Kähler, Bonn-Bad Godesberg 1975, S. 303 ff.) erwähnt kurz Vicentinos Instrumente und gibt eine allgemeine Berechnung des gleichmäßig temperierten 31stufigen Tonsystems an, hält Vicentinos System aber nicht für absolut gleichmäßig temperiert. – W. Dupont (*Geschichte der musikalischen Temperatur*, Kassel 1935, S. 51 ff.) weist auf Vicentinos Instrumente zur Darstellung von Mikrotönen hin, ohne auf technische Einzelheiten einzugehen, erklärt aber in Kurzform die von Vicentino verwendete Notationsweise (wobei er sich auf den zweiten Band von Johannes Wolfs *Handbuch der Notationskunde* stützt) und bringt eine mit Centangaben versehene Aufstellung der 31 Töne des Vicentinoschen Systems, das er für gleichmäßig temperiert hält. – D. Harrán (*Vicentino and his Rules of Text Underlay*, in: MQ LIX, 1973, S. 620–632) analysiert die Beziehungen von Musik und Text in den Werken Vicentinos und beschäftigt sich aufgrund dieser

angezeigt wird; zum besseren Verständnis habe ich die ersten sieben Notenbeispiele aus den verbalen Angaben Vicentinos² rekonstruiert.

Eine Note mit einem # ist vom unteren Ton des Ganztonintervalls einen kleinen Halbton, vom oberen einen großen Halbton entfernt (die im folgenden verwendeten Abkürzungen bedeuten: k. Ht. = kleiner Halbton; g. Ht. = großer Halbton; k. D. = kleine Diesis; g. D. = große Diesis):



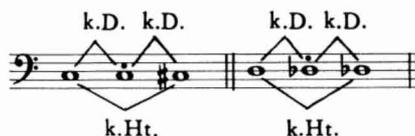
Eine Note mit einem ♭ ist vom unteren Ton des Ganztonintervalls einen großen Halbton, vom oberen einen kleinen Halbton entfernt:



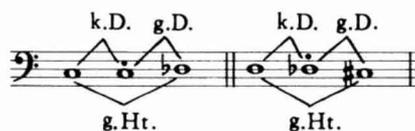
speziellen Problematik nicht mit dessen Tonsystem. – P. R. Brink (*The Archicembalo of Nicola Vicentino*. Phil. Diss. Ohio State University 1966) wertet eingehend das fünfte Buch der *L'antica musica* aus. Er gibt eine Aufstellung der von Vicentino verwendeten Notensymbole, versucht, aus den Angaben über das Archicembalo die Dimensionen dieses Instruments so genau wie möglich zu rekonstruieren, und diskutiert mehrere Varianten des Einstimmens, hält das Vicentinosche System aber nicht für gleichmäßig temperiert. – M. R. Maniates (*Vicentino's "Incerta et occulta scientia" Reexamined*, in: JAMS XXVIII, 1975, S. 335–351) leitet Vicentinos System als nicht gleichmäßig temperiert von der Aaronschen Mitteltonstimmung her und diskutiert die Möglichkeit, Vicentinos zweite Stimmung mit reinen Quinten durchzuführen. – H. W. Kaufmann (*The Life and Works of Nicola Vicentino (1511–c. 1576)*, Rom 1966) setzt sich umfassend mit Vicentinos Kompositionen und theoretischen Schriften auseinander. Er bringt eine detaillierte Betrachtung der *L'antica musica*, in der er u. a. verbal auf Vicentinos Notationsweise und seine Genera eingeht, ohne dabei gewisse Unstimmigkeiten zu berücksichtigen, gibt genaue Beschreibungen der von Vicentino entwickelten Instrumente sowie eine Zusammenstellung des spielbaren Tonvorrats und befaßt sich neben den Anwendungsmöglichkeiten der Vicentinoschen Konstruktionen auch mit dem Problem der Stimmungen, wobei ihm allerdings m. E. einige Fehler unterlaufen. – NB: Kaufmanns Aufsätze *The Motets of Nicola Vicentino* (MD XV, 1961, S. 169–185), *Vicentino and the Greek Genera* (JAMS XVI, 1963, S. 325–346) und *Vicentino's Arciorgano* (JMT V, 1961, S. 32–53) sind in dem vorgenannten Werk integriert. – H. W. Kaufmann (*More on the Tuning of the Archicembalo*, in: JAMS XXIII, 1970, S. 84–94) gelangt später zu der Überzeugung, daß Vicentinos Tonsystem gleichmäßig temperiert ist; seine Berechnungen der 31 Tonstufen Vicentinos fußen auf anscheinend recht genauen Verhältnisangaben für dieses System in einem Traktat von Lemme Rossi aus dem 17. Jahrhundert, die er in Centwerte umwandelt. Unter diesen neuen Gesichtspunkten beschäftigt er sich nochmals mit den Instrumentenstimmungen Vicentinos. (Für weitere, hier nicht herangezogene Sekundärliteratur siehe die Bibliographien am Ende der Artikel über *Vicentino* in *MGG XIII* und im *Riemann-Musiklexikon*, Personenteil L–Z.) – Der vorliegende Aufsatz soll nun einen zusammenfassenden Einblick in die von Vicentino verwendeten Notationsweisen, Instrumente und Stimmungen liefern, mit deren Hilfe er seine Musik realisiert hat, wobei ich im einzelnen auf Probleme und Widersprüche in der Literatur von und über Vicentino eingehen und sie zu klären versuchen will.

² N. Vicentino, op. cit., f. 11–11v.

Ein Punkt über der Note weist auf eine Unterteilung des großen und des kleinen Halbtons hin. Teilt die punktierte Note einen kleinen Halbton, so machen der erste und der zweite Teil der Unterteilung jeweils eine kleine Diesis aus (der Begriff „Diesis“ wird hier im Sinne Vicentinos verwendet, weicht also vom modernen Sprachgebrauch ab); der kleine Halbton hat daher denselben Wert wie zwei kleine Diesis, und die punktierte Note ist eine kleine Diesis höher als die gleiche Note ohne Punkt:



Teilt die punktierte Note einen großen Halbton und leitet sich vom unteren Ton des Halbtonintervalls her, beträgt ihr Abstand zu diesem eine kleine Diesis, zum oberen Ton des Halbtonintervalls eine große Diesis. Leitet sich die punktierte Note vom oberen Ton des Halbtonintervalls her, so beträgt ihr Abstand zu diesem eine kleine Diesis, zum unteren Ton des Halbtonintervalls eine große Diesis:



Vicentinos Ausführungen können an dieser Stelle zu Mißverständnissen führen. So schreibt er:

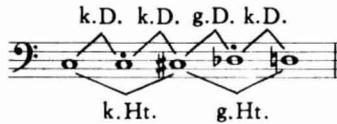
„Et quando vorrà dividere il semitono maggiore, questa sarà la regola, che sempre ascendendo la divisione del semitono maggiore, il Diesis primo sarà minore, & il secondo maggiore; & il medesimo occorrerà discendendo; che dividendo lo semitono maggiore discendente, ritrovarai sempre il primo Diesis maggiore, & lo secondo minore“³.

Bei der Teilung des großen Halbtonschrittes aufwärts soll die erste Diesis also klein, die zweite groß sein; dasselbe („il medesimo“) findet sich auch beim großen Halbtonschritt abwärts, daher muß die erste Diesis klein, die zweite groß sein. Vicentino schreibt dann aber, daß beim großen Halbtonschritt abwärts die erste Diesis groß, die zweite klein sein soll, was aufgrund der von ihm gewählten Notensymbole jedoch nicht möglich ist, da so ein und dieselbe Note zwei verschiedene Tonhöhen bezeichnen würde. Vicentinos Beschreibung ist etwas verwirrend, weil er nicht spezifiziert, mit welcher punktierten Note (ob mit der vom unteren oder vom oberen Ton des Halbtonintervalls abgeleiteten) er die Teilung vornimmt. Setzt man diese Angabe hinzu, werden beide Lesarten sinnvoll. Leider stellen derartige

³ Ebenda.

Ungenauigkeiten sowie Schreibfehler – auch in den Notenbeispielen – ein Problem in Vicentinos Werk dar.

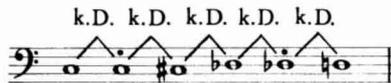
Die große Diesis ist gemäß Vicentino ebenso groß wie ein kleiner Halbtonschritt, folglich besteht der große Halbton aus insgesamt drei kleinen Diesen. Daraus läßt sich ableiten, daß Vicentino den Ganzton auf zwei Arten viermal unterteilt: Einmal in kleinen und großen Halbton mit Zwischentönen,



zum anderen in großen und kleinen Halbton mit Zwischentönen:

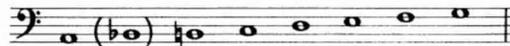


Effektiv ist das eine Spaltung des Ganztons in fünf Teile, die jeweils eine kleine Diesis oder zwei Kommata voneinander entfernt sind (auch der Terminus „Komma“ wird hier im Sinne Vicentinos verwendet, der ihm den Wert einer halben kleinen Diesis zumißt; es entspricht somit nicht dem des Boethius, der es als Differenz zwischen dem großen und dem kleinen Halbton definiert):

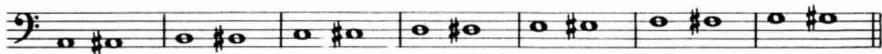


Unter Verwendung dieser Zwischentöne – die natürlich für jeden Ganzton gebildet werden können – konstruierte Vicentino in Anlehnung an die drei antiken Genera der Griechen verschiedene Tonleitern (die folgenden sechs Notenbeispiele habe ich dem Buch Vicentinos⁴ entnommen und in modernes Notenbild übertragen):

Das „diatonische“ Genus (je nach Hexachord mit *B durum* oder *B molle*):

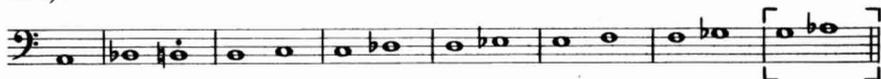


Das „chromatische“ Genus mit über den Tönen des diatonischen Genus eingefügten kleinen Halbtonen:



⁴ Ebenda, f. 11v–13.

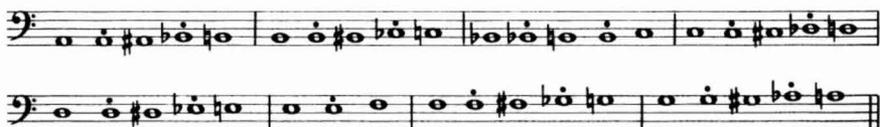
Das „*chromatische*“ Genus mit über den Tönen des diatonischen Genus eingefügten großen Halbtönen (die eingeklammerten Töne sind im Faksimile nicht aufgeführt, dürfen aber wohl als gegeben angenommen werden, da ihr Fehlen völlig unlogisch wäre):



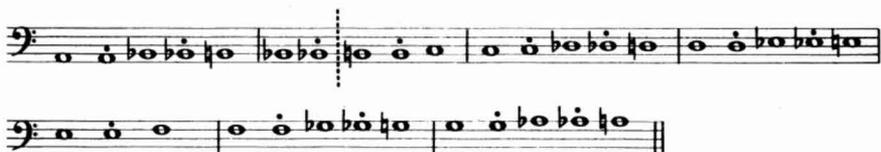
Das „*enharmonisch-diatonische*“ Genus, dessen Töne eine kleine Diesis höher gestimmt sind als die des diatonischen Genus (Vicentino führt hier keine *B*-Note mit einem Punkt für das entsprechende Hexachord an):



Das „*enharmonisch-chromatische*“ Genus mit kleinen Halbtönen über den Tönen des diatonischen Genus und vierfacher Teilung des Ganztons (der zweite Takt dürfte Schreibfehler Vicentinos aufweisen, da der Halbton *H-C* auch viermal unterteilt ist; weiterhin ist der große Halbton *E-F* nicht konsequent unterteilt – der kleine Halbton über *E* müßte als *Eis* notiert werden –, und bei der abwärts gerichteten Tonleiter desselben Genus fehlen einige Töne):



Das „*enharmonisch-chromatische*“ Genus mit großen Halbtönen über den Tönen des diatonischen Genus und vierfacher Teilung des Ganztons (Vicentino scheint hier selbst etwas in Verwirrung geraten zu sein, da der zweite Takt dieses Beispiels dem dritten Takt des vorhergehenden entspricht, was aber aufgrund der Konstruktion dieser Tonleiter mit dem großen Halbton nicht richtig sein kann; bei der abwärts gerichteten Skala wird der Fehler korrigiert):



Um nun Musikwerke, in denen diese Töne und Genera vorkommen, auch spielen zu können, bediente sich Vicentino zweier von ihm erdachter Instrumente, des „*Archicembalos*“ und des „*Arciorganos*“. (Eine Begründung für die von Vicentino

selbst verwendete unterschiedliche Schreibung des ersten Wortteils⁵ kann ich nicht geben; der Gebrauch der Präfixe „*archi-*“ und „*arci-*“, denen etwa das deutsche „*Erz-*“ als verstärkende Vorsilbe entspricht, ist im Italienischen nicht eindeutig festgelegt.)

Beide haben zwei übereinander angeordnete Manuale mit je drei Tastenreihen (die Obertasten der herkömmlichen Manuale sind gebrochen). Das Archicembalo besitzt zusammen 132 Tasten (69 im ersten, 63 im zweiten Manual; zwei Tasten sind nicht näher durch Tonangaben bezeichnet) von *F* bis *C* über $3\frac{1}{2}$ Oktaven (die absoluten Grenzen lassen sich nicht mit Sicherheit angeben; aus Vicentinos Notenbeispielen kann man jedoch schließen, daß sie sich – und das wäre auch für die musikalische Praxis günstig – vom großen *F* bis zum dreigestrichenen *C* erstrecken, obgleich Vicentino in einigen Tonleiterbeispielen⁶ noch ein großes *D* und davon abgeleitete Töne schreibt). Das Arciorgano verfügt über insgesamt 126 Tasten (welche Töne zu den fehlenden Tasten gehören, ist nicht bekannt). Das Arciorgano ist transportabel und kann in relativ kurzer Zeit zerlegt und zusammengebaut werden, das Archicembalo ist weniger mobil.

Wenden wir uns nun den Manualen zu. Vicentino hat seiner *L'antica musica* Zeichnungen der Manuale des Archicembalos mit sämtlichen Tasten beigefügt; ich beschränke mich hier der Übersichtlichkeit halber auf die Wiedergabe einer einzigen vollständigen Oktave in jedem Manual. Ferner möchte ich darauf hinweisen, daß ich bei der Bezeichnung der Tastatur den in Italien gebräuchlichen Tonbuchstaben *B* beibehalten habe; die entsprechenden Tasten sind demnach als *H*-Tasten aufzufassen. Die hochgestellten Zahlen neben den Tonbuchstaben sind Abkürzungen für die italienischen Ordinalzahlen „*secondo*“, „*terzo*“, „*quarto*“, „*quinto*“ und „*sesto*“, die angeben, in welcher der Tastenreihen sich die betreffenden Töne befinden, wobei zu beachten ist, daß die Töne # *C* 2^o und # *F* 2^o, die – wahrscheinlich aus bau- und spieltechnischen Gründen – in der dritten Tastenreihe untergebracht sind, eigentlich zur zweiten gehören. Ähnliches gilt auch für die Töne *F* 3^o und *C* 3^o in der vierten Tastenreihe, die nicht mit 4^o bezeichnet werden, weil sie erst die dritte und nicht die vierte Spielmöglichkeit dieser von *F* und *C* abgeleiteten Töne darstellen.

Henry W. Kaufmann schreibt dazu:

„*A . . . dichotomy can be seen in the diagram of the keyboard in which F fa ut terzo in quarto ordine is indicated as F 4 while C sol fa ut terzo in quarto ordine is shown as C 3*“⁷.

Kaufmann bezeichnet in seiner Skizze der Manuale das *F* in der vierten Tastenreihe mit *F* 4^o. Er hat anscheinend übersehen, daß Vicentino in seiner Originalzeichnung nur das erste *F* dieser Tastenreihe als *F* 4^o bezeichnet hat – vermutlich ein Flüchtigkeitsfehler, da es sich dabei um den ersten Ton in der vierten Tastenreihe handelt. Die anderen *F*-Tasten sind völlig korrekt als *F* 3^o bezeichnet.

⁵ Ebenda, f. 104v.

⁶ Ebenda, f. 134vff.

⁷ H. W. Kaufmann, *Life and Works*, S. 166.

2. Manual

Tastenreihe

	G ^{6°}	A ^{6°}	B ^{6°}		D ^{6°}	E ^{6°}		6	
	♭ G ^{5°}	♭ A ^{5°}	♭ B ^{5°}		♭ D ^{6°}	♭ E ^{5°}		5	
F ^{3°}	G ^{4°}	A ^{4°}	B ^{4°}		C ^{3°}	D ^{4°}	E ^{4°}	F ^{3°}	4

1. Manual

	♭ G ^{3°}	♭ A ^{3°}	♯ B ^{3°}	♯ C ^{2°}	♭ D ^{3°}	♯ E ^{3°}	♯ F ^{2°}		3
	♯ G ^{2°}	♯ A ^{2°}	♭ B ^{2°}		♯ D ^{2°}	♭ E ^{2°}			2
F	G	A	B		C	D	E	F	1

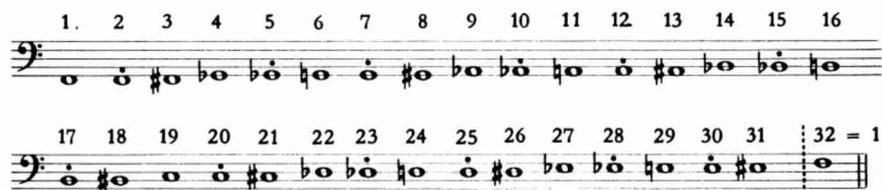
Die erste Tastenreihe ist für das diatonische Genus bestimmt, die zweite dient den gebräuchlichen großen und kleinen Halbtönen *Fis*, *Gis*, *B*, *Cis* und *Es*, die dritte den weniger gebräuchlichen großen und kleinen Halbtönen *Ges*, *As*, *Ais*, *His*, *Des*, *Dis* und *Eis*. Die ‚gespaltenen schwarzen Tasten‘ sind z. B. als *Fis* und *Ges* zu lesen; das ♯ vor dem *G* bedeutet ‚einen großen Halbton unter *G* liegend‘, das ♭ vor dem *G* bedeutet ‚einen kleinen Halbton unter *G* liegend‘ usw.⁸. (Diese Aufschlüsselung gilt natürlich nicht für die Kreuze vor den Tasten, die zwischen *H* und *C* bzw. *E* und *F* eingefügt sind.)

Die vierte Tastenreihe ist für die punktierten (erhöhten) diatonischen Töne vorgesehen und eine kleine Diesis höher gestimmt als die erste. Die fünfte Tastenreihe ist für die mit einem Punkt bezeichneten Halbtöne – es sind hier nur große – bestimmt. Die sechste Tastenreihe ist, wie Vicentinos Angaben implizieren, ein Komma (eine halbe kleine Diesis) höher gestimmt als die erste, liegt somit in der

⁸ Zur Nomenklatur Vicentinos siehe auch: ebenda, S. 165ff.

Tonhöhe zwischen der ersten und vierten Reihe und dient dazu, einige Intervalle durch eine leichte Veränderung des Intervallzwischenraumes zu ‚veredeln‘.

In der folgenden Zusammenstellung habe ich in aufsteigender Linie innerhalb einer Oktave alle Töne, die auf den Tastenreihen 1–5 des Archicembalos gespielt werden können und die das Tonmaterial für Vicentinos 31stufiges Tonsystem darstellen, aufgeführt und mit den Zahlen von 1 bis 31 versehen (Ton 32 gehört schon zum nächsten Oktavstreifen):

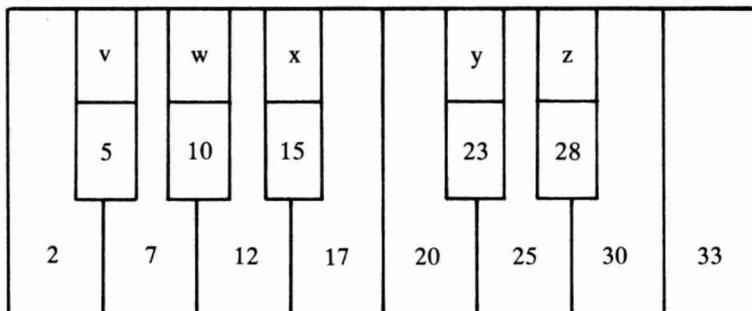


Die fünf ‚Komma-Töne‘, die aus Vicentinos System strenggenommen ein 36stufiges machen, habe ich gesondert aufgelistet und mit den Buchstaben v, w, x, y, z bezeichnet:



Zur besseren Orientierung habe ich hier die Zahlen von 1 bis 31 und die Buchstaben von v bis z in ein Tastenfeld übertragen; das erleichtert es, die entsprechenden Töne in der Skizze der Manuale mit den Tonbezeichnungen Vicentinos aufzufinden (die Tasten 32 und 33 gehören schon zum nächsten Oktavstreifen):

2. Manual



1. Manual

	4	9	13	18	22	26	31
	3	8	14		21	27	
1	6	11	16	19	24	29	32

In der folgenden Übersicht habe ich die einzelnen Töne in der Nomenklatur Vicentinos aufgeschlüsselt:

<i>Bezeichnung Vicentinos</i>	<i>Nummer des Tones in der Tabelle</i>
<i>F fa ut primo</i>	1
<i>F fa ut secondo in terzo ordine</i>	31
<i>F fa ut terzo in quarto ordine</i>	2
<i>E la mi primo</i>	29
<i>E la mi secondo</i>	27
<i>E la mi terzo</i>	26
<i>E la mi quarto</i>	30
<i>E la mi quinto</i>	28
<i>E la mi sesto</i>	z
<i>D la sol re primo</i>	24
<i>D la sol re secondo</i>	21
<i>D la sol re terzo</i>	22
<i>D la sol re quarto</i>	25
<i>D la sol re quinto</i>	23
<i>D la sol re sesto</i>	y
<i>C sol fa ut primo</i>	19
<i>C sol fa ut secondo in terzo ordine</i>	18
<i>C sol fa ut terzo in quarto ordine</i>	20
<i>B fa b mi primo</i>	16
<i>B fa b mi secondo</i>	14
<i>B fa b mi terzo</i>	13
<i>B fa b mi quarto</i>	17
<i>B fa b mi quinto</i>	15
<i>B fa b mi sesto</i>	x
<i>A la mi re primo</i>	11

<i>A la mi re secondo</i>	8
<i>A la mi re terzo</i>	9
<i>A la mi re quarto</i>	12
<i>A la mi re quinto</i>	10
<i>A la mi re sesto</i>	w
<i>G sol re ut primo</i>	6
<i>G sol re ut secondo</i>	3
<i>G sol re ut terzo</i>	4
<i>G sol re ut quarto</i>	7
<i>G sol re ut quinto</i>	5
<i>G sol re ut sesto</i>	v

Um die absolute Tonhöhe angeben zu können, versieht Vicentino die Tonnamen noch mit den Bezeichnungen „*acuto*“, „*grave*“ und „*gravissimo*“.

Es bleiben nun noch zwei wichtige Fragenkomplexe offen, nämlich wie groß der Abstand zwischen den einzelnen Tonstufen in Vicentinos System ist und wie die beiden von ihm erdachten Instrumente gestimmt werden.

Was die erste Frage betrifft, so führen einige Überlegungen zu dem Schluß, daß die 31 Tonstufen Vicentinos anscheinend gleich groß sind. Vicentino gibt im fünften Buch⁹ seines Werkes Verhältniszahlen an, aus denen man die Größe der von ihm verwendeten Töne ersehen soll. Rechnet man die Centwerte für die von Vicentino genannten Intervalle aus, ergibt sich folgendes Bild¹⁰:

Großer Halbton (Verhältnis 13:14) = 128.30 Cents

Kleiner Halbton (20:21) = 84.47 Cents

„*Tono minore*“ (12:13) = 138.57 Cents

„*Tono maggiore*“ (7:8) = 231.17 Cents

„*Tono naturale*“ (8:9) = 203.91 Cents

Da der kleine Halbtönschritt zwei kleinen Diesens entspricht, ergeben sich für die kleine Diesis 42.23 Cents, für den großen Halbton (= drei kleine Diesens) 126.70 Cents. Vicentino führt nun eine Reihe von ‚Tonadditionen‘ durch, durch die sich einige der oben aufgeführten Töne ‚zusammensetzen‘ lassen – jedoch weichen die Centwerte dieser ‚zusammengesetzten‘ Töne oft erheblich von den aus Vicentinos Verhältnisangaben ermittelten ab.

So kann sich der „*Tono minore*“ aus zwei kleinen Halbtönen oder einem großen Halbton und einer kleinen Diesis zusammensetzen. Führt man diese Rechnung mit

⁹ N. Vicentino, op. cit., f. 143v–144.

¹⁰ Die Centwerte habe ich nach der Formel $\lg(f_2/f_1) \times 1200/\lg 2$ errechnet und in der üblichen Weise gerundet; die von mir im folgenden durchgeführten Additionen basieren auf diesen Werten. Die bei Addition oder Multiplikation aufgrund der gerundeten Zahlen auftretenden Abweichungen von den tatsächlichen Werten sind vernachlässigbar klein.

den Centwerten aus der obigen Tabelle durch, erhält man 168.94 bzw. 170.53 Cents gegenüber 138.57 aus dem Verhältnis 12:13, eine hörbare Abweichung der Tonhöhe, wenn man davon ausgeht, daß Unterschiede von etwa $\frac{1}{10}$ Ganzton – 20 Cents – relativ mühelos wahrgenommen werden können, ein trainiertes Gehör sogar noch feiner zu differenzieren vermag. Der „*Tono maggiore*“ kann sich aus zwei großen Halbtönen zusammensetzen (ergibt 256.60 Cents, wieder eine hörbare Abweichung vom Centwert, der aus dem Verhältnis 7:8 resultiert) oder aus einem „*Tono naturale*“ und einer kleinen Diesis – das ergibt 246.14 Cents und weicht ebenfalls von dem ursprünglichen Centwert ab. Die von Vicentino angegebenen Verhältniszahlen machen also die von ihm durchgeführten ‚Tonadditionen‘ an sich unmöglich; nimmt man überdies den Wert der kleinen Diesis mit 42.23 Cents an, so würde bei gleichem Tonabstand auch die Oktave nicht wieder erreicht werden, denn: $42.23 \text{ Cents} \times 31 \text{ Tonstufen} = 1309.13 \text{ Cents}$.

Greifen wir an dieser Stelle einmal dem Problem der Stimmung vor. Vicentinos Aussagen zufolge sind die ersten beiden Tastenreihen „*nach Art der Meister*“ in einer Stimmung angeordnet, die damals bei Tasteninstrumenten gebräuchlich war und deren Quinten und Quartan ein wenig „*verschoben*“¹¹ waren – anscheinend in einer mitteltönigen Stimmung. (Vicentino gibt zwar für den Ganzton die Verhältniszahlen 8:9 [großer Ganzton, 204 Cents] und 9:10 [kleiner Ganzton, 182 Cents] an¹², was an sich der Annahme einer Mitteltontemperatur, bei der die Ganztöne gleich groß sind, entgegensteht; jedoch behauptet er, es lasse sich kein Unterschied zwischen diesen Tönen feststellen¹³ – eine Bemerkung, die ein wenig befremden muß, wenn man bedenkt, daß er das Komma-Intervall, das bei ihm allemal kleiner ist als die Differenz von 22 Cents zwischen großem und kleinem Ganzton, in sein System einbezieht, und die dafür spricht, daß er in praxi doch gleich große Ganztöne verwendet.) Demnach müßten die Centwerte in etwa für den kleinen Halbton 76, für den großen Halbton 117, für den Ganzton 193, für die große Terz 386 und für die Quinte 696.6 Cents betragen, wenn man die damals weitverbreitete Stimmung von Arnold Schlick (vor 1460 bis nach 1521) als Bezugspunkt annehmen will¹⁴.

Gehen wir nun einmal davon aus, daß die 31 Tonstufen in Vicentinos System alle gleich groß sind, so ergeben sich in der Rechnung 1200 Cents (Oktave) : 31

¹¹ „ . . . secondo l'uso de gl'altri stromenti con le quinte & quarte alquanto spontate, secondo che fanno li buoni Maestri, . . .“ (N. Vicentino, op. cit., f. 103v). – Kaufmann (*Life and Works*, S. 168) übersetzt „*spontate*“ mit „*shortened*“ (verkürzt), leitet es also anscheinend von „*spuntare*“ her und bezieht es sowohl auf die Quinte als auch auf die Quarte. In den mitteltönigen Stimmungen ist die Quinte zwar verkürzt, die Quarte gegenüber der reinen Quarte jedoch etwas erhöht. „*Spontate*“ könnte deshalb eher eine alte oder fehlerhafte Form von „*spostare*“ (verschieben) sein.

¹² N. Vicentino, op. cit., f. 144.

¹³ Ebenda, f. 143v.

¹⁴ Die Werte sind übernommen aus: W. Dupont, op. cit., S. 26ff.

Tonstufen = 38.71 Cents (gerundet) pro Tonstufe, d. h. pro kleiner Diesis. Somit ist die Oktavreinheit schon einmal gewährleistet¹⁵.

Des weiteren besteht nach Vicentino der kleine Halbton aus zwei kleinen Diesien, also ergeben sich 2×38.71 Cents = 77.42 Cents; für den aus drei kleinen Diesien bestehenden großen Halbton findet man 3×38.71 Cents = 116.13 Cents; für den Ganzton, der, wie eingangs ausgeführt, in fünf Diesien unterteilt wird, ermittelt man 5×38.71 Cents = 193.55 Cents; für die große Terz von zehn Diesien ergeben sich 10×38.71 Cents = 387.1 Cents, und für die Quinte von 18 Diesien erhält man 18×38.71 Cents = 696.77 Cents. (Die Anzahl der Diesien in einem Intervall kann man leicht aus der durchnummerierten Aufstellung der 31 Töne des Vicentinoschen Systems ablesen: z. B. liegen zwischen der großen Terz *F-A*, den Tönen 1 und 11, 10 Diesien, zwischen der Quinte *G-D*, den Tönen 6 und 24, 18 Diesien usw. Dieses Abzählen ist von jedem Ton aus durchführbar.) Alles in allem Werte, die auch bei Berücksichtigung des durch das Runden auf 38.71 Cents entstandenen Fehlers nur minimal – d. h. in diesem Falle unhörbar – von den Centwerten der Intervalle in der mitteltönigen Stimmung abweichen.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch erwähnt, daß wir bei Annahme einer gleichmäßigen Teilung der Oktave auch die von Vicentino angegebenen ‚Tonadditionen‘ problemlos durchführen können: Für den aus zwei kleinen Halbtönen oder einem großen Halbton und einer kleinen Diesis bestehenden ‚*Tono minore*‘ erhalten wir nun in beiden Fällen 154.84 Cents, für den aus zwei großen Halbtönen oder einem ‚*Tono naturale*‘ und einer kleinen Diesis bestehenden ‚*Tono maggiore*‘ jeweils 232.26 Cents, Werte also, die näher bei den aus Vicentinos anscheinend nicht ganz genauen Verhältnisangaben ermittelten Zahlen liegen als die, die sich bei Annahme einer kleinen Diesis von 42.23 Cents ergeben. (Daß die von Vicentino gelieferten Daten unzuverlässig sind, mag auch daraus deutlich werden, daß er das Verhältnis für die kleine Terz mit 5:6 [316 Cents], das für die kleine Dezime aber mit 8:11 [551 Cents; offensichtlich bereits oktavreduziert] angibt¹⁶, was einen Unterschied von 235 Cents – etwa $1\frac{1}{6}$ Ganzton – für diese doch an sich oktavgleichen Töne ausmacht. Kaufmann¹⁷ schiebt diese Diskrepanz auf die von Vicentino verwendete Stimmung, aber diese Ansicht erscheint mir doch unhaltbar; die Verstimmung wäre zu groß, die Intervalle in der Praxis nicht verwendbar. Das Verhältnis für die kleine Terzdezime gibt Vicentino mit 13:19 [657 Cents; ebenfalls oktavreduziert] an¹⁸; die Differenz zur kleinen Sexte [5:8 = 814 Cents] beträgt hier 157 Cents oder ca. $\frac{3}{4}$ Ganzton; auch dieses Intervall wäre reichlich verstimmt.) Zudem gibt Vicentino im fünften Buch der *L'antica musica*¹⁹ noch ein Notenbeispiel zur Teilung eines

¹⁵ Vergleiche dazu die Werte in den Arbeiten von P. R. Brink, op. cit.; W. Dupont, op. cit.; M. Vogel, op. cit., und H. W. Kaufmann, *More on the Tuning* . . .

¹⁶ N. Vicentino, op. cit., f. 38v.

¹⁷ H. W. Kaufmann, *Life and Works*, S. 127.

¹⁸ N. Vicentino, op. cit., f. 39v.

¹⁹ Ebenda, f. 143.

Ganztons in fünf Diesen, und es findet sich keinerlei Hinweis darauf, daß diese fünf Diesen untereinander nicht gleich sind oder daß ein anderer Ganzton in ungleiche Diesen geteilt werden soll, was ebenfalls dafür spricht, daß alle Diesen gleich weit voneinander entfernt sind.

Kehren wir nun zu der Stimmung der Instrumente zurück. Wie oben bemerkt, werden die ersten beiden Tastenreihen mitteltönig gestimmt. Da Vicentino keine anderen Angaben macht, darf man wohl annehmen, daß auch die anderen Tastenreihen mit einer etwas verengten Quinte von 18 Diesen gestimmt werden. (Wie man aus den folgenden Angaben ersehen kann, liegen alle von Vicentino genannten Töne jeweils 18 Diesen voneinander entfernt.) Vicentino gibt bei der Beschreibung des Stimmens die vollständigen italienischen Tonbezeichnungen – leider nicht immer in absoluter Tonhöhe – an, die ich der Einfachheit halber in Zahlenangaben übertragen habe²⁰: Auf Ton 8 in der zweiten Tastenreihe setzt man eine Quinte und erhält Ton 26 („*E la mi acuto in terzo ordine*“; entspricht dem eingestrichenen *Dis*). Nach Oktavversetzung ergibt dessen Oberquinte den Ton 13. Die Oberquinte der Unteroktave dieses Tones führt zu Ton 31 (Vicentino gibt hier versehentlich nochmals Ton 26 an, was natürlich nicht stimmt, da Ton 26 keine Quinte von Ton 13 entfernt ist), auf den eine Quinte höher Ton 18 und seine Unteroktave folgen. Nun wird Ton 27 („*E la mi acuto in secondo ordine*“; entspricht dem eingestrichenen *Es*) in der zweiten Tastenreihe angeschlagen. Die Unterquinte bringt den Ton 9, dessen Unterquinte Ton 22. Unter dessen Oberoktave wird eine Quinte gesetzt, und man bekommt so den Ton 4, dessen Unterquinte Ton 17 mit seiner Oberoktave ergibt. (Kaufmann kommt in seiner Arbeit²¹ völlig richtig zu dem Schluß, daß dieser Ton 17 dem Ton *Ces* entsprechen müßte, meint aber, daß eine derartige enharmonische Verwechslung nicht möglich sein kann. Bei Annahme gleich großer Tonstufen in Vicentinos System ist eine solche aber doch möglich. Der Ton *Ces* müßte nach den Schreibungsregeln [*C* mit ♭] einen kleinen Halbton unter *C* liegen – einen kleinen Halbton unter *C* findet sich aber der Ton 17! Somit wird auch die von Kaufmann angezweifelte Verwendung der Töne *Geses*, *Ases* usw. möglich, die alle in der vierten Tastenreihe liegen. Überdies finden sich in Vicentinos Notenbeispielen häufig die [notierten] Noten *Ces* und *Fes*²², die zwar im Tonsystem Vicentinos nicht aufgeführt, als Töne 17 bzw. 30 aber doch spielbar sind. Diese Töne *Ces* und *Fes* sind offensichtlich keine Schreibfehler, da die Größe der Intervalle, zu denen sie gehören, genau angegeben ist und der Tonabstand mit der Anzahl der Diesen in der von 1 bis 31 durchnummerierten Tabelle übereinstimmt. Es ist in diesem Zusammenhang ebenfalls interessant, daß Dupont in seiner Aufstellung des Vicentinoschen Tonmate-

²⁰ Ebenda, f. 103v–104.

²¹ H. W. Kaufmann, *Life and Works*, S. 170.

²² Siehe N. Vicentino, op. cit., f. 109v, 2. System, Takt 3; f. 120, 2. System, Takt 2 und 3. System, Takt 5; f. 140ff. und passim.

rials²³ diese Töne 17 und 30 als *Ces* und *Fes* und nicht als punktierte *H-* bzw. *E-*Noten aufführt.) Somit ist die dritte Tastenreihe gestimmt.

Danach wird erst die fünfte Tastenreihe gestimmt. Von Ton 18 in der dritten Tastenreihe ausgehend, erhält man als Oberquinte Ton 5 (Kaufmann hält in seiner Abhandlung²⁴ anscheinend Ton 4 für die Oberquinte von Ton 18 und wundert sich über diese unregelmäßige Quinte; Maria Rika Maniates weist ausdrücklich darauf hin, daß die Quinte zwischen den Tönen 18 und 5 mitteltönig ist, übersieht dann aber, daß nach ihren Berechnungen diese Quinte einen Wert von 702.3 bzw. 699.55 Cents erhält und sich somit zu weit von einer mitteltönigen Quinte entfernt^{24a}). Setzt man auf dessen Oberoktave eine Quinte, bekommt man Ton 23 (die von Vicentino genannten Töne sind *F fa ut 5^o* und *C sol fa ut 5^o*; diese Töne existieren aber gar nicht, und man muß vielmehr *G sol re ut 5^o* und *D la sol re 5^o* lesen, um im weiteren auf den von Vicentino geforderten Ton 10 zu kommen). Nach Bildung von dessen Unteroktave ergibt seine Oberquinte den Ton 10. Nach Oktavierung und Setzen der Oberquinte gelangt man zu Ton 28; auf dessen Unteroktave setzt man noch eine Quinte und erreicht so Ton 15. (Bei Annahme gleich großer Tonstufen bei Vicentino entspricht dieser Ton einem *Aisis*, und die Töne in der vierten Tastenreihe könnten dann – im Gegensatz zu Kaufmanns Auffassung²⁵ – auch als *Eisis*, *Hisis*, *Fisisis* etc. angesehen werden.)

Auf Ton 15 in der fünften Tastenreihe setzt man eine Quinte, erhält so Ton 2 und seine Unteroktave (die Vicentino versehentlich als *C sol fa ut quarto* identifiziert, das schon deren nächste Oberquinte ist) in der vierten Tastenreihe und kann sie von diesem Ton aus mittels der etwas zu engen Quinten eine kleine Diesis höher als die erste Tastenreihe stimmen.

Ich habe hier der besseren Übersicht halber nochmals die einzelnen Stimmschritte tabellarisch aufgeführt:

<i>Ausgangston</i>	<i>Quinte</i>	<i>Zielton</i>
8	aufwärts	26 mit Unteroktave
26	aufwärts	13 mit Unteroktave
13	aufwärts	31
31	aufwärts	18 mit Unteroktave
27	abwärts	9
9	abwärts	22 mit Oberoktave
22	abwärts	4
4	abwärts	17 mit Oberoktave

²³ W. Dupont, op. cit., S. 54.

²⁴ H. W. Kaufmann, *Life and Works*, S. 170.

^{24a} M. R. Maniates, op. cit., S. 340, Anm. 19; S. 346, Tabelle 8.

²⁵ H. W. Kaufmann, *Life and Works*, S. 170.

18	aufwärts	5 mit Oberoktave
5	aufwärts	23 mit Unteroktave
23	aufwärts	10 mit Unteroktave
10	aufwärts	28 mit Unteroktave
28	aufwärts	15
15	aufwärts	2 mit Unteroktave
(Vicentino bricht hier die Beschreibung des Stimmens ab; die restlichen Töne der vierten Tastenreihe lassen sich wie folgt erzielen:)		
2	aufwärts	20
20	aufwärts	7
7	aufwärts	25 mit Unteroktave
25	aufwärts	12
12	aufwärts	30 mit Unteroktave
(30	aufwärts	17)

Auf diese Weise sind alle 31 Töne in der Oktave eingestimmt worden, und wenn man davon ausgeht, daß die ersten beiden Tastenreihen von Vicentinos Instrumenten in einer mitteltönigen Stimmung angeordnet sind, auf oder unter die zu enge Quinten gesetzt werden, darf man wohl annehmen, daß alle 31 Stufen gleich weit voneinander entfernt sind²⁶.

Wie die sechste Tastenreihe gestimmt wird, gibt Vicentino nicht explizit an, aber sie soll ja, wie oben erwähnt, in der Tonhöhe zwischen der ersten und vierten Tastenreihe

²⁶ In diesem Zusammenhang stellt sich natürlich das Problem, wie mitteltönige Quinten eingestimmt wurden. Zeitgenössische Quellen wie Arnold Schlicks *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* oder Michael Praetorius' *Syntagma Musicum* (Band II) lassen den Schluß zu, daß dazu die Schwebungen, die zwischen einer reinen und einer mitteltönigen Quinte auftreten, benutzt wurden. (Die Anzahl der Schwebungen zwischen diesen Quinten errechnet sich nach der Formel $[3 \times f_1] - [2 \times f_2]$, wobei f_1 die Frequenz des tieferen, f_2 die Frequenz des höheren Tones des Quintintervalls ist und $3 \times f_1$ größer als $2 \times f_2$ sein muß, da die mitteltönige Quinte gegenüber der reinen ja erniedrigt ist.) Geht man beispielsweise von einem Ton *A* von 223 Hz aus und stimmt eine Oberquinte ein, die mit diesem Ton 2 Schwebungen pro Sekunde macht, erhält man ein *E* von 333.5 Hz, das sehr genau einer mitteltönigen Quinte von 696.77 Cents entspricht. Stimmt man nach diesem Prinzip weiter – sei es mit einer stets gleichbleibenden Anzahl von Schwebungen, wie es Brink vorschlägt (vgl. Brink, op.cit., S. 102 ff.), oder mit einer von Quinte zu Quinte wechselnden Anzahl von Schwebungen, was gelegentlich genauer ist (stimmt man z.B. zu dem oben erreichten *E* eine Quinte ein, die mit diesem *E* wiederum zwei Schwebungen pro Sekunde macht, gelangt man zu einem *H* von 499.25 Hz, das einer Quinte von 698.49 Cents entspricht; eine Quinte hingegen, die mit dem *E* drei Schwebungen pro Sekunde macht, führt zu einem *H* von 498.75 Hz, d.i. eine Quinte von 696.76 Cents), erhält man Quinten, die mehr oder weniger stark von den theoretisch geforderten Werten für mitteltönige Quinten abweichen. Es ist allerdings fraglich, ob z.B. auf einem heutzutage „gut“ gestimmten Klavier der Abstand von Halbton zu Halbton tatsächlich genau die rein rechnerisch zu fordernden 100 Cents beträgt oder ob nicht auch hier gewisse, vernachlässigbar kleine Unterschiede auftreten.

liegen. Barbour²⁷ schreibt zwar, die erste Tastenreihe stimme mit der sechsten überein, aber dies scheint ein Mißverständnis zu sein, das möglicherweise darauf beruht, daß Vicentino in seiner Skizze der Manuale für die Töne der sechsten Reihe keine Extravorzeichen anführt. Auch wären bei Übereinstimmung von erster und sechster Tastenreihe die von Vicentino gebrauchten ‚Komma-Töne‘ gar nicht spielbar.

Wie Notenbeispiele und Textstellen nahelegen, hat Vicentino ursprünglich auch die Verwendung der um ein Komma erhöhten Töne über *C* und *F* vorgesehen, sie mangels Raum für die zugehörigen Tasten dann aber doch nicht in sein Archicembalo einbeziehen können²⁸. Nimmt man nun Vicentinos System mit 31 gleich großen Tonstufen in der Oktave als gegeben an (das dann wohl dem von Christiaan Huygens gleichen dürfte²⁹), so sind die von mir im folgenden angeführten Intervalle innerhalb einer Oktave spielbar, obgleich einige von ihnen in der Kompositionspraxis nicht verwendet wurden. Die Intervalle sind spielbar als „*naturale*“ (ohne Vorzeichen) und als „*accidentale*“ (mit Vorzeichen). Eine „*naturale*“ Terz ohne Vorzeichen ist z. B. das Intervall *C–E*, während das Intervall, das zwischen den Tönen 5 und 15 liegt, eine „*accidentale*“ Terz ist. Um ‚Zwischenintervalle‘ zu bezeichnen, führt Vicentino hinter dem Intervallnamen noch die Beiworte „*propinqua*“ (das Intervall wird um eine kleine Diesis vergrößert) und „*propinquissima*“ (das Intervall wird um ein Komma vergrößert, gelegentlich auch verkleinert³⁰) ein.

<i>Intervall</i>	<i>Abstand vom Ausgangston in kleinen Diesien</i>		
kleine Diesis	1		<i>propinquissima</i>
große Diesis/kleiner Halbton	2		(+ oder – 1 Komma)
großer Halbton	3		
„ <i>Tono minore</i> “	4		
„ <i>Tono naturale</i> “ (Ganzton)	5		
„ <i>Tono maggiore</i> “	6	<i>propinqua</i>	Nicht von allen Tönen aus spielbar, da nur fünf Töne ein Komma höher ge- stimmt sind.
„ <i>Terza manco di minore</i> “	7	(+ 1 Diesis)	
kleine Terz	8	9	
große Terz	10	11	
übermäßige Terz	12		
Quarte	13	14	
übermäßige Quarte	15		

²⁷ J. M. Barbour, op. cit., S. 118.

²⁸ Siehe N. Vicentino, op. cit., f. 112, 3. System, 1. Takt, f. 114v, 3. System, 2. Takt; f. 109v; f. 133v.

²⁹ Ch. Huygens, *Œuvres Complètes de Christiaan Huygens*. Publiées par la Société Hollandaise des Sciences. Tome vingtième. *Musique et Mathématique. Musique Mathématiques de 1666 à 1695*, Den Haag 1940, S. 139–173.

³⁰ Vergleiche dazu die Notenbeispiele in: N. Vicentino, op. cit., f. 108.

verminderte Quinte	16	17
Quinte	18	19
übermäßige Quinte	20	
kleine Sexte	21	22
große Sexte	23	24
übermäßige Sexte	25	
kleine Septime	26	27
große Septime	28	29
übermäßige Septime	30	
Oktave	31	

Im fünften Buch der *L'antica musica* bietet Vicentino für das zweite Tastenfeld noch eine weitere Stimmung an³¹: Nachdem die ersten drei Tastenreihen ‚normal‘, d. h. mitteltönig, gestimmt worden sind, können die Tastenreihen 4–6 so gestimmt werden, daß man in ihnen die reinen Quinten („*quinte perfette*“) über den Tönen des ersten Tastenfeldes findet; die Quinten über der ersten Reihe würden in der vierten, die über der zweiten in der fünften, die über der dritten in der sechsten Tastenreihe liegen. Diese sehr simpel klingende Stimmvorschrift birgt leider eine ganze Reihe von Problemen in sich: Zunächst einmal ist unklar, was Vicentino genau unter einer „*quinta perfetta*“ versteht – er benutzt diesen Terminus bei der ersten Stimmung für Quinten, die (meistens) ein Komma oder (seltener) eine kleine Diesis über der temperierten Quinte liegen³² und die bei Annahme eines gleichstufigen Tonsystems somit beide größer sind als die aus dem Verhältnis 2:3 resultierende reine Quinte. Paul Robert Brink geht in seiner Arbeit³³ davon aus, daß Vicentino in jedem Falle eine wirklich reine Quinte meint, wenn er von einer „*quinta perfetta*“ spricht, was m. E. aber äußerst fraglich ist: Vicentino definiert sein Komma nämlich als die Differenz zwischen der reinen und der temperierten Quinte³⁴. Wie oben dargelegt wurde, soll der Ganzton aus fünf Diesisen zu je zwei Kommata – insgesamt also aus zehn Kommata – bestehen. Die Differenz zwischen einer Quinte mit dem Verhältnis 2:3 und einer temperierten Quinte jedoch ist allemal zu gering, als daß das Zehnfache dieses Unterschiedes einen Ganzton ergeben könnte. Vicentino gebraucht also den Begriff „*quinta perfetta*“ anscheinend tatsächlich in einer anderen als der herkömmlichen Bedeutung, d. h. für eine Quinte von 716.13 Cents (temperierte Quinte plus 1 Komma), deren zehnfache Differenz zur temperierten Quinte von 696.77 Cents einen (mitteltönigen) Ganzton ausmacht. Weiterhin soll nach Vicentinos Worten³⁵ in der ersten Stimmung die „*quinta perfetta*“ über einem Ton der ersten Tastenreihe

³¹ Ebenda, f. 104.

³² Siehe dazu H. W. Kaufmann, *More on the Tuning* . . . , S. 90ff.

³³ P. R. Brink, op. cit., S. 86.

³⁴ N. Vicentino, op. cit., f. 17v.

³⁵ „ . . . ogni volta che quello si ritroverà nel primo ordine ascendente, haurà le quinte perfette nel sesto ordine, . . . & il medesimo sesto ordine seguirà al quarto ordine à far le quinte perfette, quando discenderà dette quinte perfette, . . . “ (N. Vicentino, op. cit., f. 109v).

(z. B. Ton 24) in der sechsten Tastenreihe (Ton *w*) liegen; die „*quinta perfetta*“ unter einem Ton der vierten Tastenreihe (z. B. Ton 30) soll ebenfalls in der sechsten Tastenreihe (wiederum Ton *w*) liegen. Wären nun die Quinten von Ton 24 zu Ton *w* und von Ton *w* zu Ton 30 jeweils solche von 702 Cents, würde der Abstand zwischen Ton 24 und Ton 30 (nach Oktavreduzierung) 204 Cents betragen. Da Ton 30 aber eine Diesis über Ton 29 (der von Ton 24 einen Ganzton von 193.5 Cents entfernt ist) liegen soll, würde sich für die Diesis nun ein Wert von 10.5 Cents ergeben, der aber viel zu klein ist, um als solcher aufgefaßt werden zu können. Führt man die Rechnung dagegen mit einer „*quinta perfetta*“ von 716.13 Cents durch, erhält man für Ton 30 (wiederum nach Oktavreduzierung) einen Wert von 232.26 Cents, der von Ton 29 nun die geforderte Diesis entfernt ist.

Zum anderen ist zu fragen, ob mit der zweiten Stimmung dieselben Töne für das zweite Manual erzeugt werden sollen wie mit der ersten oder ob es anders eingestimmt werden soll. Kaufmann legt in seiner Betrachtung³⁶ dar, daß sich mit der zweiten Stimmung unter Berücksichtigung der verschiedenen ‚reinen‘ Quinten bei Vicentino über einen ziemlich verwickelten Stimmvorgang im zweiten Manual dieselben Töne auf denselben Tasten einstimmen lassen wie mit der ersten Stimmung. Diese Beibehaltung der Stimmung widerspricht allerdings Vicentinos Worten, nach denen die Quinten über der ersten in der vierten, die über der zweiten in der fünften und die über der dritten in der sechsten Tastenreihe liegen sollen; so müßte eine Quinte über Ton 3 auf Taste 23 in der fünften Tastenreihe liegen – dieser Ton 23 in der ersten Stimmung kann aber nicht mehr als Quinte aufgefaßt werden, da er 20 Diesens von Ton 3 entfernt liegt. Setzt man hingegen eine Quinte von 19 Diesens (die Vicentino ja als rein bezeichnet) auf Ton 3, gelangt man zu Ton 22, der nun in der fünften Tastenreihe liegen müßte, sich tatsächlich aber bereits in der dritten Tastenreihe vorfindet. Es ist durchaus möglich, daß Vicentino mit dieser zweiten Stimmung für das zweite Tastenfeld andere Töne als die der ersten Stimmung erzeugen will, da er zum einen von „*un altro accordo*“³⁷, einer anderen Stimmung, spricht, zum anderen eine Orgel in Aussicht stellt, die zunächst nach dem ersten System ohne „*quinte perfette*“ gestimmt ist, dann aber noch über ein zweites Register mit den „*quinte perfette*“ verfügt und die demnach nicht wie das Archicembalo umgestimmt werden muß, will man von der ersten auf die zweite Stimmung überwechseln³⁸.

Zum dritten finden sich in Vicentinos Beispielen Noten wie *B* mit Komma oder *As* mit Komma³⁹, die an sich nicht in seinem Tonsystem vorkommen und die für neue,

³⁶ H. W. Kaufmann, *More on the Tuning* ..., S. 89 ff.

³⁷ N. Vicentino, op. cit., f. 104.

³⁸ „... & si potrà far un'organo che sarà divino accordato con il primo accordo senza quinte perfette & poi s'aggiognerà un registro con le quinte perfette accordate nel sopradette modo, secondo l'ordine delle quinte perfette, & nell'organo non occorrerà muovere l'accordo di detto stromento come si farà nell'Archicembalo, . . .“ (N. Vicentino, op. cit., f. 104v).

³⁹ N. Vicentino, op. cit., f. 145, letztes System.

mit der ersten Stimmung nicht zu erzielende Töne sprechen. Da die „*quinte perfette*“ im Notensymbol mit einem Komma versehen werden (sie sind ja gegenüber der temperierten Quinte erhöht) und die Töne im zweiten Tastenfeld eine „*quinta perfetta*“ über denen des ersten liegen sollen, ergibt sich automatisch, daß die in der zweiten Stimmung neuen Töne die gleichen Notensymbole erhalten wie die Töne des ersten Tastenfeldes, jedoch sämtlich mit einem Komma versehen, wodurch Töne wie *B* mit Komma usw. ihre Erklärung finden. Vicentino verzichtet demnach in der zweiten Stimmung auf um eine Diesis erhöhte Töne⁴⁰.

Sehen wir uns nun an, was das Einstimmen des zweiten Tastenfeldes mit den verschiedenen „*quinte perfette*“ realiter bedeutet. Das zweite Tastenfeld mit einer „*quinta perfetta*“ von 19 Diesien einzustimmen dürfte ausscheiden, da auf diese Weise keine neuen Töne gegenüber der ersten Stimmung erzielt werden. Stimmt man das zweite Tastenfeld mit einer „*quinta perfetta*“, die ein Vicentinosches Komma über der temperierten Quinte liegt, erhält man zwar Töne, mit denen sich große und kleine Terzen spielen lassen, die pythagoreischen Terzen sehr nahe kommen, hat neben diesen verstimmteten Terzen aber auch unreine Quinten, so daß jeder Dur- und Mollakkord ziemlich verstimmt ist. Es ist nicht auszuschließen, daß Vicentino dem Begriff der „*quinta perfetta*“ neben den beiden vorgenannten Bedeutungen noch eine dritte – die allgemein übliche – beigemessen und bei der zweiten Stimmung tatsächlich an die reine Quinte aus dem Verhältnis 2:3 gedacht hat^{40a} – immerhin führt er diesen Wert in seiner Schrift an⁴¹. Auch bezeichnet er die „*quinte perfette*“ der zweiten Stimmung als „*rund*“⁴², was sich auf den ‚vollkommenen‘ Klang einer schwebungsfreien Quinte beziehen könnte. Bei Verwendung dieses reinen Intervalls würde beispielsweise die Quinte *F–C* von 696.77 Cents in der ersten Tastenreihe zu einer von 702 Cents werden, wenn man das *C* in der vierten, nach der zweiten Vorschrift gestimmten Tastenreihe spielt (diese Anhebung um 5.23 Cents ist an sich verschwindend gering, aber gerade die Quinte reagiert ja äußerst empfindlich auf Verstimmung). Alle Töne der ersten Tastenreihe bis auf das *H*, dessen Quinte *Fis* in die fünfte Tastenreihe gelegt werden müßte, würden so eine reine Oberquinte in der vierten Tastenreihe erhalten. (Das *Fis* in die fünfte Tastenreihe zu legen widerspricht zwar Vicentinos Angaben über die Lage der Quinten zueinander, aber da er die Beschreibung des Einstimmens der „*quinte perfette*“ von *C* aus beginnt und die Quinten zu dieser sowie den nächstfolgenden Tasten in die vierte Tastenreihe zu legen sind, ist es möglich, daß er ganz einfach vergessen hat, bei der Anordnung der Quinten auf Ausnahmen hinzuweisen, die die Logik der Zuordnung von Tönen und Tasten aufrechterhält.) Mit den Tastenreihen 2 und 5 sowie 3 und 6 wäre analog zu verfahren, obgleich es beim Einstimmen der sechsten Tastenreihe Schwierigkeiten

⁴⁰ Vergleiche dazu die Aufstellung in: P.R.Brink, op.cit., S.28.

^{40a} Zu den daraus resultierenden Überlegungen siehe auch M.R.Maniates, op.cit., S.347ff.

⁴¹ N.Vicentino, op.cit., f. 145v.

⁴² „ . . . *queste quinte perfette saranno circolare . . .*“ (N.Vicentino, op.cit., f. 104).

geben würde, da sie (pro Oktave) zwei Tasten weniger als die dritte Tastenreihe aufweist. Die Tasten des zweiten Manuals würden auf diese Weise – sieht man von der Vertauschung der *Dis*- und *Es*-Tasten ab – genau wie die des ersten angeordnet, und man könnte für Ober- und Untermanual die gleichen Fingersätze verwenden. (Maria Rika Maniates kommt in ihrer Arbeit^{42a} zu einer anderen Anordnung der Töne im zweiten Tastenfeld, die aber Vicentinos Ausführungen zu diesem Punkt gänzlich zuwiderläuft.)

Mit einer solchen Stimmung würde im Prinzip das zweite Tastenfeld um etwa 5.23 Cents höher als das erste gestimmt werden, wodurch zwar die Gleichstufigkeit von Vicentinos System aufgehoben würde (die aufgrund der neuen Notensymbole aber auch gar nicht mehr unbedingt erforderlich ist), aber über allen Tönen der ersten und zweiten Tastenreihe Dreiklänge mit fast reinen großen und kleinen Terzen – diese sind bei Anwendung der ersten Stimmung Vicentinos mit 309.68 Cents ein wenig zu tief und würden nun durch die Spielmöglichkeit im zweiten Manual auf 314.91 Cents angehoben werden – sowie reinen Quinten gespielt werden könnten. Dies würde auch Vicentinos Bemerkung erklären, daß man auf diese Weise die Terzen und Quinten der „*Alten*“⁴³ (damit sind vermutlich die Theoretiker gemeint, die in der Antike die reine Stimmung vertreten haben⁴⁴) erhält.

Vicentino führt in diesem Zusammenhang aus, daß die großen Terzen, die in derselben Tastenreihe wie die reinen Quinten über der ersten Tastenreihe liegen, besser sind als die, die er – wohl in der ersten Stimmung – benutzt⁴⁵. Diese Bemerkung ergibt keinen Sinn, da die großen Terzen in der ersten Stimmung bereits fast rein sind und sie durch die neue Stimmung des zweiten Tastenfeldes in Relation zum ersten etwas zu hoch werden. Möglicherweise handelt es sich dabei wieder um einen Schreibfehler (Ungenauigkeiten solcher Art sind bei Vicentino nicht auszuschließen); bezieht man Vicentinos Äußerung nämlich auf die kleine Terz, leuchtet sie sofort ein: eine kleine Terz, die in derselben Tastenreihe wie die reine Quinte über einem der Töne *A*, *D*, *E* in der ersten Tastenreihe gespielt wird, ist fast rein (s. o.) und somit ‚besser‘ als eine kleine Terz, die in der ersten Tastenreihe über einem der genannten Töne angeschlagen wird.

Zum Abschluß sei noch erwähnt, daß die Spieltechnik des Archicembalos und des Arciorganos äußerst kompliziert war und es anscheinend nur einen einzigen Spieler – Luzzasco Luzzaschi⁴⁶ – gab, der sie einwandfrei bedienen konnte. Es war damit

^{42a} M. R. Maniates, op. cit., S. 347 f.

⁴³ „ & à questo modo s'haurà le quinte perfette & terze maggiori & minori che usauano gli antichi “ (N. Vicentino, op. cit., f. 104v).

⁴⁴ Siehe W Dupont, op. cit., S. 5f.

⁴⁵ „ & un'altra bella commodità si ritroverà in questo accordo che quando il sonatore sonerà nel primo ordine, & non movendo li deti della quando Mano farà ottava potra muovere i deti di mezzo, che toccheranno le terze & le quinte & nelli medesimi ordini, che toccarà le quinte perfette in quelli si ritroverà anchor le terze maggiori, piu perfettamente accordate che quelle, che noi usiamo, . . “ (N. Vicentino, op. cit., f. 104v).

⁴⁶ Siehe H. W. Kaufmann, *Life and Works*, S. 172.

möglich, Sänger, Chöre und Instrumentalisten in jeder Tonhöhe und Stimmung zu begleiten und Intonationsschwankungen aufzufangen. Man konnte Sänger aus aller Welt begleiten und beispielsweise die feinen Nuancen türkischer oder hebräischer Musik darstellen⁴⁷. Mit Hilfe der verschiedenen Intervallabstufungen konnte man den Gehalt der Textworte nachzeichnen (so schreibt Vicentino z.B., daß die kleine Diesis „*süß und sehr lieblich*“⁴⁸ klingt). Da im 31stufigen Tonsystem beim Wechsel der Tonarten die bei zwölfstufigen Mitteltemperaturen aufgrund der ungleichmäßigen Teilung der Oktave auftretenden Probleme hinsichtlich der großen und kleinen Terzen sowie der ‚Wolfsquinten‘ entfallen, konnte man darüber hinaus auch mit „*feinen Akkorden*“ mühelos – wenn nicht von der Spieltechnik, so doch vom Tonmaterial her – von einer Tonart in die andere modulieren⁴⁹.

Eine unbekannte Frühfassung des Contrapunctus 2 im Autograph der Kunst der Fuge – mit einigen Anmerkungen zur Großform des Werks von Wolfgang Wiemer, Aichschieß über Eßlingen

Bekanntlich hat Johann Sebastian Bach die in seiner Handschrift überlieferte Fassung der *Kunst der Fuge* (das sogenannte Berliner Autograph, aufbewahrt in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur P 200) für den Notenstich durch Umstellungen, Ergänzungen, Korrekturen sowie durch die Hinzufügung von vollständigen Sätzen tiefgreifend überarbeitet. In besonderem Maße ist davon die das Werk eröffnende Gruppe der einfachen Fugen betroffen.

Im Manuskript besteht sie aus drei Fugen, von denen der ersten die Grundgestalt des Themas, der zweiten seine Umkehrung (Beginn mit der Comesform) und der

⁴⁷ Zu den Verwendungsmöglichkeiten der Vicentinoschen Instrumente siehe die Beschreibung Nicolò Bevil'acqua, die abgedruckt und übersetzt ist in: H. W. Kaufmann, *Vicentino's Arciorgano*, S. 32 ff.

⁴⁸ „ . . . dolce, & soauissimo . . . “ (N. Vicentino, op. cit., f. 18).

⁴⁹ Zu den Problemen hinsichtlich der Intervalle in zwölfstufigen Mitteltemperaturen siehe M. Vogel, op. cit., S. 229 f.

*

Ich danke Frau Dr. Kölling-Bambini vom Romanischen Seminar der Universität Hamburg sowie Frau Dr. Wiehler-Schneider, Herrn Priv.-Doz. Dr. Hesse und Herrn Prof. Dr. Karbusicky vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg für ihre Hinweise und Anregungen zu dieser Arbeit.

dritten wiederum die – rhythmisch variierte – Normalform des Themas zugrunde liegt:

Three musical staves showing variations of a theme. Staff I is in treble clef, Staff II is in treble clef, and Staff III is in bass clef. Each staff shows a sequence of notes with a sharp sign on the fifth note, followed by a melodic phrase.

Demgegenüber weist der Druck eine zusätzliche vierte Fuge auf; außerdem wurden die Schlußakte der drei Fugen aus P 200 erweitert und die dritte Fuge der zweiten vorangestellt:

Contrapunctus 1 (I)

Musical staff for Contrapunctus 1 (I) in treble clef, showing a sequence of notes with a sharp sign on the fifth note, followed by a melodic phrase.

Contrapunctus 2 (III)

Musical staff for Contrapunctus 2 (III) in bass clef, showing a sequence of notes with a sharp sign on the fifth note, followed by a melodic phrase.

Contrapunctus 3 (II)

Musical staff for Contrapunctus 3 (II) in treble clef, showing a sequence of notes with a sharp sign on the fifth note, followed by a melodic phrase.

Contrapunctus 4

Musical staff for Contrapunctus 4 in treble clef, showing a sequence of notes with a sharp sign on the fifth note, followed by a melodic phrase.

In dem 1975 veröffentlichten Seminarbericht einer von Christoph Wolff an der Columbia University veranstalteten Untersuchungsreihe zur *Kunst der Fuge*¹ hat Anne Bagnall die Gruppe der einfachen Fugen in Autograph und Druck verglichen und den Beweggründen Bachs für die Umarbeitung nachgespürt². Sie kommt zu dem Schluß, in der Ablösung der symmetrisch ausgewogenen dreigliedrigen Anlage durch

¹ Bach's "Art of Fugue": An Examination of the Sources. Seminar Report, in: *Current Musicology* 19, New York, Columbia University 1975, S.47–77.

² A. a. O., S. 59–61: Anne Bagnall, *The Simple Fugues*.

die organisch vom Einfachen zum Komplexen fortschreitende Vierergruppierung spiegelte sich die grundlegend veränderte Einstellung Bachs zum Werkganzen: der Wandel vom Symmetriedenken zu einer dem Prinzip der Progression verpflichteten Sicht.

Dieser Gedanke steht im Einklang mit Douglas Seaton³ Beitrag zu dem Seminarbericht; er kommt aufgrund einer quellenkundlichen Untersuchung der Handschrift P 200 zu dem Ergebnis, die hier überlieferte Werkgestalt zeige einen gegenüber dem Druck eigenständigen, in sich abgeschlossenen, deutlich axialsymmetrisch angelegten Grundplan – ein Sachverhalt übrigens, den bereits Wolfgang Graeser erkannt hat⁴.

- I. Einfache Fuge (recta) = Cp. 1 der OA
- II. Einfache Fuge (inversa) = Cp. 3 der OA
- III. Einfache Fuge (recta) = Cp. 2 der OA
- IV. Gegenfuge (Thema in einer Wertgröße)
- V. Doppelfuge
- VI. Doppelfuge
- VII. Gegenfuge (Thema in zwei Wertgrößen)
- Mittelstück: VIII. Gegenfuge (Thema in drei Wertgrößen)
- IX. Kanon (in der Oktav)
- X. Tripelfuge (dreistimmig)
- XI. Tripelfuge (vierstimmig)
- XII. Kanon (in der Umkehrung und Vergrößerung)
- XIII. Spiegelfuge (vierstimmig)
- XIV. Spiegelfuge (dreistimmig)

(nach Seaton)

Hierzu eine Zwischenbemerkung: Merkwürdigerweise hat bisher offenbar niemand daran gedacht, diesem handschriftlichen Bestand das Fragment der Schlußfuge (Beilage 3 zu P 200) oder eine verschollene Frühform davon hinzuzurechnen. Daß Bach höchstwahrscheinlich schon hier eine abschließende vierthemige Fuge (deren partiturmäßige Niederschrift in P 200, aus welchen Gründen auch immer, unterblieben ist) vorgesehen hat, legen die folgenden Überlegungen nahe:

1. Die dreistimmige Spiegelfuge, in ihrer Durchsichtigkeit und ohne eine ausgesprochene Schlußwirkung, kann kaum als Abschluß des Zyklus gedacht gewesen sein.

³ A. a. O., S. 54–59: Douglas Seaton, *The Autograph: An Early Version of the "Art of Fugue"*.

⁴ W. Graeser, *Bachs „Kunst der Fuge“*, in: *Bach-Jahrbuch 1924*, S. 64f. – H. Th. David (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927*, Leipzig 1928, S. 57/58) und E. Schwebbsch (*Joh. Seb. Bach und die Kunst der Fuge*, Stuttgart, Den Haag, London 1931, S. 65f.) sind Graeser hierin gefolgt, und neuerdings plädierte H. G. Hoke für eine breitere Kenntnisnahme der Frühfassung, „denn sie bildet auf andere Art ein ebenso sinnvolles, in sich gerundetes Ganzes und hätte, bei Berücksichtigung kleiner Retuschen aus der Originalausgabe, überdies noch den Vorteil, ‚vollendet‘ zu sein“ (*Neue Studien zur „Kunst der Fuge“ BWV 1080*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Berlin 1975, 2. Heft, S. 109).

2. Es erscheint kaum vorstellbar – nicht zuletzt auch angesichts der Bedeutung, die dem B-A-C-H-Element innerhalb des Werkganzen zukommt –, daß Bach das Thema zur *Kunst der Fuge* entworfen hat, ohne dabei die Möglichkeit der für die Schlußfuge ins Auge gefaßten Kombination mit der B-A-C-H-Tonfolge bedacht zu haben. Zumindest ein Entwurf dieser Schlußfuge in der Art, wie ihn Carl Philipp Emanuel Bach im 1754 erschienenen Nekrolog beschrieben hat („die letzte Fuge, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte“), muß von allem Anfang an – ob in Bachs Vorstellung oder auf dem Papier, ist unerheblich – existiert haben⁵.

3. In P 200 befindet sich am Schluß der dreistimmigen Spiegelfuge hinter einer großen Klammer der Vermerk Bachs „*Canon al roverscio et per augmentationem*“. Dieser Platzierungs-hinweis – der Augmentationskanon darunter wurde wohl erst einige Zeit später nachgetragen – betrifft anscheinend eine Zwischenlösung, bei der Tripel- und Spiegelfugen durch die beiden Kanons gerahmt wurden und der Augmentationskanon zwischen der dreistimmigen Spiegelfuge und der (vermutlich anderweitig notierten bzw. skizzierten) Schlußfuge stand.

4. Erst mit der vierthemigen Schlußfuge ist die Symmetrie – wenigstens rechnerisch – hergestellt und der Bau insofern ‚vollendet‘, als mit der Nr. XV die letzte Gruppe, jetzt ebenfalls dreisätzig, das rahmende Gegenstück zur Eingangsgruppe der einfachen Fugen bildet.

In diesen Kontext nun fügt sich eine überraschende Beobachtung am Autograph von Contrapunctus 2⁶. Hinter dem vertrauten Erscheinungsbild verbirgt sich ein älterer, bislang unerkannter Zustand dieser Fuge: die Niederschrift wies ursprünglich anstelle des charakteristischen punktierten Rhythmus durchgehend Achtelbewegung auf!

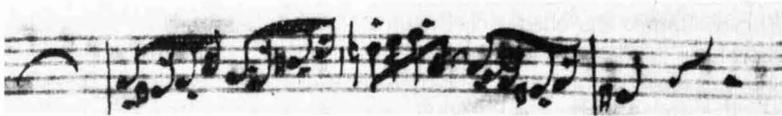
Schon der wie bei Contrapunctus 1 und 3 relativ enge, gleichmäßige Abstand der durch Balken verbundenen Noten deutet auf die anfängliche Achtelnotierung. Vor allem aber erweisen sich die Punktierung und die dadurch bedingten Sechzehntelbälkchen sowie die beiden Sechzehntelpausen in Takt 35 als nachträgliche Zutat. Das lassen weniger die Sechzehntelquerstriche selbst erkennen, die recht sorgfältig und, bis auf eine einzige Ausnahme (in Takt 10 fehlt im Tenor ein Bälkchen), vollzählig nachgetragen wurden, als vielmehr die Verlängerungspunkte: sie wurden, anstatt neben der Note, aus Platzmangel häufig darüber oder darunter angebracht:



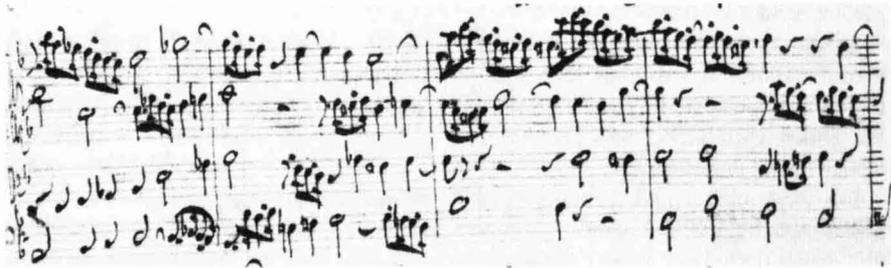
⁵ In dem abschließenden Beitrag des oben genannten Seminarberichts, S. 71 f.: „*The last Fuge: Unfinished?*“, hat Chr. Wolff mit einleuchtenden Argumenten die Hypothese aufgestellt, die letzte Fuge sei in Wirklichkeit vollendet gewesen: Der von Bach auf einem gesonderten Notenblatt aufgezeichnete Schlußteil sei, von den Herausgebern als solcher nicht erkannt, im Druck fortgelassen worden und später verlorengegangen.

⁶ Vgl. die von H. G. Hoke besorgte *Faksimile-Ausgabe*, Leipzig 1980.

Eine solche Notierung ist, das zeigt der Vergleich mit entsprechenden Handschriften (z.B. Fuge VII in P 200; *Wohltemperiertes Klavier I: D-dur-Fuge*), auch bei von vornherein sehr enger Schreibweise für Bach in dieser Häufigkeit unüblich. Ein besonderes Indiz für die spätere Modifizierung findet sich im 11. Takt des Soprans: Sowohl die Anordnung des 32stel-Durchgangs als auch der Schreibduktus des unteren Balkens verraten die ursprüngliche 16tel-Notierung:



Letzte Zweifel beseitigt der folgende Umstand: Überall, wo eine einzelne auftaktige Achtelnote nach vorangehender Achtelpause in einen Sechzehntelwert verwandelt wurde (Takt 6, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 21, 26, 28, 29, 31, 33, 36), hat Bach der Achtelpause anstelle einer Sechzehntelpause einfach einen Punkt hinzugefügt;



wahrscheinlich nicht allein zur Zeitersparnis, sondern weil in den meisten Fällen die Sechzehntelpause überhaupt nicht oder nur mit Mühe zwischen die Achtelpause und den nachfolgenden Auftaktwert hätte gezwängt werden können⁷. Bach bedient sich einer solchen Notationsweise sonst gewöhnlich nicht. Seine Eigenschriften zeigen – das läßt sich ebenso an der Aufzeichnung von *Contrapunctus 6* wie in beliebigen autographen Partituren überprüfen – stets die optisch günstigere Lesart γ . Das trifft gleichermaßen auf die Originaldrucke zu (vgl. *Clavierübung I: Overtüre der 4. Partita in D-dur*; *Clavierübung II: Overtüre in h-moll*; *Clavierübung III: Präludium in Es-dur*; Manualiter-Bearbeitung „*Wir glauben all an einen Gott*“), bei denen in der Regel davon ausgegangen werden kann, daß die Schreibform der

⁷ Dieselben Merkmale einer nachträglichen Punktierung weist stellenweise das Autograph der dreistimmigen Spiegelfuge auf, wobei ein bezeichnender Flüchtigkeitsfehler gleich zweimal unterlaufen ist: in Takt 40/41 (2. System) und im drittletzten Takt (4. System) wurden Punkte samt Zweiunddreißigstel-Bälkchen vergessen. – Auf die besondere Problematik, die sich für diese Fuge weiter aus dem Vergleich mit der Notierungsweise der zweiclavierigen Version (P 200, Beilage 2) ergibt, kann im Rahmen dieser Erörterung nicht eingegangen werden.

autographen Stichvorlage übernommen wurde. Bezeichnenderweise erscheint denn auch im Druck von *Contrapunctus 2* durchweg die reguläre Notierung $\gamma \text{ } \gamma \text{ } \text{♩}$ ⁸.

Es ist zu fragen, inwieweit unser Befund, über seine rein quellenmäßige Bedeutung hinaus, Folgerungen im Hinblick auf die Genese der Eingangsgruppe zuläßt und möglicherweise neue Aspekte für das Verständnis der Gesamtanlage eröffnet.

Was zunächst die Manuskriptfassung der einfachen Fugen betrifft, so ist ihr ursprüngliches Erscheinungsbild in doppelter Hinsicht aufschlußreich:

1. Zum Zeitpunkt der Niederschrift von P 200 ist die Idee einer fortschreitenden Metamorphose des Themas noch nicht restlos realisiert. Das läßt daran denken, die Konzipierung des Werks und seine Partiturreinschrift vor die Entstehung der *Canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“* (1747) und des *Musikalischen Opfers* (1747) zu datieren, beides Werke, in denen das variierende Prinzip konsequent durchgebildet ist. Diese Überlegung befände sich in Übereinstimmung mit den von Seaton mitgeteilten Ergebnissen der papierkundlichen Untersuchung des Autographs⁹, denen zufolge die Anfänge der Komposition und möglicherweise die Anfertigung der Reinschrift P 200 durchaus schon in die erste Hälfte der 40er Jahre zurückreichen könnten.

2. Mit der nichtpunktieren Vorform von *Contrapunctus 2* tritt das Konzept einer betont axialen Anordnung jetzt viel schärfer hervor: ursprünglich rahmten zwei Fugen mit demselben Thema den durch Themenumkehrung und Chromatik kontrastierenden Mittelsatz. Das verlieh der Dreiergruppe gleichzeitig einen streng einheitlichen Bewegungsablauf.

Die rhythmische und formale Geschlossenheit dieses „Triptychons“ wurde noch unterstrichen durch die nahezu gleichen Satztlängen (I: 37, II: 35, III: 39 Großtakte) und durch die Balance der Themeneinsätze: Beginn aller drei Fugen mit den Tönen *d–a*, wobei diese Tonfolge in der mittleren Fuge – hier als Unterquart – aus der nicht-realen Themenumkehrung resultiert; Stimmlage Alt (I), Tenor (II), Baß (III); Wechsel von der Tonika (Fuge I) zur Dominante (Fuge II) und wieder zur Tonika (Fuge III).

Im Grunde ist es diese ursprüngliche Version der Eingangsgruppe, auf die Anne Bagnalls Anschauung von der „*balanced group of the three fugues*“ uneingeschränkt zutrifft; das strenge, fast starre Ebenmaß jener Dreierbildung korrespondiert zutiefst mit der Symmetrie des im Autograph verwirklichten Gesamtplans, den Erich Schwesbch nicht ganz zu Unrecht einen „*logischen Schematismus*“¹⁰ genannt hat.

Will man nun, im Vorfeld eines Vergleichs der beiden unterschiedlichen Werkordnungen, das Verhältnis von autographen und endgültiger Fassung der Eingangsgruppe

⁸ Das deutet zugleich darauf hin, daß von der revidierten Fassung dieser Fuge eine vollständige Abschrift Bachs existiert haben muß, die dann dem Kopisten (vgl. hierzu: W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, S. 12/13, 19) zur Anfertigung der Stichvorlage gedient hat.

⁹ D. Seaton, a. a. O., S. 56.

¹⁰ E. Schwesbch, a. a. O., S. 71.

bestimmen, so ist der bisherigen Problemstellung die Frage vorzuschalten: Was mag Bach zu dem gravierenden, den Charakter der Fuge wesentlich verändernden Eingriff bewogen haben?

Das Fehlen eines eindeutigen chronologischen Anhalts für die rhythmische Veränderung erschwert die Antwort. Gilt die Korrektur noch der Dreiergruppe, oder steht sie bereits in einem ursächlichen Zusammenhang mit der im Originaldruck in Erscheinung tretenden Neukonzeption des Ganzen? Im ersten Fall wäre die durch den Dominantabschluß der dritten Fuge ohnedies schon gegebene Verklammerung der ersten mit der zweiten Fugengruppe noch verstärkt: denn die Punktierung der Fuge stiftet einen rhythmischen Bezug zu dem durch punktierte Werte gekennzeichneten Gegenfugen-Rahmenpaar der zweiten Gruppe, ja, darüber hinauszielend, hätte Bach den Bogen bis zur zentralen, die Punktierung in drei Wertgrößen vereinigenden achten Fuge geschlagen.

Damit wäre jedoch das für die ursprüngliche Anlage des ersten Fugenkomplexes so offenkundig angestrebte Gleichmaß außer Kraft geraten, und es hätte bereits jener von Anne Bagnall und Douglas Seaton angesprochene Prozeß der Dynamisierung eingesetzt, der schließlich zur völligen Umwandlung der Gesamtanlage geführt hat.

Das alles würde eher dafür sprechen, die Punktierung in zeitlicher Nähe zur Neugestaltung der Eingangsgruppe zu sehen. Dem widerspricht aber das Äußere der Handschrift. Zum einen wurde durch die sehr sorgfältig vorgenommene Punktierung der Charakter der Reinschrift gewahrt. Der Schreibaufwand hätte sich im anderen Fall erübrigt: da hätte die rhythmische Veränderung der Anfangstakte, vielleicht mit einer diesbezüglichen Notiz versehen – ähnlich den Angaben Bachs zur Vergrößerung der Notenwerte bei den Fugen V und X –, ausgereicht. Zum anderen finden sich noch keinerlei Spuren der von Bach für den Druck vorgenommenen Umarbeitung der Takte 19–21 und des Schlusses.

So kann man die punktierte Fassung vorläufig weder der frühen noch der letzten Phase mit Sicherheit zuordnen. Wahrscheinlich stellt sie eine Zwischenlösung des Gestaltungsproblems der Eingangsgruppe dar, so daß sich dieser Fugenkomplex jetzt in drei unterschiedlichen Entwicklungsstadien präsentiert: Autograph: I, II, III (unpunktiert), I, II, III (punktiert), Druck: *Contrapunctus* 1–4.

Auch ohne eine exakte chronologische Bestimmung des mittleren Stadiums läßt sich eines mit Gewißheit sagen: Mit der Punktierung sind die entscheidenden Voraussetzungen für die endgültige Ausformung der Eröffnungsgruppe geschaffen. Das mögen die folgenden Überlegungen kurz verdeutlichen.

1. Mit der Punktierung konnte Bach die dritte Fuge nach dem Hinzukomponieren des *Contrapunctus* 4 ohne weiteres beibehalten und an die zweite Stelle versetzen. Das wäre mit der nichtpunktierten Form kaum möglich gewesen, da dann zwei Fugen mit demselben Thema aufeinander gefolgt und alle vier Fugen dem gleichen Bewegungsmuster unterworfen gewesen wären.

2. Sobald der Gedanke der stetigen Metamorphose des Themenmaterials sich auch in der Eingangsgruppe durchgesetzt hatte – erkennbar eben an der nachträglichen

Punktierung –, bot sich nunmehr gerade der zweite Platz für diese Fuge an. Ihr Thema weicht gegenüber allen späteren Abwandlungen am wenigsten vom Hauptthema ab: es bleibt mit ihm nahezu identisch, lediglich die abschließende Achteelfigur erhält ein neues rhythmisches Profil. Damit ist zweierlei erreicht. Erstens wird, sozusagen aus hörpsychologischen Erwägungen, das Thema in der zweiten Fuge quasi wiederholt: es soll sich ja zuerst einmal einprägen. Zweitens tritt durch die vergleichsweise minimale Veränderung dennoch ein auffälliger Wechsel des Charakters ein, der einen belebenden Gegensatz zur Eingangsfuge, aber auch zum nachfolgenden Contrapunctus bildet. Dabei ist die Punktierung in Contrapunctus 2 augenscheinlich nicht „*in stylo francese*“, also überpointiert auszuführen, wie dies Bach für Contrapunctus 6 ausdrücklich vorgeschrieben hat: Die zweifellos authentischen Artikulationsbögen im Originaldruck



weisen vielmehr in die Richtung einer gewissermaßen aus dem ‚inegalen Spiel‘ der ursprünglichen Achtel entstandenen, gebundenen und die rhythmischen Werte präzise einhaltenden Ausführung¹¹.

Die neue Stellung für Contrapunctus 2 bietet sich jedoch nicht zuletzt auch unter dem Aspekt der sich steigernden kontrapunktischen Themenbehandlung an:

- Cp. 1: Thema mit freien Gegenstimmen im *einfachen* Kontrapunkt. – Eine Engführung (zweiter Themeneinsatz nach drei Takten).
- Cp. 2: Gleichfalls freie Gegenstimmen im *einfachen* Kontrapunkt; dazu ein einziges Mal synkopische Verschiebung des Themenkopfs (Takt 69–71 im Tenor). – Eine Engführung (zweiter Themeneinsatz nach drei Takten).
- Cp. 3: Thema (Umkehrung) mit Gegensatz im *doppelten* Kontrapunkt (wird beibehalten); synkopische Verschiebung der melodisch-rhythmisch veränderten Themengestalt (Takt 23f., 29f., 35f.). – Eine Engführung des variierten Themas (zweiter Themeneinsatz nach drei Takten).

¹¹ Die Vertauschung von Cp.1 und Cp.2 (die Bögen sind stillschweigend fortgelassen) durch J. Chailley (J.S. Bach, *L'Art de la Fugue, Edition critique et analytique selon le plan restitué*, Paris 1972) mit der Begründung, Cp.2 repräsentiere den Typ der französischen Ouvertüre und gehöre deshalb an den Beginn des Ganzen, erweist sich auf diesem Hintergrund, von weiteren gewichtigen Einwänden ganz abgesehen, als eine groteske Verkennung der Intentionen Bachs.

Cp. 4: Thema (Umkehrung) mit Gegensatz im *doppelten* Kontrapunkt (jedoch nur teilweise – gelegentlich auch modifiziert – beibehalten). – Zweimal Engführung des Themas im Zeitabstand eines Viertels, dadurch der zweite Einsatz jeweils synkopisch verschoben¹².

Der grundlegende Unterschied dieser Konzeption gegenüber dem ursprünglichen Entwurf ist evident: hier dynamische Entfaltung – bis hin zu der erheblichen Ausdehnung des 4. Contrapunctus (138 Takte) gegenüber den drei vorausgehenden Fugen (Cp. 1: 78, Cp. 2: 84, Cp. 3: 72 Takte) –, dort sorgfältig kalkulierte, auf Gleichmaß bedachte Geschlossenheit.

Es darf jedoch nicht übersehen werden, und damit gehen wir über den Seminarbeitrag von Anne Bagnall hinaus, daß Bach, trotz aller gravierenden Veränderungen, den Gedanken einer symmetrischen Anordnung auch jetzt nicht ganz fallen läßt. Lag zuerst eine Dreiergruppierung mit einer Fuge als Achse vor, so formieren sich nun je zwei Fugen (Contrapunctus 1 und 2 mit dem Thema in der Grundgestalt; Contrapunctus 3 und 4 mit der Themenumkehrung) um eine gedachte Achse.

Dies bedeutet aber: Die in P 200 deutlich zutage tretende Analogie zwischen Eingangsgruppe und Gesamtdisposition findet sich gleichfalls in der – im Druck allerdings unzulänglich überlieferten – definitiven Gestalt des Werks: Im Autograph bilden, wie oben dargelegt wurde, sowohl die Eingangsgruppe (1 + 1 + 1) wie der Gesamtaufriß (7 + 1 + 7) einen symmetrischen Komplex, jeweils mit einer Fuge als Mittelstück; in der Stichfassung korrespondieren die einander gegenübergestellten beiden Fugenpaare der Eröffnungsgruppe mit der auf zweimal sieben (7 + 7) Contrapuncte berechneten Großform¹³. Das quantitative Übergewicht des zweiten Fugenpaares hat zudem sein Pendant in der Ausdehnung der zweiten Werkhälfte gegenüber der ersten um ungefähr das Doppelte, verursacht einerseits durch die beispiellose Steigerung der kontrapunktischen Mittel und die dadurch bedingte Ausweitung der Fugen, andererseits durch die vor der Schlußfuge eingefügten Kanons. So gelangt Bach, am Ende eines offenbar langwierigen Gestaltungsprozesses, zu einer Lösung, bei der der ursprüngliche Symmetriegedanke und die Idee einer ins Überdimensionale drängenden dynamischen Entfaltung sich zu einer Synthese verbinden:

¹² Man kann sich angesichts dieser Gegebenheiten des Eindrucks nicht ganz erwehren, Contrapunctus 2 habe über einen Umweg den Platz wieder eingenommen, der ihm von allem Anfang an zugedacht war, und bei der im Manuskript P 200 überlieferten Anordnung handle es sich lediglich um eine zwischenzeitliche, aus Symmetriegründen getroffene Umstellung. Darauf könnte auch der in dem Werk singuläre Dominant-Abschluß dieser Fuge deuten. Ein solches Scharnier erscheint für die mittlere Fuge jener – hypothetischen – Ur-Dreiergruppe sinnvoller als für den Schluß der auf symmetrische Ausgewogenheit angelegten Manuskriptfassung der Eingangsgruppe.

¹³ Für den Druck wurden die Kanons von Bach nicht in die Numerierung der Contrapuncte einbezogen, offenbar um die auch zahlensymbolisch bedeutsame Summe von 14 Fugen sichtbar zu machen.

Einfache Fugen:	Cp. 1	} Thema in der Grundgestalt	
	Cp. 2		
	Cp. 3		} Thema in der Umkehrung
	Cp. 4		
Gegenfugen:	Cp. 5		
	Cp. 6		
	Cp. 7		

Tripelfuge	Cp. 8
Doppelfuge	Cp. 9
Doppelfuge	Cp. 10
Tripelfuge	Cp. 11
Spiegelfuge	Cp. 12 (vierstimmig)
Spiegelfuge	Cp. 13 (dreistimmig)
Vier Kanons	
Quadrupelfuge	Cp. 14

Auf die sehr komplexe formale Binnenstruktur dieses Bauplans und seine zahlreichen Faktoren einzugehen, würde hier zu weit führen¹⁴. Es war unsere Absicht, die in dem amerikanischen Seminarbericht entwickelte Perspektive von der formalen Eigenständigkeit der Handschrift P 200 zu erweitern und in diesem Zusammenhang auf die bisher unbemerkt gebliebene frühe Lesart von *Contrapunctus 2* aufmerksam zu machen.

Das Ergebnis läßt sich in drei Punkten zusammenfassen:

1. Bachs anfängliche Vorstellung vom Werkganzen als einer auf vordergründiger Symmetrie und statischer Ausgewogenheit gegründeten tektonischen Anlage weicht einer differenzierteren Denkweise: Zwar tritt der Symmetriegedanke in Form eines numerischen Parallelismus noch in Erscheinung, er wird jedoch überspielt durch ein auf organische Entfaltung und weiträumige Evolution ausgerichtetes Expansionsstreben, das im Gesamtwerk Bachs in dieser Ausprägung einzigartig ist.

2. Sowohl im Autograph als auch im Druck findet sich das jeweils entsprechende Gestaltungsprinzip bereits in der eröffnenden Gruppe der einfachen Fugen im Kleinen vorgebildet.

3. Mit der im Berliner Autograph erkennbaren Verwandlung der nichtpunktierten Urform des *Contrapunctus 2* in die punktierte Fassung scheint uns ein beredtes Zeugnis für den Umschwung von der einen zur anderen Werkkonzeption greifbar geworden zu sein.

¹⁴ Vgl. meine Ausführungen hierzu in: W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung*, S.50–56.

Aus der Frühgeschichte von Robert Schumanns Neuer Zeitschrift für Musik

von Siegfried Kross, Bonn

Im Jahre 1834 hatte Robert Schumann mit einem Kreis von praktischen Musikern die *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* begründet mit der Absicht: „*Ton und Farbe des Ganzen sollen frischer und mannigfaltiger, als in den andern, vorzüglich dem alten Schlandrian ein Damm entgegengestellt werden . . .*“¹. Was den Kreis bewegte, formulierte Schumann zwanzig Jahre später in der Einleitung zu seinen *Gesammelten Schriften*. Es war der Protest gegen die Vorherrschaft von Modekomponisten und -kompositionen, gegen die angeschrieben werden sollte: „*. . . Da fuhr eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme*“². Es gab also offensichtlich nur eine sehr diffuse Vorstellung von der anzustrebenden Romantisierung und Literarisierung der Musik in diesem Kreis, kein festes Programm, das der geplanten Zeitschrift von vornherein eine bestimmte Struktur hätte geben können, welche sie vom aktuellen Impetus des Herausgeber-Kreises wenigstens zeitweilig unabhängig hätte machen können, um ihr ein Eigenleben in relativer Unabhängigkeit von der Präsenz der Initiatoren zu sichern. So geriet sie denn schon nach wenigen Ausgaben in den ersten Monaten ihres Erscheinens in eine tiefe Krise.

Über die Tatsache hinaus, daß mit Beginn des neuen Jahres ein verändertes Impressum und ein anderer Verlegername in den Bibliographien erscheinen, ist in der Schumann-Literatur wenig Substantielles zu dieser Krise zu finden, was stark dadurch bestimmt ist, daß Schumann gerade in dieser Zeit nicht Tagebuch geführt hat. Als er fünfenehalb Jahre später, Ende November 1838, diese Lücke rückblickend zu schließen begann, notierte er sich selbst: „*Gerade nun da, wo ich aufhörte im März 1833, beginnt meine reichste u. bewegteste Zeit . . .*“³. Was dann sehr summarisch folgt, ist aus dem Abstand von fast sechs Jahren geschrieben, vermag also keinen genauen Einblick mehr in die Gründungsphase der Zeitschrift und ihre erste große Krise zu geben. Selbst die Daten sind recht unpräzise und verschoben sich in seiner Erinnerung immer weiter: während der Brief an die Mutter vom 28. Juni 1833 schon die Publikation von Subskriptionsprospekt und Anzeige des Erscheinens im Juli⁴ ankündigte, also schon von sehr konkreten Plänen in fortgeschrittenem Stadium spricht, ist für diesen Zeitraum im fast sechs Jahre nach den Ereignissen niedergeschriebenen Tagebuch nur noch von einer allgemeinen „*Idee zu e.[iner] n.[euen]*“

¹ Brief an die Mutter vom 28. Juni 1833, in: *Robert Schumann. Ein Quellenbuch*, hrsg. von G. Eismann, Leipzig 1956, I, S. 86.

² *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, Leipzig ⁵/1914, NA Farnborough 1969, I, S. 1.

³ *Tagebücher*, hrsg. von G. Eismann, Leipzig 1971, I, S. 419.

⁴ Eismann I, S. 86.

*Zeitschrift für Musik, die schon im Sommer 1833 in Hofmeisters Garten besprochen war*⁵, die Rede. In der Einleitung zu den *Gesammelten Schriften* heißt es dann nur noch: „*Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst*“⁶, und in diesem Kreis sei die Idee zu der Zeitschrift geboren worden.

Auch der Kreis der Beteiligten kristallisierte sich offenbar erst nach und nach heraus. Im Brief an die Mutter heißt es noch: „*Die Direktion besteht aus Ortlepp*⁷, *Wieck*⁸, *mir und zwei anderen Musiklehrern . . . Unter den anderen Mitarbeitern nenne ich Dir Lühe*⁹, *Hofrat Wendt*¹⁰, *den tauben Lyser*¹¹, *Reißigern*¹² *und Krägen*^{12a} *in Dresden, Franz Otto*¹³ *in London . . .*“ In der Einleitung zu den *Gesammelten Schriften* ist aus dem Kreis lediglich Ludwig Schunke genannt¹⁴, der jedoch noch während der Edition des ersten Jahrgangs der Zeitschrift starb. Er gehörte auch zu den Unterzeichnern des Gründungsvertrages. Im nachgetragenen Tagebuch¹⁵ erscheinen die Leipziger Jahre 1833/34 nur diffus, einzelne Namen und Ereignisse sind herausgehoben, jedoch nicht in ausdrücklichem Zusammenhang mit der Gründung der Zeitung. Dagegen verzeichnet das Tagebuch ausdrücklich die stark belastenden Ereignisse und Erlebnisse, welche die Phase der Vorbereitung und Planung der Zeitschrift für Schumann überschatteten: der Tod seines Bruders Julius und seiner Schwägerin Rosalie, „*die Nacht vom 17–18ten October – fürchterlichste meines Lebens – Rosaliens Tod vorher –*“. Und mit dem, was er selbst als „*großen Abschnitt*“ in seinem Leben¹⁶ empfand, notierte er in unmittelbarem Zusammenhang: „*Qualen der fürchterlichsten Melancholie vom October bis December – Eine fixe Idee die wahnsinnig zu werden hatte mich gepackt . . . Vom vierten Stock, wo ich es nicht mehr aushalten konnte, in den ersten . . . umgezogen*“¹⁷. Keine Frage: die Diskussionen um die Gründung der Zeitschrift fielen mit einem neuen Krankheits Schub zeitlich zusammen, aus dem die journalistischen Vorarbeiten zeitweilig einen Ausweg wiesen; so vermerkt das Tagebuch: „*Nüchternheit. Schriftstellerische Arbeiten.*“ Sie haben Schumann offenbar stärker in Anspruch genommen, als er selbst

⁵ *Tagebücher* I, S. 420.

⁶ *Gesammelte Schriften* I, S. 1.

⁷ Ernst August Ortlepp, Kritiker der *Zeitung für die elegante Welt*.

⁸ Friedrich Wieck, Klavierpädagoge, später Schwiegervater Schumanns.

⁹ Willibald von der Lühe, Schriftsteller in Leipzig, vormals in Zwickau.

¹⁰ Johann Amadeus Wendt, Professor der Philosophie.

¹¹ Johann Peter Lyser, Maler, Musiker und Schriftsteller, dem wir die Zeichnungen des späten Beethoven verdanken.

¹² Karl Gottlob Reißiger, Leiter der Dresdener Oper

^{12a} Carl Krägen, Klavierpädagoge in Dresden.

¹³ Ernst Franz Otto, Komponist hauptsächlich von Männerchorsätzen, lebte damals in England.

¹⁴ Ludwig Schunke, Pianist und Komponist; *Gesammelte Schriften* I, S. 1.

¹⁵ *Tagebücher* I, S. 419ff.

¹⁶ *Tagebücher* I, S. 419.

¹⁷ A. a. O.

ursprünglich angenommen hatte. So heißt es in einem Brief an die Mutter vom 19. März 1834, also zwei Wochen vor dem Erscheinen der ersten Nummer: „... *Die neue musikalische Zeitschrift nimmt vor der Hand unsere ganze Tätigkeit in Anspruch. Rascher¹⁸ wird Dir wohl den Plan mitbringen. Er ist von mir. Dirigenten des Blattes sind der Kapellmeister Stegmeyer¹⁹, Wieck, Schunke, Knorr²⁰ und ich. Ein neues Unternehmen bringt immer Hoffnungen die Fülle mit sich. Es freut mich, mein Leben durch einen festen und reizenden Hintergrund geschlossen zu haben. Außer Ehre und Ruhm steht auch noch Verdienst zu erwarten, so daß Du jetzt wirklich ruhiger um mein Fortkommen für die Zukunft sein kannst. Nun gibt's freilich viel zu schaffen, zu lernen wie zu lehren; doch sind zu großen Schwierigkeiten auch große Fähigkeiten vorhanden, und ich glaube an schönen Erfolg und unendlichen Nutzen für meine Ausbildung*“²¹.

Am 3. April 1834 war die erste Nummer der *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik* erschienen. Anfang Juli ging eine erste Erfolgsmeldung, die zwar bereits von dreihundert Abonnenten spricht, an die Mutter; doch ist der Bericht entweder stark geschönt, oder Schumann hat die zur Ansicht von der Neuerscheinung an Buchhandlungen ausgegebenen Exemplare irrtümlich für abgesetzte Stücke gehalten. Unverkennbar dagegen ist eine gewisse Ernüchterung hinsichtlich des Maßes an Arbeitsbelastung, das unerwarteterweise auf ihn selbst fiel: „... *Vor der Hand muß ich durchaus der Zeitung meine ganze Tätigkeit widmen – auf die andern ist nicht zu bauen. – Wieck ist fortwährend auf Reisen, Knorr krank, Schunke versteht nicht mit der Feder umzugehen – wer bleibt übrig? – Doch hat die Zeitschrift so einen außerordentlichen Erfolg, daß ich auch mit Nutzen und Feuer fortarbeite. Bis jetzt sind gegen 300 Bestellungen eingegangen ...*“²². Aber schon Ende des Jahres geriet die Zeitschrift in ihre erste und existenzbedrohende Krise. Das Tagebuch verzeichnet dazu lediglich einzelne Stichwörter: „*Streit mit Wieck und den andern Redigenten ... Zerwürfniße mit der Zeitung – Schunkens Tod am 7ten December – m.[eine] Rückkehr nach Leipzig – Vollkommene Auflösung des ganzen Kreises ... Mein Kauf der Zeitung – Jahr 1835, noch wichtiger in seinen Folgen – folternder Streit mit Knorr – die Zeitung bei Barth ...*“²³. In der Einleitung zu den *Gesammelten Schriften* heißt es detaillierter über die Krise der Zeitung: „*Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der teuersten Genossen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten sich einige zeitweise ganz von Leipzig. Das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen. Da entschloß sich einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Klavier verträumt hatte als unter Büchern, die*

¹⁸ Vermutlich Schumanns Jugendfreund Eduard Moritz Rascher aus Zwickau.

¹⁹ Ferdinand Stegmeyer, Komponist in Leipzig.

²⁰ Julius Knorr, Privatgelehrter und Klavierpädagoge in Leipzig.

²¹ *Robert Schumanns Jugendbriefe*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 4/1910, S. 233.

²² *Jugendbriefe*, S. 242.

²³ *Tagebücher I*, S. 420/21.

*Leitung der Redaktion in die Hand zu nehmen, und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844*²⁴.

Diese immer noch relativ pauschalen Äußerungen vermag ein Konvolut mit mehr Substanz zu erfüllen, den die Universitätsbibliothek Bonn zur weiteren Ergänzung ihrer Bestände an Schumanniana ankauft und der hier mit freundlicher Erlaubnis der Bibliotheksleitung vorgestellt werden kann. Es handelt sich um die Handakten des Leipziger Rechtsanwalts Dr. Heinrich Conrad Schleinitz, des Mitbegründers und späteren Direktors des Leipziger Konservatoriums, mit dem Schumann bereits seit längerem bekannt war. Er begegnet im Tagebuch unter dem 1. April 1829 als Teilnehmer einer Gesellschaft bei Dr. Carus²⁵ und ist als Mitbegründer des Konservatoriums aus der Mendelssohn-Biographie bekannt²⁶, Schumann belegt ihn im Ehetagebuch sogar als dessen Testamentsvollstrecker²⁷. Aber es war zunächst nicht Schumann, der in Angelegenheiten der Zeitung mit Schleinitz Verbindung aufnahm, sondern deren Verleger C.H.F. Hartmann. Er suchte am Nachmittag des 15. Dezember 1834 den Rechtsanwalt auf, um sich Rechtsauskunft über seine Möglichkeiten für einen Eingriff in die Rechte der Herausgeber zu holen. Mit der Niederschrift von Schleinitz über diese Unterredung beginnen die Akten. Hartmann muß dabei seine Verantwortlichkeit als Verleger stark herausgekehrt haben, denn jedesmal hat Schleinitz das Adjektiv „verantwortlich“^{27a} als Zusatz zu „Verleger“ unterstrichen. Bei der rechtlichen Beurteilung seiner Möglichkeiten kam es offenbar entscheidend auf die Interpretation des Verlagsvertrages in der Frage an, ob Hartmann verantwortlicher oder beauftragter Verleger der Zeitschrift war. Wie Schumann selbst im Tagebuch und in der Einleitung zu den *Gesammelten Schriften* bestätigte, klagte auch der Verleger bei Schleinitz: „Die HH. Herausgeber seien uneinig geworden.“ Bestätigt werden ferner die von Schumann in dem Brief an seine Mutter vom 2. Juli 1834 erwähnten Probleme, die schon nach einem Vierteljahr die Zeitschrift gefährdeten, nämlich die häufige Abwesenheit Wiecks, Krankheit und Tod Ludwig Schunkes, dem die schriftstellerische Arbeit ohnehin nicht lag, und die Schwierigkeiten mit Julius Knorr. Die Verhältnisse spiegeln sich übrigens auch in dem Brief Clara Wiecks zu Schumanns Geburtstag vom 8. Juni 1834 wider²⁸, denn sie hatte vergeblich auf seinen Besuch in Dresden gehofft, aber er konnte wegen der Krankheit Knorrs nicht kommen, d. h. er war durch die *Neue Leipziger Zeitschrift* an Leipzig gebunden, und daraus erklärte sich auch, daß er entgegen ihren Erwartungen

²⁴ *Gesammelte Schriften* I, S. 1.

²⁵ *Tagebücher* I, S. 185.

²⁶ Mendelssohn widmete ihm die *Sommernachtstraum*-Musik und schrieb für ihn das „Nachtlied“

²⁷ B. Litzmann, *Clara Schumann*, Leipzig⁸/1925, NA Hildesheim 1978, Band II, S. 171.

^{27a} Das Impressum lautete: *Leipzig unter Verantwortlichkeit des Verlegers C.H.F. Hartmann*, doch erstreckte sich die Verantwortlichkeit nach dem Verlagsvertrag nicht auf Fragen des Inhalts.

²⁸ Litzmann, I, S. 71 ff.

nicht wenigstens an Clara geschrieben hatte, wobei allerdings das sich entwickelnde Verhältnis zu Ernestine von Fricken auch eine Rolle gespielt haben dürfte.

Dann jedoch dehnte Hartmann seine Klagen auch auf Robert Schumann selbst aus: „*H. Schumann halte sich in Zwickau auf, werde dort wahrscheinlich bis Ostern wenigstens 1835 bleiben u. bekümmere sich schon fast seit ½ Jahr gar nicht um die Zeitung.*“ Nun war Friedrich Wieck zwar tatsächlich seit Mitte November 1834 auf einer Konzertreise, auf welcher er sich erst am 18. Dezember, also drei Tage nach der ersten Erkundigung Hartmanns über Eingriffsmöglichkeiten, mit Clara in Braunschweig traf und die bis ins nächste Jahr hinein andauerte²⁹. Aber Schumann selbst war am 25. Oktober nach Asch zu Ernestine von Fricken gefahren. Anfang November war er tatsächlich in Zwickau, von wo aus er noch einmal mit seiner Schwägerin Therese nach Asch gefahren war; es mag sogar zutreffen haben, daß er sich in der Spannung um das ungeklärte Verhältnis zu Ernestine von Fricken vorübergehend weniger um die Redaktion gekümmert hat. Aber da er, auch für Hartmann erkennbar, der Spiritus rector des Unternehmens war, wäre er fraglos in dem weniger als hundert Kilometer entfernten Zwickau innerhalb eines Tages erreichbar gewesen, wenn wirklich Gefahr im Verzuge gewesen wäre. Dagegen entspricht die Behauptung, Schumann habe sich bereits seit Mitte des Jahres nicht mehr um die Zeitschrift gekümmert, so offensichtlich nicht den sonstigen Nachrichten, daß man sie nur als Zweckbehauptung einstufen kann.

Bestätigt werden durch die Vorbringungen Hartmanns in den Aufzeichnungen des Anwalts die Vorwürfe, die Schumann selbst gegen die nachlässige Redaktionsführung durch Julius Knorr erhoben hatte. Mehrfach hatte danach der Verleger anmahnen müssen, um das pünktliche Erscheinen des Blattes sicherzustellen. Aber nicht das löste den Konflikt aus, der den Verleger den Gang zum Rechtsanwalt nehmen ließ, sondern die Absicht des Redakteurs Knorr, „*eine infamierende Erklärung gegen H. Wieck, den Mitherausgeber der Zeitung, abdrucken zu wollen . . .*“. Unterstellt man zunächst einmal den Kern dieser Aussage als richtig, daß der Abdruck eines Textes geplant war, der den Anschauungen Wiecks zuwiderlief, so bestätigen sich die Angaben von Schumanns Tagebuch: „*Streit mit Wieck u. den andern Redigenten*“, sowie „*Zerwürfnisse mit der Zeitung – Schunkens Tod am 7ten December . . . – Vollkommene Auflösung des ganzen Kreises*“³⁰. Hartmann, der offenbar nicht müde wurde, seine Funktion als „*verantwortlicher Verleger*“ zu betonen, hatte nun massiv in die Verantwortlichkeit von Herausgebern und Redakteur eingegriffen und den Abdruck der Erklärung rundweg verweigert. Daraufhin hatte Knorr im Gegenzug die Herausgabe des gesamten redigierten Manuskripts der nächsten Nummer verweigert und damit das Weitererscheinen der Zeitung blockiert.

Der Verleger malte nun den wirtschaftlichen Schaden aus, der ihm entstände, wenn bereits nach einem halben Jahrgang die Zeitschrift, die in dieser kurzen Zeit

²⁹ Litzmann, I, S. 78 ff.

³⁰ *Tagebücher* I, S. 420.

naturgemäß noch keinen Gewinn hatte erwirtschaften können, unterbrochen, eingestellt oder mit einem anderen Verleger fortgesetzt würde. Letztere Darlegung freilich mutet eigenartig an, denn sie hätte doch die Einigung der angeblich so zerstrittenen Herausgeber und ihre gemeinsame Abwendung vom bisherigen Verleger vorausgesetzt. Nach allem, was Hartmann angab, für die Zeitung getan zu haben, hätte es als Grund dafür doch nur noch den Eingriff des Verlegers in die redaktionelle Verantwortung gegeben. Schadensersatz, so sah er ein, wäre jedenfalls mangels Masse bei den Herausgebern nicht zu holen gewesen. Ein von Hartmann anvisiertes mögliches Prozeßziel lautet daher in der Niederschrift des Anwalts: *„Er müsse versuchen, den H. Knorre als Redacteur los zu werden, da die Zeitschrift in seinen Händen nicht gedeihe.“* Problem dabei war freilich, daß Julius Knorr nicht etwa angestellter Redakteur, sondern Mitgesellschafter der *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik* war.

Dem Anwalt muß aber sehr rasch klar geworden sein, daß der Konflikt unter Wahrung der berechtigten Interessen des Verlegers prozessual nicht zu lösen war: *„Nachdem ich den von H. Hartmann mir mitgetheilten Verlagscontract, durchgelesen, konnte ich ihm, da der Contract ganz zum Nachtheile des H. Hartmann abgefaßt ist, zu gerichtlicher Hülfe, wenigstens klageweiß wenig Hoffnung machen.“* Zu gut hatte Robert Schumann sein Geisteskind juristisch in dem mit Hartmann geschlossenen Vertrag abgesichert; er verfügte schließlich aus der Firma des Vaters bzw. der Brüder über eigene verlagsrechtliche Erfahrung und war möglicherweise beim Abfassen des Vertrages von der Familienfirma beraten und unterstützt worden. Zumindest war in dem Vertrag festgelegt, daß alle Eigentumsrechte an der Zeitung bei den Herausgebern verblieben und lediglich dem Verleger ein befristeter Verlagsauftrag erteilt worden war, der ihn gewiß nicht zu redaktionellen Eingriffen in das Blatt berechtigte.

Statt dessen wurde nun versucht, den Spieß umzudrehen und über den Zerrüttungsparagraphen des Verlagsvertrages neben dem ungeeigneten und halsstarrigen Redakteur Julius Knorr auch gleich den unbequemen geistigen Kopf des Unternehmens auszubooten: *„die Verweigerung des Manuscripts von Seiten des Herrn Knorre, sowie die Unthätigkeit des H Knorr“* sollten im Sinne dieses Paragraphen *„als Contractsverletzung“* angesehen werden, *„welche den Verlust aller aus dem Contracte für die Herren [Herausgeber Wieck, Knorr und Schumann; Schunke war ja bereits durch Tod ausgeschieden] hervorgehenden Rechte zur Folge habe, sich so von denselben ganz loszusagen und das Unternehmen, im Verein mit dem verbliebenen H Wieck und mit Hinzuziehungen neuer Mitarbeiter, fortzusetzen und hierbei in der Zeitschrift selbst eine Erklärung dahin abdrucken zu lassen: daß H L. Schunk gestorben, die obengenannten Herren aber durch mehrere Contractszuwiderhandlungen der Theilnahme an dem ganzen Unternehmen sich verlustig gemacht, und daher von der Herausgabe ausgeschlossen worden, an ihre Stelle aber andere, bedeutende Mitarbeiter getreten wären, und die Zeitschrift daher nicht nur ihren ungestörten Fortgang haben, sondern auch an wissenschaftlichem und künstlerischem Werth sehr gewinnen werde“.*

Diese Überlegungen Hartmanns mit seinem Rechtsanwalt lassen nur den einen Schluß zu, daß der Verleger versuchen wollte, die Zeitschrift ganz in die Hand zu bekommen und unter eigener Verantwortung herauszugeben. Der häufig abwesende und auf seine Unterrichtstätigkeit konzentrierte Wieck hätte ihn dabei wohl nicht sonderlich behindert, dagegen ging es sichtlich um die Ausschaltung Schumanns und seiner Konzeption, durch welche die Zeitung „an wissenschaftlichem und künstlerischem Werth sehr gewinnen“ sollte, mit einem Wort, sie sollte konventioneller werden. Wenn aber der Verleger ein so aktives Interesse daran hatte, das Blatt ganz zu übernehmen, könnte das nicht zuletzt Schumanns Äußerung aus dem Brief an die Mutter vom 2. Juli 1834 bestätigen, daß „die Zeitschrift so einen außerordentlichen Erfolg“ habe, auch wenn die Angabe von 300 Abonnenten sicher zu hoch gegriffen ist?

Dem Schlußsatz des Schleinitz-Protokolls: „H Hartmann ließ mir den Contract zu genauerer Durchsicht zurück, u. ich versprach, bis morgen alles . . . mir nöthig erscheinende schnell zu verfügen“, verdanken wir, daß der originale Gründungsvertrag in einem Exemplar als zweites Stück in der Handakte des Anwalts überliefert ist. Er sei wegen seiner präzisen Regelungen im Wortlaut wiedergegeben:

Zwischen

Hrn. F. Wieck

Hrn. R. Schumann

Hrn. L. Schunke

Hrn. J. Knorr

als Herausgeber

Hr. C.H.F. Hartmann

als Verleger

ist unter dem heutigen Tage folgender aufrichtige und ernstliche Verlagscontract über die von den ersteren genannten 4 Herren in dem Hartmann'schen Verlage herauszugebende neue Leipziger Zeitschrift für Musik verabhandelt und abgeschlossen worden; nämlich

§ 1.

Die Herren F. Wieck, R. Schumann, L. Schunke und J. Knorr haben die neue Leipziger Zeitschrift für Musik gegründet, u. Herr Buchhändler C.H.F. Hartmann hat dieselbe als Verleger übernommen.

§ 2.

Diese Zeitschrift, ihr Titel, Plan und Tendenz ist das Eigenthum der genannten 4 Herren, welche Herrn Hartmann den Verlag derselben von Ostern 1834 bis Ostern 1837 überlassen werden.

Ein Intelligenzblatt für Insetate, welches jedoch separat gegeben werden muß u. keine Aufsätze enthalten darf, gehört Herrn Hartmann.

§ 3.

Hr. Hartmann verspricht, die Zeitschrift unter seiner Verantwortlichkeit wöchentlich in 2 einzelnen halben Bogen nach dem Schema des eingehafteten Druckbogens (u. nach Befinden mit einer Notenbeilage) erscheinen zu lassen, für alles Porto zu stehen, und für das Institut diejenigen musikal. Zeitungen für seine Rechnung kommen zu laßen, welche die Herausgeber als nothwendig für ihre Arbeiten erachten.

Den Preis der Zeitschrift stellt er auf 2 rthlr 16 gr ord. oder 2 rthlr netto jährlich, so lange wöchentlich nur zwei Nu^mern à einem halben Bogen erscheinen.

§ 4.

Hr: Hartmann zahlt den 4 Herausgebern für den gedruckten Bogen 10 rthlr Pr. Cour. als Honorar. Es wird aber dabei nach Zeilen gemeßen und Titelüberschriften der Aufsätze u. unvollendete Zeilen gelten für voll, die Arbeiten mögen Originale oder Travestirungen seyn.

§ 5.

Das erwähnte Honorar wird den 4 Herausgebern einstweilen gut geschrieben, und der ganze Betrag ihnen hernach gleich ausgezahlt, wenn Hr: Hartmann über fünf hundert Exempl. von der Zeitschrift absetzt. Werden über sieben hundert Exempl. abgesetzt, so beko^men die 4 Herausgeber, außer den fortbestehenden 10 rthlr für den Bogen, von jedem einzelnen Exemplar eines folgenden Hunderts 1 rthlr (als die Hälfte des Netto-Preises) von Hrn. Hartmann ausgezahlt, welchen Ueberschuß sie nach Maßgabe ihrer Arbeit unter sich theilen werden.

§ 6.

Sollte der bereits auf 500 Exempl. gestiegene Absatz einmal wieder sinken, so wird das Honorar von 10 rthlr für den Bogen den 4 Herren nichtsdestoweniger von Hrn: Hartmann fort entrichtet, da anzunehmen, daß der Absatz bald wieder steigt.

§ 7.

Mitarbeiter, hiesige u. auswärtige, erhalten sogleich u. unter allen Umständen 10 rthlr für den Bogen. Sollte einer oder der andere dessen Beiträge für den Flor der Zeitung als besonders nothwendig erachtet werden, 15–20 rthlr für den Bogen verlangen, so wird ihm dies von Hrn. Hartmann zugestanden, doch urgirt derselbe, daß eine solche Ausnahme sich nicht über 4 Bogen jährlich erstrecken dürfe.

Mitarbeiter kann aber Herr Hartmann ohne Zustimmung der 4 Herausgeber nicht wählen.

§ 8.

Die Honorarauszahlung an die 4 Herren geschieht vierteljähr. Die Generalabrechnung mit denselben ist in der Woche nach Pfingsten. Sämtliche aufs Geschäft Bezug habende BB. u. Rechnungen legt Hr. Hartmann den Herausgebern aufs Verlangen jederzeit vor.

§ 9.

Sämtliche Briefe, Correspondenzen, Aufsätze u. Musikalien, welche Hiesige oder Auswärtige für die Zeitschrift einschicken, werden von Herrn Hartmann an den Redacteur Hr. Knorr befördert u. bleiben das Eigenthum der 4 Herren.

§ 10.

Hr. Knorr übernimmt insbesondere die Redaction der genannten Zeitschrift, d. h. er führt den Briefwechsel mit Auswärtigen, hält über die eingeschickten Briefe, Correspondenzen, Aufsätze u. Musikalien eine eigne Liste, bestimt (mit Einwilligung der übrigen Herausgeber), was für Mss. gedruckt u. honorirt werden sollen, besorgt die Oeconomie, erste Correctur u. Revision der Blätter. Dafür zahlt ihm Hr. Hartmann gleich anfangs und unter jeglichen Verhältnissen 25 rthlr vierteljährlich postnumerando; hat der Absatz 700 Exempl. überstiegen, 37 rthlr 12 gr vierteljährl., hat er 1000 Exempl. überstiegen, 50 rthlr vierteljährl., jedesmal postnumerando.

§ 11.

Finden sich nach einem Jahre nicht 500 Abnehmer, so können die Unternehmer den Contract aufheben.

§ 12.

Veränderungen in der Person des Verlegers können nur mit Genehmigung der Herausgeber erfolgen.

§ 13.

Härtere Contractverletzungen bringen den Verlust des Contracts zu Wege.

§ 14.

Sollte eine solche Veränderung eintreten: so darf Hr. Hartmann die Zeitschrift auch unter einem veränderten Titel, überhaupt musicalische Blätter, nicht eher herausgeben, als nach 6 Jahren oder mit Zustimmung der 4 Herren.

§ 15.

Jeder der 4 Herausgeber erhält 2 Exempl. der Zeitschrift gratis.

§ 16.

Ist einer der Mitarbeiter geneigt, ohne Honorar zu arbeiten, so hat er auf 1 Freiexempl. Anspruch.

§ 17.

Diejenigen, welche die Hauptarbeiten machen, liefern auch die Chronik.

§ 18.

Verringert sich die Zahl der 4 Herren durch irgend einen Zufall, so geht das Eigenthumsrecht auf die übrigen über.

§ 19.

Noch ist unter den 4 Herren wöchentlich eine Conferenz zur Besprechung festgesetzt. Sie verpflichten sich, derselben pünktlich beizuwohnen. Fehlt einer, so gelten die gefaßten Beschlüsse der übrigen drei. Zwei können nichts entscheiden, es müßten denn die Fehlenden ihre Einwilligung gegeben haben.

§ 20.

Sind die Stimmen der 4 Herren in zweifelhaften Fällen getheilt, so entscheidet Hr. Kapellmeister Stegmayer, oder, wenn er nicht zu finden, Hr. Musikhändler Hofmeister.

Mit vorstehendem Allem, sind die Parteien gegenseitig einverstanden; sie erklären u. acceptiren solches als ihre ernstliche Willensmeinung gegenseitig bestens u. entsagen allen dagegen zu machenden Einreden wie solche Namen haben möchten, u. haben darüber den gegenwärtigen Aufsatz in zwei gleichlautenden Exempl. eigenhändig unterschrieben u. ausgewechselt.

Leipzig, d. 26. März 1834

Friedrich Wieck	}	Herausgeber
Robert Schumann		
Louis Schunke		
Julius Knorr.		
	}	Verleger

Da das vorliegende Vertragsexemplar nur von den Herausgebern unterzeichnet ist, während die Unterschrift Hartmanns fehlt, handelt es sich offensichtlich um sein Exemplar. Auffällig am Text des Vertrages ist, daß sich noch in der Woche vor seinem Abschluß der Kreis der Vertragspartner geändert hat: der Brief Schumanns an die Mutter nennt am 19. März noch Ferdinand Stegmeyer als einen der „*Dirigenten des Blattes*“, beim Vertragsabschluß eine Woche später gehörte er nicht mehr als Herausgeber zu dessen Unterzeichnern, sondern nurmehr zu den vorgesehenen neutralen Schlichtern im Konfliktfall neben dem Musikverleger Friedrich Hofmeister, in dessen Garten nach Ausweis von Schumanns Tagebuch zum Teil die Vorgespräche zur Gründung der Zeitschrift stattgefunden hatten. Materiell rechtlich macht der Vertragstext deutlich, daß Schumann in der Tat dafür gesorgt hatte, alle Rechte vom Titel bis zur Tendenz bei den Herausgebern, deren Spiritus rector er ja selbst war, zu belassen. Nicht einmal Mitarbeiter konnte der Verleger nach § 7 auswählen, wieviel weniger also den geschäftsführenden Redakteur absetzen und den führenden Kopf der Herausgeber ausbooten. Was er in dieser Hinsicht mit dem Anwalt diskutiert hatte, wäre also schon ein erstaunlicher juristischer Kraftakt gewesen. Der Vertrag stellt eindeutig klar, daß sich die von ihm so betonte verlegerische Verantwortlichkeit ausschließlich auf die wirtschaftlich-technischen Vorgänge von der Herstellung bis zum Vertrieb und die Finanzierung erstreckte. Der Vertragstext zeigt überdies, warum eine Tendenzänderung des Blattes zu den Voraussetzungen des geplanten Coups gehört hätte. Auch der Tod Schunkes hatte keine Möglichkeit der Kündigung

eröffnet, sein Anteil war nach § 18 automatisch auf die übrigen drei Herausgeber übergegangen; Hartmann war davon nicht betroffen.

Das dritte Schriftstück der Handakte des Rechtsanwalts Schleinitz ist ein Gedächtnisprotokoll über die Unterredung, zu der er am folgenden Tage, also am 16. Dezember 1834, den Buchhändler und Verleger Hartmann in dessen Geschäftsräumen aufsuchte, nachdem er den Verlagsvertrag genauer studiert hatte. Schleinitz riet danach sogar noch nachdrücklicher von gerichtlichen Schritten gegen die Vertragspartner ab und meinte, insbesondere müsse er der „*gerichtlichen Aufforderung an H Knorr, das zurückgehaltene Manuscript herauszugeben, widerrathen*“. Zu deutlich war dem Anwalt klar geworden, daß ein solcher Schuß nach hinten losgehen müsse. Statt dessen versuchte er stärker noch als am Vortage bei nur flüchtiger Kenntnisnahme des Vertragstextes, sozusagen den Spieß umzukehren, und riet Hartmann: „*Das Beste sey, die Zeitschrift ohne Unterbrechung fortzusetzen u. im Vereine mit H Wieck eine Erklärung des gestern angegebenen Inhalts derselben zu inserieren und zu erwarten, ob die übrigen Herren gegen ihn klagbar werden wollten oder nicht. Sodann sollte u. müßte er eben, mit den neuen Herausgebern einen neuen Verlagscontract abschließen, u. diesen auf sichern u. solidern Grundlagen bauen, als den bisherigen, welcher seine, H Hartmanns, Rechte zu sehr gestört habe.*“

Nun war der Verleger gewiß weniger in „*seinen Rechten*“ als in seinen Interessen gestört; der Anwalt hatte ja auch klar erkannt, daß es einklagbare Rechte nicht gab. Statt dessen riet er dem Verleger, einfach Fakten zu schaffen, die Inhaber der Urheberrechte auf kaltem Wege zu enteignen, mit anderen Herausgebern einen für ihn günstigeren Vertrag abzuschließen und die rechtmäßigen Inhaber der Urheberrechte mit bloßen Schadensersatzklagen den Ereignissen hinterherlaufen zu lassen. Das ist keine moralische Frage, denn ein Anwalt ist eben der Vertreter von Parteieninteressen. Aber man wird den Vorgang kaum überinterpretieren, wenn man aus ihm ein Kompliment herausliest für das Ansehen, welches sich die *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* in den wenigen Monaten ihres Erscheinens zu sichern gewußt hatte, denn natürlich würde kein Verleger als Inhaber eines auf Rendite zielenden gewerblichen Unternehmens mit beinahe allen Mitteln versuchen, ein Verlagsobjekt ganz in seine Hand zu bringen, das der wirtschaftlichen Zielsetzung seines Unternehmens abträglich sein könnte.

Aber der Schluß dieses zweiten Protokolls von Schleinitz bringt eine handfeste Überraschung: Hartmann informierte seinen Anwalt, daß Robert Schumann, der gestern noch so unerreichbar im nur 100 km entfernten Zwickau war und dessen Rückkehr in so ferner Zukunft lag, daß über seine Enteignung spekuliert wurde, nach Leipzig zurückgekehrt war. Damit jedoch war der geplante Handstreich undurchführbar geworden. Hartmann stand nun unter dem Zwang, sich mit Schumann zu einigen, und entließ den Anwalt mit dem verbindlich unverbindlichen Bescheid: „*Jedenfalls aber werde er einen neuen Contract ausfertigen lassen u. abschließen, wobei er um meine Unterstützung mich hiermit ersucht haben wolle.*“ – Bedauerlicherweise geben Anwaltsprotokolle keine Auskunft über die Motive der handelnden Personen. Als

reine Zweckinformation muß man jedoch mindestens die Behauptung Hartmanns von der Unerreichbarkeit Schumanns in Zwickau und die voraussehbare Dauer seines Aufenthalts dort bis mindestens Ostern 1835 qualifizieren. Hätte nur die mindeste Absicht einer Einigung mit Schumann bestanden, wären ihre Voraussetzungen in wenigen Tagen technisch realisierbar gewesen. So bleibt nur die Deutung, daß Hartmann tatsächlich versucht habe, Robert Schumann aus der von ihm begründeten Zeitschrift hinauszudrängen. Angesichts der eindeutigen Rechtslage konnte dies nur durch handstreichartige Überrumpelung während seiner Abwesenheit geschehen; daher die Behauptung von der unabsehbaren Dauer seiner Abwesenheit von Leipzig. Schumann hat die Pläne des Verlegers durch seine Rückkehr nach Leipzig durchkreuzt; einstweilen ist allerdings unklar, ob er deswegen vorzeitig nach Leipzig zurückkam oder ob nur sein zufälliges Dazwischenkommen seine Ausbootung aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* verhindert hat.

Unter den gegebenen Umständen war natürlich an eine weitere Zusammenarbeit zwischen Schumann als dem führenden Kopf der Zeitschrift und Hartmann als Verleger nicht zu denken; und nun vollzog sich das, was Hartmann bereits bei der ersten Kontaktaufnahme gegenüber Rechtsanwalt Schleinitz als Motiv genannt hatte, gegen die Herausgeber gerichtlich vorzugehen. Obwohl eine derartige Absicht bei diesen evident nicht vorhanden war, gab er an: er „*vermüthe auch übrighens, daß man wohl im Sinne haben könnte, ihm nachdem er das ganze Unternehmen mit vielen Kosten eingerichtet u. in Gang gebracht habe, dasselbe aus den Händen zu winden u. einem anderen Verleger zu übergeben*“³¹.

Zunächst hat Schumann wohl versucht, die Zeitschrift zusammen mit Julius Knorr in einem anderen Verlag weiterzuführen. Darüber gibt ein Dokument Aufschluß, das nicht zu den Handakten des Anwalts Schleinitz gehört, sich aber ebenfalls jetzt in der Universitätsbibliothek Bonn befindet. Es handelt sich um einen Vertragsentwurf, den Schumann unmittelbar nach seiner Einschaltung in die von Hartmann begonnenen Verhandlungen konzipiert haben muß, der jedoch nicht unterschrieben wurde und mithin nie Rechtskraft erlangt hat:

„Da zwischen den Herren Robert Schumann und Julius Knorr von einem Theile und dem Herrn C. H. F. Hartmann vom andern Theil über die Fortsetzung des von beiden Theilen in Betreff der Herausgabe und des Verlags der unter dem Titel «Neue Leipziger Zeitschrift für Musik, herausgegeben durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden» erscheinenden musikalischen Zeitung stipulirten Contractsverhältnißes Dissonanzen entstanden sind, so ist von den genannten gegenwärtigen Redigenten und dem Verleger verabredet und beschloßen worden:

I.)

Herr Hartmann steht vom 18^{ten} December 1834 von dem Verlage der unter obigem Titel erwähnten musikalischen Zeitschrift ab und überläßt den Herren Redigenten die

³¹ Protokoll Schleinitz vom 15. Dezember 1834.

willkürliche Uebertragung des Verlags, ohne deshalb und wegen des bisherigen Verlags irgend Ansprüche an letztere zu machen.

II.)

Die Herren Redigenten wollen dagegen von dem ihnen aus § 14 des unterm 26^{ten} März 1833 abgeschloßenen Vertrags zustehenden Rechte keinen Gebrauch in so weit machen, als sie Herrn Hartmann den Verlag eines neuen musikalischen Blattes jedoch unter einem von den HH. Redigenten vorher genehmigten Titel gestatten wollen.

III.

Alle übrigen Rechte und Verbindlichkeiten aus dem bis jetzt bestandenen Contractsverhältniße behalten ihre Gültigkeit.

IV.

Herr Hartmann verspricht noch außerdem, ohne alle Angriffe bekannt zu machen, daß das [gestrichen: Blatt] musikalische Blatt, welches er vielleicht späterhin zu verlegen gedenkt, keine Fortsetzung der von den Redigenten der neuen Leipziger Zeitschrift für Musik bis jetzt bei ihm herausgegebenen Zeitung sei.

Leipzig, am 18^{ten} December 1834.

Es muß Schumann jedoch rasch klar geworden sein, daß ein tieferer Schnitt unumgänglich, insbesondere eine Zusammenarbeit mit Knorr kaum möglich sei. In den folgenden Tagen hat er dann wohl die nötigen Gespräche geführt, um die Zeitung ganz selbst zu übernehmen. Dies alles ist wohl unter den Beteiligten direkt und ohne Beteiligung eines Anwalts verhandelt worden, denn sonst müßten die Handakten, in denen Schleinitz Gespräche sogar dann ausführlich protokollierte, wenn sie ergebnislos endeten, darüber etwas enthalten. Höchste Eile war bei dem weiteren Vorgehen außerdem geboten, denn wer immer die Zeitschrift fortsetzen wollte, mußte darauf bedacht sein, die Auslieferung der nächsten Nummer nicht weiter zu verzögern, weil dies Abonnenten verärgert und der Entwicklung des Blattes geschadet hätte.

Binnen einer Woche nach Schumanns Rückkehr nach Leipzig war denn auch alles geregelt und wurde zwischen Schumann und dem Verleger Hartmann ein Kaufvertrag geschlossen. Er ist für uns deswegen so interessant, weil er vollständig in Schumanns Handschrift überliefert ist. Nach den Korrekturen vorläufiger oder im Ansatz geänderter Formulierungen zu urteilen, die eben nur der Verfasser eines Textes anbringen kann und die es daher unwahrscheinlich erscheinen lassen, daß es sich um einen Fremdtex in Schumanns Abschrift handeln könnte, wird man in Schumann den Urheber dieses Vertragstextes sehen dürfen. Damit aber wird wahrscheinlich, daß auch der Text des Verlagsvertrages, der Schumanns Belange so nachdrücklich vertrat und des Verlegers Hartmann Interessen so wenig berücksichtigte, von Schumann herrührte, auch wenn das vorliegende Exemplar nicht von seiner Handschrift ist.

Contract.

Zwischen Herrn Robert Schumann und Herrn H.F.C. Hartmann ist unter / heutigem Tage unter Genehmigung der nachstehenden Punkte von beiden / Seiten und unter

Begebung aller künftigen Ausflüchte, sie mögen se[yn,] / welche sie wollen, folgender Vertrag verabredet und geschlossen worden.

1) Herr Hartmann verkauft und überträgt sein Recht an der „ne[uen] / Leipziger Zeitschrift für Musik“ sammt Titel, nebst allen in den nach-/folgenden Puncten enthaltenen Gegenständen für die Summe von / dreihundert und fünfzig Thaler sächsisch, / an Herrn Robert Schumann hier und leistet zugleich [gestrichen: Verzicht] das / Versprechen, eine musikalische Zeitung binnen drei Jahren nich[t] / herauszugeben.

2) Herr Schumann zahlt diesen Kaufpreis mit dreihundert Thalern / sogleich baar und den Rest von fünfzig Thalern sächsisch in eine[m] / Solawechsel zahlbar am letzten Mai des Jahres 1835.

3) Herr Hartmann, der Eigenthümer der vom Jahrgang 1834 von dieser / Zeitschrift im Wege des Handels abegangenen Exemplare verblei[bt,] / macht sich verbindlich sogleich alle vorrähigen, nicht abgesetzten Exem[plare] / des ersten Jahrgangs und zwar

15 Exempl. Nr. 1–Ende

162 Exempl. Nr. 3–Ende

75 Exempl. Nr. 17–Ende

[am linken Rand ergänzt: Nrn 1–16 sind in 300 / Exemplaren per Novitate versandt / und werden zu Ostern, wo sie mit / den Remittenden zurückkommen, von / Herrn Hartmann an H.R. Schumann / abgeliefert.]

sammt Deckseiten bis auf das letzte Blatt an den Herrn Käufer a[uszu-]/liefern, von heute an kein Exemplar mehr zu verkaufen, sonde[rn] / alle Bestellungen an den künftigen Eigenthümer und Verleger gela[ngen] / zu lassen, ferner alle Exemplare und einzelnen Nummern, welche H. [Hartmann] / per Novitate oder à Condition an Buch- und Musikhandlungen ver-/sant hat, so wie sie zurückkommen und namentlich in und nach der / Jubilatemeße 1835 ebenfalls zur Disposition des Herrn R. Schum[ann] / bereit zu haben.

4) Herr Hartmann macht sich verbindlich den noch restirenden Bogen des Jahrgangs 1834 / in diesen Tagen, so wie [am linken Rand angefügt: einen Haupttitel und ein] ein spezielles Inhaltsverzeichniß der drei Quartale noch / vor Ablauf dieses Jahres für seine Kosten fertig gedruckt zu liefern; [nachträglich eingefügt: ebenso einen Titel] / ferner übernimmt er die Verpflichtung, alle noch an die Mitarbeiter des Jahrgangs / 1834, mit Ausschluß der bisherigen vier Redacteurs, des Herrn R. Schumann, / Herrn Wieck, / Herrn Schunke und / Herrn Knorr / (welche vier Herren auf jeden / Anspruch auf Honorar, das Herr Hartmann ihnen leisten sollte, verzichten) resti-/renden Honorare abzuführen, als namentlich folgende Posten

Herrn A. Simon	in Berlin	4.12 rthlr
" Panofka	in Paris	31. "
" Mainzer	in Paris	9. "

"	Rellstab	in Berlin	27.	"	
"	Keferstein	in Jena	12.	"	
"	Kretzschmar	in Anclam	4.12	"	
"	Fischhof	in Wien	5.-	"	
"	Böhmer	in Gotha	0.-	"	
"	Kloß	in Leipzig	4.12	"	
"	Bürck	" "	14.-	"	[ab hier nachträglich eingefügt]
"	C. F. Becker		6.-	"	
"	Dr. Seidel	in Berlin			
"	[durchstrichen: C. F. Becker]	in Leipzig			den ihnen zukommenden Betrag
"	Nauenburg	in Halle			
"	Riefsta[h]l	in München			

die er den nunerwähnten Mitarbeitern, nach Abzug etwaiger Beträge für Exemplare / der Musik-Zeitung ohne Aufenthalt zu zahlen hat.

Ferner hat sich Herr Hartmann bereit erklärt, Herrn Knorr den Betrag von / 25 Thalern für Redactionsgebühren des letzten Quartals zu zahlen.

Herr Knorr hätte demnach zu erhalten	rth 25.
davon soll jedoch abgezogen werden die Summe von	
5.18	<u>5.18</u>
als Vorauszahlung an Herrn Lyser für noch zu lieferndes	
Manuscript	bleiben 19.6

welche 19 rth 6 gr Herr Knorr von Herrn Hartmann bis letzten December 1834 / zu zahlen sind. [Zu den beiden Ergänzungen hat Hartmann signiert: *Obige Punkte genehmigt / C H F Hartmann*] Etwas Weiteres als vorgenannte Zahlungen hat Herr Hartmann an Niemanden zu leisten.

5) Ferner ist Herr Hartmann verpflichtet, Herrn R. Schumann die vollständige / Auslieferungsliste über die bis dato auf dem Wege des Handels abgesetzten / Exemplare zu übergeben.

6) Gleichermaßen macht sich Herr Hartmann verbindlich, Herrn R. Schumann alles / in Bezug auf diese Zeitschrift vom Satz des letzten Bogens übrig bleibende / Manuscript u. alle von jetzt an für diese Zeitschrift an die Redaction / eingesandten Briefe, Manuscripte u. Musikalien auszuliefern, wogegen / derselbe die ihm daraus entstehenden Auslagen an Porto usw. an Herrn Hartmann zu erstatten hat.

Leipzig
am 24^{sten} December 1834.

Obiges in allen Punkten genehmigt
C H.F. Hartmann
Genehmigt
Robert Schumann

Der Vertragstext macht ein weiteres Mal deutlich, wie präzise und umsichtig der romantisch schwärmerisch poetisierende junge Schumann formulierte und seine Angelegenheiten ordnete. – Da er den Verzicht auf Herausgeberantienen aus dem mit Hartmann seinerzeit geschlossenen Verlagsvertrag zugleich im Namen der beiden verbliebenen Mitherausgeber Wieck und Knorr aussprach, müßten Vorabgespräche der Herausgeber stattgefunden haben, die wir nicht kennen. Das ist wichtig zur Beurteilung dessen, was noch fünf Jahre später im nachgetragenen Tagebuch als „*folternder Streit mit Knorr*“³² erscheint. Dieser war ja von der Auflösung des alten Vertrages und der Übernahme der Zeitschrift durch Schumann allein gleich doppelt betroffen, einmal als Mitherausgeber, dann aber auch noch als geschäftsführender Redakteur. In einem noch zu behandelnden Brief an Schumann findet sich die Formulierung Knorrs: „*Was Wieck haben will, mag er selbst fordern.*“ Daraus könnte man schließen, daß zumindest Knorr keineswegs auf seine Herausgeberanteile verzichtet hatte, wie es Voraussetzung des Verkaufsvertrages zwischen Schumann und Verleger Hartmann gewesen war, noch gesonnen war, angesichts der enormen finanziellen Belastungen, die sich Schumann durch die Übernahme der Zeitung aufgeladen hatte, nachträglich darauf zu verzichten. – Andererseits hatte Schumann Knorrs Ansprüche aus seiner Redaktionstätigkeit, wie immer man sie qualitativ beurteilen mag, im Kaufvertrag gegenüber Hartmann lediglich für das abgelaufene Quartal geregelt. Erst am 4. Januar 1835 aber konnte Schumann die mit dem Kaufvertrag vom 24. Dezember 1834 eingetretenen Veränderungen den Abonnenten mitteilen. Rechtlich existierte die unter Schumanns alleiniger Verantwortung wiederbegründete Zeitschrift zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch nicht, da sie keine Publikationslizenz besaß. So ließ sich rein formalrechtlich eine Fortdauer von Knorrs Redakteurstatus in das neue Quartal hinein begründen, aus welcher dann auch Honoraransprüche für das erste Quartal 1835 abgeleitet werden konnten. Und in der Tat machte Knorr in einem noch zu besprechenden Dokument urheberrechtliche Ansprüche an Manuskripten der ersten Nummern der unter neuer Leitung in einem anderen Verlag erscheinenden Zeitschrift geltend. Schumann stand mithin gleich in mehrfacher Hinsicht unter massivem Zeitdruck.

Als Schumann nach dem Kauf der Rechte an der *Neuen Zeitschrift für Musik* innerhalb einer Woche einen neuen Verlagsvertrag mit dem Leipziger Verleger W. A. Barth geschlossen, die Weiterführung der Zeitschrift verlegerisch abgesichert und zugleich die erste Nummer redaktionell vorbereitet hatte, reichte die Anwaltskanzlei Schleinitz unter dem 1. Januar 1835 den Antrag auf Zulassung der Publikation an die „*Wohllöbliche Bücher-Concession*“-Behörde in Leipzig ein. Dieses Amt war eines der trübseligsten Produkte deutscher Geistesgeschichte und diente der Umsetzung der „*Karlsbader Beschlüsse*“ von 1819 gegen die „*demagogischen Umtriebe*“, die freiheitlichen Bestrebungen der deutschen literarischen Romantik. Das Problem lag nun vor allem darin, daß Schumanns Gesuch erst mit Beginn des in

³² *Tagebücher* I, S. 421.

Aussicht genommenen Publikationsjahres gestellt wurde, die Zeitschrift aber zweimal wöchentlich erscheinen sollte, mindestens die ersten Nummern mithin jedenfalls vor Entscheidung des Antrags durch die Behörde gedruckt und versandt werden mußten, wenn die Kontinuität gewahrt bleiben sollte, ein im damaligen Polizeistaat gar nicht einmal ungefährliches Unterfangen. Die erste erschienene Ausgabe ist auf den Tag nach der Antragstellung, also den 2. Januar 1835, datiert. Der Antragstext Schleinitzens ließ sich denn auch nicht auf das Risiko einer nachträglichen Konzession ein, sondern ging von der Prävention aus, für eine derartige rein künstlerische und als solche apolitische Zeitschrift bedürfe es an sich gar keiner Konzession, man stelle den Antrag gewissermaßen nur vorsorglich und wolle die Frage der Notwendigkeit der „Einhohlung besonderer obrigkeitlicher Concession zu Herausgabe derselben“ lediglich „dem weisern Ermeßen E. Hochlöbl. Büchercommission überlassen“.

Dieser juristische Eiertanz dürfte wohl auch der Grund dafür sein, daß Schumann, der freilich mit den redaktionellen Vorarbeiten ohnehin alle Hände voll zu tun hatte, denn er mußte ja schließlich aus dem Stand die kontinuierliche Edition eines zweimal wöchentlich erscheinenden Blattes sicherstellen, die Antragsformulierung Schleinitz überließ, obwohl er ja gewiß seine Fähigkeit auf diesem Gebiet hinreichend unter Beweis gestellt hatte. Schleinitz, dessen Antragskonzept zu dem Konvolut gehört, drängte unter Hinweis auf den Jahresbeginn als Termin auch für den Anfang eines neuen Zeitschriftenjahrgangs mehrfach darauf, „die erbetene Concession sobald als nur irgend möglich zu erhalten. Ich darf gewiß auf möglichste Beschleunigung meines gehorsamsten Gesuches, mit Zuversicht rechnen“. Die bekannten Darlegungen über seine Motivation zur Herausgabe einer musikalischen Zeitschrift sind daher wohl der einzige Textbestandteil, der auf Schumann zurückgeht: „Seit längerer Zeit schon der Kunst mit Ernst und Fleiß ergeben, war es hauptsächlich die Tonkunst, zu welcher ich, durch Lust und Talent mich vorzugsweise hingezogen fühlte. Mehrere von mir bereits öffentlich herausgegebene eigene Compositionen haben die lobende Anerkennung bei verständigen Männern gefunden. Um nun meinen wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen, wie ich längst gewünscht, eine bestimmtere Absicht zu geben und für die mir erworbenen Kenntniße einen größeren und allgemeineren Wirkungskreis zu erhalten, bin ich gesonnen . . . eine neue Zeitschrift für Musik herauszugeben . . .“

Dem Antrag an die „BücherConcession“ waren zwei Anlagen beigegeben, der Prospekt für den Neubeginn und der Anfang der ersten Nummer des zweiten Jahrgangs komplett in der Handschrift Robert Schumanns. Für das Programm der Zeitung unter seiner Redaktion hatte Schumann weitgehend auf den Vorspann der Erstausgabe zurückgegriffen. Das betonte zugleich die Kontinuität, wie es klarstellte: hier kommt eine neue Zeitschrift unter neuer Leitung in einem neuen Verlag, die einer Klarlegung ihrer Ziele bedarf. Selbst die Leitmotiv-Verse von Shakespeare über dem Programm wiederholte Schumann nach dem Vorbild der ersten Ausgabe. Interessant ist nun ein Vergleich sowohl zwischen der ersten Programmfassung vom 3. April 1834 mit der vom 2. Januar 1835 als auch zwischen Schumanns handschriftlichem Konzept und der gedruckten Fassung. Die Abweichungen reichen von

offensichtlichen Flüchtigkeiten bei der Übertragung, wie sie in der Terminhetze unvermeidlich waren, bis zu programmatischen Änderungen. Jahrgang I hatte mit der lapidaren Feststellung begonnen: „*Diese Zeitschrift liefert*:“ Für den Neubeginn hatte Schumann nun unter Betonung der Kontinuität konzipiert: „*Diese Zeitschrift, welche nach einer mit ihrem früheren Verleger, Herrn C.H.F. Hartmann, getroffenen Uebereinkunft nun wieder in der Buchhandlung von J.A. Barth erscheint, wird im Ganzen ihren ersten Plan festhaltend Folgendes liefern*:“ Sicher erinnerte er sich einer Selbstermahnung, die er früher einmal in seinem Tagebuch notiert hatte: „*Schreibe einfach und natürlich . . . Gewöhne dich an Praecision, Kürze u. Continuität im Ausdrücke*“³³, wenn er sich klar machte, daß er die Kontinuität im gleichen Maße wahrte, wenn er im Druck lapidar formulierte: „*Diese Zeitschrift wird Folgendes liefern*:“

Gleich doppelt geändert wurde der Satz über beabsichtigte Kritiken: nicht schlicht „*Geisteserzeugnisse*“ (Jahrgang I) sollen der Rezension für wert befunden werden, sondern jetzt fügte Schumann im Manuskript über der Zeile ein „*alle bemerkenswerthe*“, was Einschränkung und größerer Anspruch zugleich ist. Dann aber folgte eine wichtige Streichung, nämlich der Spezialisierung „*mit vorzüglicher Berücksichtigung der Compositionen für das Pianoforte*“. Gestrichen hat Schumann von den zur Veröffentlichung vorgesehenen Gegenständen „*Miscellen, kurzes Musikbezügliches, Anekdotisches*“, ebenso einen Hinweis, eingesandte Kompositionen würden nicht nach der Reihenfolge des Eingangs bei der Redaktion, sondern nach ihrem künstlerischen Rang beurteilt. Die Gefahr schien ihm wohl zu groß, daß dann von Vor-Urteilen hätte gesprochen werden können. Bei den Städten, aus denen regelmäßig berichtet werden sollte, ergänzte er am linken Rand „*Prag, Weimar*“.

Neu ist auch das namentliche Verzeichnis der Korrespondenten. Von ihnen sollten ursprünglich als „*Mitgründer dieses Journals, C. Banck, J. Knorr, Fr. Wieck und der jüngst verstorbene Ludwig Schunke*“ vorweg genannt werden; in der Druckfassung fehlt dann der Name Knorrs ganz. Das Korrespondentennetz zu erweitern und zu stabilisieren, war eine von Schumanns Haupt Sorgen. So ist das Mitarbeiterverzeichnis einem besonders deutlichen Aktualisierungsprozeß unterworfen gewesen: Benedict für Neapel, Heinroth für Göttingen, Kahlert für Breslau, Kosmaly für Mainz, Schenke für Hamburg und Weber für Stargardt wurden erst nachträglich eingefügt; dafür andere Namen gestrichen, so Eberwein für Weimar, aber auch wiederum Stegmeyer, der doch schon zu den ursprünglichen Initiatoren der *Neuen Zeitschrift für Musik* gehört hatte, und Riefstahl für München, obwohl Schumann dessen in Nr. 76 begonnenen Artikel über das Münchener Musikleben bis zur vierten Ausgabe des zweiten Jahrgangs fortsetzte. Als Unterzeichner der Bezugs- und Insertionsbedingungen hatte Schumann ursprünglich „*Die Herausgeber*“ geschrieben; in der Druckfassung jedoch zeichnete der neue Verleger mit seinem Namen.

³³ *Tagebücher I*, S. 372.

Am auffälligsten ist, daß Schumann noch so lange an der Titelei geändert hat; auch dabei wirkte sich offenbar die Notwendigkeit zu doppelgleisiger Argumentation aus: um die Abonnenten bei der Stange zu halten, mußte die Kontinuität sinnfällig betont werden; aus juristischen Gründen war jedoch die Neuartigkeit eines neuen Unternehmens zu betonen. So hat Schumanns Manuskript noch die Titelbezeichnung des ersten Jahrgangs: *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*; im Druck ist dann die Ortsangabe weggefallen. Der ursprüngliche Herausgebervermerk „Herausgegeben durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden“ wurde im Druck ersetzt durch die Formel „Im Vereine mit mehreren Künstlern und Kunstfreunden unter Verantwortlichkeit der Redigenten“. Zunächst hatte Schumann also keinen Namen nennen wollen; wieder verworfen wurde auch die Formel „Redigirt von R. Schumann“. Ganz erstaunlich ist eine Angabe, die Schumann mit Bleistift eingetragen hat: „redigirt von J. Knorr“. Nach den Erfahrungen mit Knorrs Redaktion des ersten Jahrgangs, die sowohl Hartmanns Vorbringen bei dem Anwalt als auch Schumanns Tagebuch und Briefe bestätigen, ist doch unwahrscheinlich, daß Schumann noch einmal freiwillig bei der nun ganz ihm gehörigen Zeitung Knorr als Redakteur eingesetzt haben könnte. Hier liegt denn wohl auch der Schlüssel zum Verständnis des „folternden Streits mit Knorr“, wie es im Tagebuch hieß. Die Druckfassung schließlich lautete: „herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R. Schumann“.

Aber Schumann mußte die erste Nummer seiner Zeitschrift doch ohne die vorgeschriebene behördliche Konzession herausbringen, denn natürlich wußte auch Julius Knorr, daß und wie man die das Geistesleben gängelnden Schutzbestimmungen gegen „demagogische Umtriebe“ auf höchst wirkungsvolle Weise zur Durchsetzung rein privater Ziele einspannen konnte: Er erhob Einspruch gegen die Erteilung der Konzession an Robert Schumann. Darauf bezieht sich das nächste Schriftstück der Sammlung, der Entwurf Schleinitzens vom 10. Januar 1835 zur Widerlegung dieses Einspruchs. Danach hat Knorr bereits die drei letzten Nummern des ersten Jahrgangs so dilatorisch behandelt, daß Verleger Hartmann jemand anderes bitten mußte, die redaktionellen Aufgaben zu übernehmen, bevor die Verweigerung des Manuskripts der letzten Ausgabe zu dem Eklat führte, der Hartmann schließlich zum Anwalt gehen ließ. Im übrigen wendete nun Schumann – oder der Anwalt in seinem Namen – denselben Paragraphen über Verlust der Rechte durch Vertragsverletzung gegen Knorr, den drei Wochen zuvor noch Hartmann zur Ausbootung der Herausgeber insgesamt und Schumanns im besonderen hatte einsetzen wollen. Das Instrumentarium des Juristen blieb das gleiche, nur die Personen, gegen und für die er es einsetzte, waren ausgetauscht worden. Der Kauf der Zeitung durch Schumann wird dargestellt als ein Akt zur Abwendung von Schadensersatzansprüchen; der heutige Leser sei in diesem Zusammenhang nur daran erinnert, daß der Realist Hartmann in seiner ersten Unterredung mit dem Anwalt, wie dieser protokollierte, ausdrücklich Schadensersatzansprüche gegen die Herausgeber mangels Masse als zwecklos bezeichnet hatte.

Im weiteren Verlauf der Darlegungen Schleinitzens wird klar, daß vor dem

Kaufvertrag zwischen Schumann und dem Verleger Hartmann wohl doch keine saubere Scheidung der Belange der drei überlebenden Herausgeber stattgefunden hatte. Als Beweis für das Einverständnis Knorrs mit der Neuregelung der Besitzrechte und der alleinigen Weiterführung der Zeitschrift durch Schumann konnte man lediglich die von Hartmann und Knorr unterzeichnete Nachsendungsanweisung an das Oberpostamt präsentieren, hinkünftig alle für die Redaktion der *Neuen Zeitschrift für Musik* eingehenden Postsachen nur noch an Robert Schumann auszuliefern. Das war nun freilich kein juristisch überzeugender Nachweis einer Einverständniserklärung oder eines Verzichts Knorrs. So bemühte sich Schleinitz anschließend sichtlich, die rechtliche Unabhängigkeit der jetzt von Schumann herausgegebenen Zeitschrift von der früheren *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik* zu betonen: „Hierdurch ergibt sich nun aber auch zur Genüge, daß die von mir jetzt bei H.J.A. Barth allhier herauszugebende Zeitschrift durchaus in keinem Verhältnisse zu H. Knorre und dem von ihm producirten Contracte steht, sondern vielmehr ein neues Unternehmen ist, das von jetzt an von mir allein ausgeht u. mich einzig und allein berührt.“ Er schloß sogar einen „*verzeihlichen Irrthum*“ bei Knorr aus und drängte noch einmal auf eine baldige Konzessionserteilung, verständlicherweise, denn für Schumann wurde die Situation tatsächlich brenzlich. Möglicherweise ist erst zu diesem Zeitpunkt die im Manuskript ja ursprünglich gar nicht vorgesehene Titelländerung der Zeitung durch Auslassen des Wortes „*Leipziger*“ vorgenommen worden.

Aber Knorr gab noch keineswegs auf; am 16. Januar legte er erneut Einspruch gegen die Erteilung der Konzession ein. In einem weiteren Schriftsatz vom 28. Januar 1835, dessen Konzept ebenfalls Bestandteil der jetzt in der Universitätsbibliothek Bonn befindlichen Akten ist, bemühte sich der Anwalt von neuem, Knorrs Argumente zu entkräften. Noch deutlicher als bei der ersten Antwort auf Knorrs Einspruch betonte er die Diskontinuität zwischen der von Knorr bei Hartmann und der jetzt von Schumann bei Barth herausgegebenen Zeitung, obwohl Schumann seine angeblich neue Publikation ausdrücklich als „*2. Jahrgang*“ zählte. „*Diese neue Zeitschrift steht wie ich bereits unterm 10 Januar d. J. nachgewiesen habe, mit der im vorigen Jahre bei dem Buchhändler H. Hartmann erschienenen «neuen Leipziger Zeitschrift für Musik» durchaus in keiner Verbindung, denn das früher zwischen H. Hartmann und den Eigenthümern dieser Zeitschrift bestandene Contractsverhältniß, ist besage des meiner früheren Eingabe beiliegenden Documents sub A aufgelöst und die Zeitschrift hat mit Ende des vorigen Jahres zu erscheinen aufgehört. Es geht mithin die am 4 Januar d. J. an die Abonnenten der neuen musicalischen Zeitung erlassene Bekanntmachung, den Abonnenten der früheren Zeitschrift in sofern nichts an, als eine besondere Bekanntmachung an letztere für mich ohne Vortheil seyn würde; da ihre Anzahl, mit Ablauf des vergangenen Jahres, durch die nachlässige Redaction der Zeitschrift so gering geworden war, daß eine Fortsetzung derselben auch wenn das ihr zum Grunde gelegene Contractsverhältniß nicht, wie geschehen, aufgelöst worden wäre, rein unmöglich gewesen seyn würde.*“ Das „*Dokument*“ ist aber lediglich wieder der erwähnte Postnachsendungsantrag. Der letzte Satz aber ist offenbar ein Parteien-

vorbringen, für das ersichtlich ein Wahrheitsbeweis nicht erbracht wurde, denn es würde die Rettungsversuche sowohl Hartmanns wie Schumanns völlig unverständlich machen.

Ein neues Element führte der Anwalt in die Auseinandersetzung ein, wenn er neben dem Verlust der Rechte Knorrs aus dem Verlagsvertrag durch vertragswidriges Verhalten nun auch noch die vorgesehen gewesene Möglichkeit der Vertragsauflösung nach einem Jahr ins Spiel brachte, die der Vertrag für den Fall vorsah, daß nach einem Jahr nicht eine Verkaufsauflage von mindestens 500 Exemplaren erreicht sei. Juristisches Problem, das Schleinitz gegenüber der „*BücherConcession*“ wohlweislich nicht berührte, bleibt die Frage, ob Schumann einseitig diese Entscheidung hätte treffen können; denn offenkundig hatte ja Knorr als Miteigentümer der Rechte seine Zustimmung nicht gegeben.

Bestätigt wird durch dieses Schriftstück, daß Knorr an den ersten Heften, die unter Schumanns Redaktion erschienen, ein Urheberrecht beanspruchte, das er aus seiner Redaktionsarbeit für den ersten Jahrgang herleitete, bei der ihm ja notwendigerweise Artikel oder Vorbereitungen dazu für die nächsten Nummern über den Tisch gegangen sein mußten. Überdies zählte Schumann ja die erste unter seiner alleinigen Verantwortung erschienene Ausgabe als den Beginn des zweiten Jahrgangs, obwohl der erste noch keineswegs abgeschlossen war. Selbst wenn von der Möglichkeit der Vertragsauflösung nach einem Jahr wegen Nichterreichens des Auflagenziels Gebrauch gemacht worden wäre, konnte erstens Schumann dies nicht im Alleingang entscheiden, und zweitens war die Jahresfrist noch gar nicht erreicht, denn die erste Nummer war am 3. April 1834 herausgekommen. Knorr hatte also gute Rechtsgründe, die formale Fortdauer seiner Redakteursfunktion zu behaupten.

Zwar versuchte der Anwalt, wie zunächst Schumann im Auftrage des Verlegers Hartmann, so nun Knorr im Auftrag seines neuen Mandanten Schumann auf den Zivilrechtsweg mit dem Ziel einer Schadensersatzklage abzudrängen: „*Glaubt er ein Eigentum zu haben, so mag er es beweisen und dann vindiciren. Seine übrigen Ansprüche, auch wenn sie gegründet wären, würden höchstens Schädenansprüche seyn; hier steht im [!] der Civilweg offen, sie geltend zu machen, den mag er einschlagen, nicht aber unbegründet Appellationen aufeinanderhäufen, die ihm Nichts nützen können, mich aber ungerechter Weise in meinem neuen Unternehmen stören.*“ Zumindest damit irrte Schleinitz: inzwischen war es Ende Januar geworden. Nachdem die „*BücherConcession*“ klargestellt hatte, daß auch für eine völlig apolitische Kunstzeitschrift eine Konzession erforderlich sei, konnte Schumann nicht mehr – wie bei der ersten Ausgabe vom 4. Januar – unter der Präntention, die Konzessionsfrage sei offen, weiterpublizieren. Allein die Fortdauer des Streits um die Konzession konnte jetzt das ganze Unternehmen gefährden, selbst wenn Schumann letztlich obsiegt hätte. Er stand unter massivem Zeitdruck und Erfolgszwang, und Knorr wußte das; er saß einfach in diesem Streit am längeren Hebelarm.

Über das folgende Dokument der Sammlung kann man lediglich hypothetisch urteilen. Drei Tage nach dem letzten Schriftsatz des Anwalts, am 31. Januar 1835,

stellte Robert Schumann Knorr einen Schuldschein über 25 Taler mit Fälligkeit am 31. Mai 1835 aus. Über die in bar aufgebrachte Kaufsumme von 300 Talern hinaus verfügte er offenbar nicht mehr über flüssige Mittel. Was kann nun Schumann zur Anerkennung dieser Schuld veranlaßt haben? – 25 Taler waren das Redaktionshonorar, das Knorr pro Quartal vertraglich zugestanden hätte; Schumann hat es ihm wahrscheinlich auch für das erste Quartal des neuen Jahrgangs, also de facto für das nicht mehr erschienene letzte Quartal des ersten Jahrgangs, ohne Gegenleistung gezahlt, um ihm die Rücknahme seines Einspruchs gegen die Konzessionserteilung abzuhandeln. Tatsächlich konnte die Zeitschrift anschließend ungehindert erscheinen. Knorr muß demnach seinen Widerstand gegen die Fortführung durch Robert Schumann aufgegeben haben.

Damit war die Auseinandersetzung zwischen Schumann und Knorr jedoch immer noch nicht beendet. Schumann ließ nämlich den Fälligkeitstermin der vereinbarten Zahlung an Knorr verstreichen. Sei es, daß Schumann die Zahlung ‚vergaß‘, da sie ihm mit nicht gerade feinen Mitteln abgepreßt worden war, oder daß er geglaubt hatte, Knorr werde letztlich die zugesagte Zahlung nicht einfordern, da eine Leistung von ihm ja schlechtweg nicht erbracht worden war, sei es, daß neuerlicher Streit zwischen den Kontrahenten entstanden war, weil Kleinbeträge für ausgelegtes Porto und dergleichen von beiden Seiten geltend gemacht wurden. Insgesamt ging es darum, ob 7 Taler 8 Groschen, 5 Taler 18 Groschen oder gar 8 Taler ausgelegt worden oder anzurechnen seien. – Jedenfalls stellte Knorr mit einem leider undatierten Brief, der im übrigen auch andeutet, daß mit Forderungen Wiecks im Zusammenhang mit der Übernahme der Zeitung zu rechnen sei, was dann wohl doch nicht geschah, Schumann das Ultimatum: „ . . . *bitte um Resolution noch heute, oder morgen früh.*“ Auf welchem Punkt das Verhältnis der beiden inzwischen angelangt war, mag man daraus entnehmen, daß der Brief weder Anrede noch Grußformel enthält.

Wenn Schumann gehofft haben sollte, Knorr werde diesmal einlenken und ihm die finanzielle Durststrecke der Zeitschrift nicht noch schwerer erträglich machen, so sah er sich erneut getäuscht. Am 10. Juni 1835 ließ Knorr durch seinen Anwalt Klage gegen Schumann beim Leipziger Stadtgericht einreichen, um die Zahlung der 25 Taler ohne Abzug der von Schumann offenbar dagegen aufgerechneten Beträge, zuzüglich Verzugszinsen, durchzusetzen. Sie ist das nächste Stück der Schleinitz-Handakten. Der Rest des Konvoluts sind dann die formaljuristischen Trümmer in diesem Scherbenhaufen: die am 16. Juni 1835 ausgestellte Vorladung Schumanns vor das Stadtgericht auf den 21. Juli 11 Uhr mit der gleichzeitigen Festsetzung einer Zahlungsfrist für den Vergleichsfall auf den 31. Juli 1835, ferner die Kostenrechnung über die Gerichtskosten in Höhe von 1 Taler 4 Groschen 6 Pfennig, die Schumann Knorr zu erstatten hatte, mit der Quittung von dessen Anwalt Graichen, ferner die Gerichtskostenrechnung für Knorr als Kläger sowie die gleiche Rechnung für Schumann als Beklagten.

Schumann selbst hatte seine Haltung in dieser Frage bis zum Tage vor dem

Gerichtstermin offengelassen. Erst dann gab er Schleinitz plein pouvoir und stellte ihm die von Knorr geforderte Summe dafür zur Verfügung. Der eigenhändige Brief an den Rechtsanwalt lautet:

Hochgeehrtester Herr,

Ein Besuch, der mir über die Schwelle hereintritt, mag die Kürze dieser / Zeilen entschuldigen. Wollen Sie handeln, wie Sie es für gut finden; / doch urgire ich das Wort ‚durchgehends‘ in der Klage³⁴ als eine Lüge, da ich Kn. nie einen Abzug der alten, von ihm anerkannten / Schuld machen wollte. Daß er während einer schwebenden Differenz eine / Klage an stellt, die mir so viel Kosten macht!

Verlassen Sie mich auch diesmal nicht! Das Geld steht zu Ihrer / Disposition. Finden Sie es für nöthig, mit mir Rücksprache zu / nehmen, so haben Sie wohl Güte, mir eine Stunde zu / bestimmen.

Laßen Sie mich auch nicht länger Ihr Schuldner sein.

den 20^{sten} Juli 35

Mit

aufrichtiger Hochachtung

Ihr ergebener

R. Schumann

Die Texte der Handakte Schleinitz zum Besitz- und Verlagswechsel der *Neuen Zeitschrift für Musik* belegen in geradezu drastischer Weise, unter welchen ungeheuren persönlichen Belastungen der ohnehin geistig gefährdete Schumann seine Zeitschrift zu retten versuchen mußte. Sie zeigen aber zugleich, mit welcher Konsequenz und geistigen Disziplin, die so gar nicht zu dem verbreiteten Bild des romantischen, schwärmenden Jünglings passen, er diese komplexe Aufgabe, die ihm durch persönliche Querelen zusätzlich erschwert wurde, tatsächlich bewältigt und die deutsche Kulturlandschaft um ein Blatt bereichert hat, das neue Maßstäbe der Kunstkritik und musikjournalistischen Information setzte.

³⁴ In der Klage Knorrs war behauptet worden, Schumann habe sich „durchgehends geweigert“, den Betrag zu zahlen.

KLEINE BEITRÄGE

La Damnation de Faust in der Bühnenbearbeitung von Raoul Gunsbourg von Frank Reinisch, Köln

Der ursprüngliche Untertitel „*opéra de concert*“ ist deutlicher als „*légende dramatique*“: Hector Berlioz hat *La Damnation de Faust* zunächst ausdrücklich nicht für die Bühne bestimmt.

Nach zwei mehr oder weniger erfolglosen Konzerten im Dezember 1846 entzieht Berlioz auf Lebenszeit sein Werk dem Pariser Publikum und veranstaltet einige wenige Gesamtaufführungen auf Konzertreisen im Ausland. Die 1847 von Berlioz selbst beabsichtigte szenische Einrichtung für London – mit den notwendigen Textänderungen wird Eugène Scribe beauftragt – kommt nicht zustande. *La Damnation de Faust* bleibt ausschließlich dem Konzertsaal vorbehalten. In Paris erklingt das Werk erst wieder 1877 vollständig und ist dann Mittelpunkt einer enthusiastischen Berlioz-Renaissance. Die „*jeune école française*“ findet in Berlioz einen Vorläufer, ein Vorbild in der sonst so entmutigenden Jahrhundertmitte.

Auf dem Höhepunkt der Berlioz-Renaissance läßt ein Provinzereignis aufhorchen. In Monte Carlo – in sicherem Abstand zur Metropole Paris, möchte man meinen – erblickt am 18. Februar 1893 die Oper *La Damnation de Faust* in der Inszenierung von Raoul Gunsbourg das Licht der Welt. Gunsbourg, der selbst Opernkomponist ist und 1892 die Leitung der Oper in Monte Carlo übernimmt, begründet damit das internationale Ansehen seines Hauses und erreicht mit seiner Bühnenfassung bald die großen Opernhäuser¹. Im Pariser Musikleben wird jedoch das Unternehmen, das die Intentionen seines Schöpfers so grob zu mißachten scheint – wie *La Damnation de Faust* Goethes Tragödie –, von Berlioz' musikalischen Nachlaßverwaltern heftig bekämpft. So kommt erst am 7. Mai 1903 die Pariser Erstaufführung von Gunsbourgs Bearbeitung im Théâtre Sarah Bernhardt zustande. Die Pforten der Opéra öffnen sich ihr dann am 10. Juni 1910. Dort wird das Werk zwischen 1910 und 1966 (in fast jeder Saison) insgesamt 382mal gespielt. Gunsbourg hat *La Damnation de Faust* zu Berlioz' erfolgreichster Oper gemacht.

Zu Beginn in Monte Carlo steht die unveränderte Übernahme des Werks auf die Opernbühne. Aufgrund spielpraktischer Erfahrungen nimmt Gunsbourg bald darauf Änderungen in Text und Notentext vor, die im Hinblick auf die historische Situation als äußerst behutsam bezeichnet werden müssen. (1899 etwa paßt Bourgault-Ducoudray Méhuls *Joseph* den Anforderungen der Pariser Opéra an und verwendet Leitmotive in den neu komponierten Rezitativen.) Noch vor der ersten Inszenierung in Paris ist Gunsbourgs Regiearbeit abgeschlossen, die Oper *La Damnation de Faust* vollendet. Die Klavierauszüge erscheinen im Druck. Das Regiebuch rundet 1906 das Bild durch detaillierte Hinweise zur Aufführungspraxis ab.

Berlioz hat *La Damnation de Faust* dem Pariser Konzertpublikum als neueste abendfüllende Schöpfung nach der „*Symphonie dramatique*“ *Roméo et Juliette* (1839) und der *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) präsentiert, was die Rezeption zunächst stark beeinflusst hat. Die

¹ Im deutschsprachigen Raum am 30. Oktober 1902 in Hamburg und am 4. April 1907 in Berlin. Der Aufführung am 21. März 1907 an der Komischen Oper Berlin liegt eine andere Bühnenbearbeitung zugrunde.

Musikkritik sieht in Berlioz' neuer Komposition in erster Linie die konsequente Weiterentwicklung seines symphonischen Schaffens. Noch 1869 führt Ernest Reyer *La Damnation de Faust* als Beispiel für eine „*Symphonie dramatique*“ an². Zu Berlioz' Lebzeiten wird nicht ernsthaft diskutiert, ob das Werk eine verkaptete Oper ist oder nicht. Seit Gounods *Faust* (1859), der in Frankreich meist aufgeführten Oper überhaupt, ist es denn ohnehin offenkundig, wie eine Faust-Oper auszusehen hat³. Es wäre tollkühn gewesen, in jenen Jahren für eine konzertante Faust-Vertonung einzutreten oder gar deren szenische Einrichtung zu erwägen. Gunsbourgs Bearbeitung erst löst die Kontroverse aus. Seither sind immer wieder die dramatischen Szenen des Werks den undramatischen gegenübergestellt worden⁴. Dieses Verfahren bleibt indes problematisch, solange es nicht berücksichtigt, welche Faust-Szenen Goethes Berlioz bei seiner Komposition übergangen hat. Überdies ist allen Opern Berlioz', insbesondere *Les Troyens*, der Vorwurf gemacht worden, sie seien undramatisch. Meine Untersuchung, die im wesentlichen einen Vergleich zwischen der Originalgestalt des Werks und Gunsbourgs Bühnenfassung, wie sie 1903 und seit 1910 in Paris aufgeführt worden ist, anstellt, kann für die oben dargelegte Problemstellung nicht fruchtbar werden. Wenn sich die Frage erhebt, wie Gunsbourg *La Damnation de Faust* spielbar macht, so sind konkrete Rückschlüsse auf dramatische und undramatische Elemente im Werk selbst nicht statthaft. Gunsbourg hat seine Opernästhetik nicht systematisch dargelegt; doch lassen seine Stückwahl – er hat beispielsweise die Opern César Francks in Monte Carlo uraufgeführt – und sein Inszenierungsstil erkennen, daß er auf keinen Fall dramatische Schlagkraft und szenische Wirkung gesucht hat.

Die vorliegende Studie berücksichtigt die folgenden Materialien:

1. Das Libretto der Aufführung in Monte Carlo 1893, Paris: Richault (FPn 8°Yth 26448).
2. Ein Libretto von 1895, Paris: Richault (FPo C 295 bzw. FPn 4°Yth 6172).
3. Ein Klavierauszug mit französischem und deutschem Text, Berlin u. a.: Ahn, 1902 (DKNh F 1759).
4. Ein Klavierauszug, Paris: Costallat, 1903 ff. (FPo B 358).
5. Das Regiebuch Gunsbourgs, Paris: Costallat, 1906 (FPn Fol. Yf 164).
6. Die jüngst erschienene Partitur der neuen Berlioz-Gesamtausgabe (Band 8a). Hierauf beziehen sich auch alle Szenen- bzw. Taktangaben.

Das Libretto von 1893 erwähnt im Deckblatt die Aufführung in Monte Carlo und enthält die Premierenbesetzung, die Paginierung beginnt danach mit Seite 13. Der abgedruckte Text ist nichts anderes als das ursprüngliche Libretto, das allen vollständigen Konzertaufführungen der *Damnatio*n zugrunde gelegen hat und liegt. Die Seiten 1–12 – die Vorrede Berlioz' – fehlen. Der Untertitel auf dem Deckblatt lautet „*légende dramatique en quatre actes*“ (im Text ist natürlich von „*parties*“, nicht von „*actes*“ die Rede). 1893 in Monte Carlo bleibt also die vierteilige Anlage des Werks gewahrt. Höchstwahrscheinlich hat Gunsbourg bis zu diesem Zeitpunkt auch sonst keinerlei Änderungen vorgenommen und nicht aus Geldmangel auf das alte Libretto

² In: *Journal des Débats* vom 15. Dezember 1869. Hier fehlt der Platz, um dies näher darzulegen. Ich möchte jedoch auf meine Dissertation über *Das französische Oratorium von 1840 bis 1870* verweisen, an der ich arbeite.

³ Eine frühe Gegenüberstellung mit deutlichen Sympathien für Gounods Oper unternimmt Paul Lacame, *Les Deux Faust*, in: *L'Art Musical* 10 (1869), S. 161 f. u. a.

⁴ Auf diese Weise geht noch Guy Coutance durch die Partitur und sondert die Spreu vom Weizen. Coutance schwenkt allerdings bald auf eine andere argumentative Ebene über: „(. . .) *de ce mythe, né sur des tréteaux de foire de l'Allemagne du XVe siècle, n'est-ce pas Berlioz, qui, de tout le romantisme musical, a donné la meilleure image? Pour cette seule raison ne mérite-t-il pas les honneurs du théâtre plus que les quelques quatorze autres opéras écrits sur le même thème?*“ (S. 61). Guy Coutance, *Les problèmes de la forme scénique appliquée à un <faux> opéra*, in: *L'Avant Scène Opéra*, Heft 22, Juli/August 1979, S. 60–63.

zurückgegriffen. Nur im Zusammenhang mit der Inszenierung von 1893 kann Gunsbourgs Aussage über seine Regiearbeit verstanden werden.

„Remarquez que pour bien prouver que l'œuvre était scénique, je n'ai seulement rien retranché – c'eût été un sacrilège – mais je n'ai rien changé dans l'ordre et la marche de la pièce, j'ai suivi mot par mot et ligne par ligne l'ouvrage du maître et, plus je travaille, plus il me paraît incompréhensible que cette idée n'ait pas germé dans le cerveau des directeurs qui pourtant ont grand besoin des chefs-d'œuvre musicaux“⁵

In der Bühnenfassung von 1903 sind aus vier Teilen fünf Akte geworden. Manche Akte und Szenenkomplexe tragen programmatische Überschriften:

Teil I, Szene 1–3	→	I, 1–3 „La gloire“
Teil II, Szene 4/5	→	II, 1/2 „La foi“
Teil II, Szene 6	→	II, 3 „Le jeu et la boisson“
Teil II, Szene 7	→	III, 1/2 „L'amour sensuel“
Teil II, Szene 8	}	→ IV, 1–7 „L'amour idéal“
Teil III, Szene 9–14		
Teil IV, Szene 15–19	→	V, 1–7
Epilog		
(Berlioz, 1846)		(Gunsbourg, 1903) ⁶

Keine Szene ist umgestellt oder ausgelassen. Akt I (Teil I) und Akt V (Teil IV) bleiben in ihren ursprünglichen Grenzen. Teil II mit ehemals vier imaginären Schauplätzen wird zu Akt II (Fausts Studierzimmer, Auerbachs Keller) und Akt III (Elbufer). Teil II, Szene 8 (Soldaten- und Studentenchor) leitet Akt IV ein, der dann mit Teil III identisch ist und nur ein Bild benötigt. Gunsbourg hebt die Grenze zwischen Teil II und III auf und kommt zu zwei neuen Zäsuren: zwischen Szene 6 und 7 bzw. zwischen Szene 7 und 8. Die Proportion des Werks gerät dadurch aus dem Gleichmaß. Akt III hat 255 Takte, Akt IV müßte ohne Striche 1352 Takte umspannen (14,5 gegenüber 42 Minuten Spieldauer, legt man die Einspielung mit Colin Davis zugrunde)⁷. Wohl deshalb betrifft die einzige Kürzung, in der wir die alltägliche Opernpraxis erkennen, den neuen Akt IV (Szene 14, Takt 168–242). Aus der Einteilung ergeben sich direkte Konsequenzen für die Gestaltung des Werks: Das 24taktige Rezitativ nach dem „Ballet des sylphes“ muß wegfallen⁸, und Akt II benötigt einen deutlichen Aktschluß. Berlioz hat Szene 6 und 7 durch ein instrumentales Zwischenspiel nahtlos miteinander verbunden. Gunsbourg greift am Ende der Szene 6, nach dem letzten Rezitativ Faust/Méphistophélès die kurze Einleitung zu Auerbachs Keller wieder auf und flicht das Mephisto-Motiv zusätzlich ein (s. Notenbeispiel 1, S. 453). Das instrumentale Zwischenspiel verwendet er dann als Einleitung zu Akt III.

Das 1895 erschienene Libretto stellt bereits eine Zwischenstufe zu den Klavierauszügen von 1902/03 dar. Die Anlage ist fünftaktig, der Soldaten- und Studentenchor (II/8) leitet allerdings noch nicht Akt IV ein. Gunsbourg setzt lediglich eine neue Zäsur in Teil II. Die Szenen 4–6 bilden Akt II, die Szenen 7 und 8 Akt III. Damit ist auch die Proportion von Akt III und IV einigermaßen ausgewogen. Akt III umspannt 495 Takte, Akt IV ohne Striche 1112 Takte (20 bzw. 36,5 Minuten Spieldauer).

Die Teilung in fünf Akte ist allerdings nicht der einzige Eingriff Gunsbourgs. Schon das Libretto von 1895 enthält vier wesentliche Textänderungen. Wie die Klavierauszüge zeigen, erweitert Gunsbourg dabei auch den Notentext. Im folgenden sei an sechs Stellen Gunsbourgs

⁵ In: *L'Echo de Paris*, Supplement vom 21. Februar 1893, S. 8. Auch zitiert in: *L'Avant Scène Opéra*, a. a. O., S. 79.

⁶ Die Überschriften nach dem Klavierauszug Paris 1903. Der Klavierauszug Berlin 1902 gibt für II/3 „Le jeu et l'ivresse“ und für III/1+2 „L'amour payen“.

⁷ Philips 1973, Nr. 6703042.

⁸ Beide Striche empfiehlt Gunsbourg im Regiebuch 1906, S. 63.

Regiearbeit verdeutlicht. Die Aufzählung verfährt nicht mit der Genauigkeit eines editorischen Berichts und läßt die umfangreichen szenischen Anmerkungen außer acht, enthält jedoch alle wesentlichen Abweichungen von der originalen Partitur. Mit Hilfe der unter 3 und 4 angegebenen Klavierauszüge kann so der 1903 am Théâtre Sarah Bernhardt in Paris zugrundeliegende Notentext rekonstruiert werden, die Klavierauszüge stimmen nur in den szenischen Anmerkungen nicht überein. Ich zitiere die Änderungen nach dem Klavierauszug Berlin 1902.

1. (Vgl. GA, I/1 „*Plaines d'Hongrie*“, T. 83–145.)

Zusätzlicher Text, Kl. A., S. 6–10.

„Faust: *Si jamais, je dis au moment qui passe:*

Temps, arrête-toi! Non, tout s'efface!
La gloire donnerait-elle le bonheur
A celui qui meurt au champ d'honneur!
Ou celui qu'après la danse délirante
La mort surprend au bras d'une amante?
Suis-je un homme? suis-je un Dieu?
Quelle lumière se fait à mes yeux?
Non, le monde des esprits n'est point fermé.
C'est ton cœur qui est mort à tout jamais!
Lève-toi, disciple, baigne ton sein mortel
Dans les rayons pourprés de l'aurore!
Du Ciel à la terre l'espace sonore
S'ouvre pour toi dans un chant éternel.“

Die Singstimme folgt dabei im wesentlichen den melodieführenden Instrumenten und geht vereinzelt in ein Arioso über. Die Begleitung erscheint unverändert.

2. (Vgl. GA, II/4 „*Nord de l'Allemagne*“, T. 25–37.)

Neuer, meist zusätzlicher Text, Kl. A., S. 36f.

„Faust: *(Son regard se fixe sur le flacon qui se trouve sur la table.)*

Mais pourquoi mon regard, s'arrête-t-il impuissant?
Ce flacon à mes yeux est-il donc un aimant,
Essence des doux sucres qui procure la mort!
Je te vois, et la douleur s'apaise en mon corps!
Dans la mort trouverai-je ce qui manque à ma vie.
Le secret du Néant qui fuit mon âpre envie.“

Der ursprüngliche Text ist in „*ce qui manque à ma vie*“ und „*fuit mon âpre envie*“ noch erkennbar. Die Singstimme folgt dem melodieführenden Instrument oder greift gegebenenfalls den ursprünglichen Notentext Fausts auf. Die Begleitung erscheint unverändert.

3. (Vgl. GA, II/4 „*Chant de la Fête de Pâques*“, T. 88–92.)

Zusätzlicher Vokalpart, Kl. A., S. 53.

Faust singt das Schluß-Hosanna zunächst „*comme en rêve*“, dann „*avec enthousiasme*“ mit (s. Notenbeispiel 2, S. 454). Gunsbourg intensiviert die Arbeit von Berlioz, der 1846 den „*Chant de la Fête de Pâques*“, eine der acht Faust-Szenen von 1828, erweitert und Faust in den Chorsatz eingearbeitet hat.

4. (Vgl. GA, II/5, T. 27.)

Zusätzlicher Text und Notentext, Kl. A., S. 57–59.

In Takt 27 sind 26 Takte Arioso eingeschoben.

„Faust: *Si jamais par ton mirage menteur*
Ne fût-ce qu'un instant je puis croire au bonheur,
Que pour moi tout soit fini!
Acceptes-tu ce défi?
 Méphistophélès: *Tope!*

Faust: Si jamais je dis au moment qui passe:

Arrête-toi, tu es beau! toi dont la joie m'enlace

Que la cloche des morts, sonne alors mon trépas!

Méphistophélès: Songes-y bien! Nous ne l'oublierons pas."

Der Text greift die Textergänzung zu I/1 wieder auf. Die Klavierstimme basiert ebenfalls auf I/1, und zwar benutzt Gunsbourg T. 106–134, läßt jedoch T. 121 f. – motivische Ankündigungen des „*Ronde de paysans*“ und des „*Marche hongroise*“ – aus.

5. (Vgl. GA, II/6 „*Chanson de Méphistophélès*“, T. 86–89.)

Neuer Text, Kl. A., S. 93 f.

„*Faust: N'as tu d'autres plaisirs*

Ne pourrais-tu me rendre la jeunesse,

Oh mon guide infernal?

Méphistophélès: Ah! tu veux la jeunesse, suis moi!"

Die Singstimmen folgen dem ursprünglichen Notentext; die Begleitung erscheint unverändert.

6. (Vgl. GA, IV/17 „*Récitatif et chasse*“.)

Neuer, meist zusätzlicher Text und Notentext, Kl. A., S. 236–244.

Die „*Invocation à la nature*“ (IV/16) läßt Gunsbourg nahtlos in 29 Takte Rezitativ und Arioso Mephistos übergehen:

„*Méphistophélès. Cette âme à moi librement donnée*

Me serait elle dérobée.

Il demande au ciel ses plus nobles emblèmes

A la terre, ses voluptés suprêmes.

Et rien n'apaise les tourments de ce cœur

Ce mot fatal,

Temps, arrête-toi! il ne le dit pas.

Reste la vieille sensiblerie humaine

Moyen certain de perdition certaine.

Tu coucheras dans une fosse immonde,

C'est là la fin imbécile du Monde."

Der Notentext der Zeilen 3 und 4 entspricht dem „*Duo*“, IV/13, T. 1–8; der Notentext der Zeilen 10 und 11 entspricht dem „*Chœur de gnomes et de sylphes*“, II/7, T. 18–25, allerdings von *D*-dur nach *E*-dur, der Tonart des vorher zitierten Duos, transponiert. Mephistos Singstimme deckt sich dabei mit dem ersten Chortenor. Zwischen Zeile 7 und 8 bringt die Begleitung erneut das Mephisto-Motiv.

An diese Erweiterung schließt sich „*Récitatif et chasse*“, IV/17, T. 1–13 und T. 41–76, mit dem ursprünglichen Text Berlioz' an. Danach folgen 31 Takte Dialog Faust/Mephisto, überwiegend als Rezitativ gestaltet. Nur die erste Textzeile ist eng an IV/17, T. 14, angelehnt:

„*Méphistophélès. J'entends des chasseurs qui parcourent les bois.*

L'aube paraît nous arrivons trop tard!

Faust: Damnation!

Méphistophélès. Son salut dépend maintenant de toi.

Faust: Comment?

Méphistophélès: Tu peux dire sans paraître menteur,

Que tu crois un moment au bonheur,

A l'instant, le temps s'arrête.

Hâte-toi, car on s'apprête! Eh bien!

Faust: Pour sauver cette âme innocente,

Je donne ma vie, et mon âme tremblante dit:

Temps arrête-toi, o temps arrête-toi!

Méphistophélès: Le mot est dit, c'est fait!

Il est à moi."

Der Notentext der Zeilen 6 und 7 entspricht „*Plaines d'Hongrie*“, I/1, T. 1–8. Harmonische Füllstimmen und Begleitung sind ergänzt. Das Zitat erklingt statt in *D*-dur in *F*-dur. Der Notentext der Zeilen 10 und 11 entspricht I/1, T. 108–115, diesmal in *G*-dur statt *F*-dur. „*Temps arrête-toi, o temps arrête-toi!*“ ist als Rezitativ gesetzt, danach greift Gunsbourg zurück auf die Takte 130–134 (I/1), die er ebenfalls um einen Ganzton nach oben transponiert (s. Notenbeispiel 3, S. 455). IV/17 schließt mit T. 83–89 aus der originalen Partitur.

Wie also geht Gunsbourg vor? Die Untersuchung seiner Arbeit am Text führt zu überraschenden Ergebnissen. Grundlage des ursprünglichen Librettos, das Berlioz zum großen Teil selbst eingerichtet hat, ist Nervals Faust-Übertragung. Drei der vier umfangreichen Texterweiterungen Gunsbourgs kommen Nerval sehr nahe. Die zitierten Textauszüge lassen sich mit den unter 1, 2, und 4 aufgezählten Texterweiterungen leicht vergleichen:

„*Faust: Suis-je moi même un dieu? Tout me devient si clair? (. . .) Le monde des esprits n'est point fermé, ton sens est assoupi, ton cœur est mort. Lève-toi, disciple, et va baigner infatigablement ton sein mortel dans les rayons pourprés de l'aurore! (. . .) Du ciel à la terre, elles répandent une rosée qui rafraîchit le sol aride, et l'agitation de leurs ailes remplit les espaces sonores d'une ineffable harmonie.*“

„*Faust. Pourquoi donc mon regard s'élève-t-il toujours vers ce lieu? Ce petit flacon a-t-il pour les yeux un attrait magnétique? (. . .) Remplie d'un extrait des sucs les plus doux, favorables au sommeil, tu contiens aussi toutes les forces qui donnent la mort; accorde tes faveurs à celui qui te possède! Je te vois, et ma douleur s'apaise!*“

„*Faust. Si jamais je puis m'étendre sur un lit de plume pour y reposer, que ce soit fait de moi à l'instant! Si tu peux me flatter au point que je me plaise à moi-même, si tu peux m'abuser par des jouissances, que ce soit pour moi le dernier jour! Je l'offre le pari!*“

Méphistophélès: Tope!

Faust: Et réciproquement! Si je dis à l'instant. Reste donc! tu me plais tant! Alors tu peux m'entourer des liens! Alors, je consens à m'anéantir! Alors la cloche des morts peut résonner, alors tu es libre de ton service Que l'heure sonne, que l'aiguille tombe, que le temps n'existe plus pour moi!

*Méphistophélès. Penses-y bien, nous ne l'oublierons pas!*⁹

Nur für die Umgestaltung der Szene 17 findet sich bei Nerval keine Entsprechung. Gunsbourgs Arbeit trägt dem Umstand deutlich Rechnung, daß sie die Bearbeitung einer Bearbeitung ist. Über Berlioz und mit Berlioz' Arbeitstechnik geht Gunsbourg zurück zu Nerval und Goethe¹⁰, und dies nicht nur durch die wörtliche Anlehnung an Nervals Übersetzung. Gunsbourg greift nicht nur auf den ursprünglichen Inhalt des Vertrags zwischen Faust und Mephisto zurück (s. Änderung 4), er führt ihn auch in Übereinstimmung mit der Konzeption Goethes schon zu Beginn des zweiten Aktes, vor der Szene in Auerbachs Keller ein. Berlioz hat Faust erst in Szene 17 den Pakt mit Mephisto schließen und besiegeln lassen und damit die Bedeutung des Vertrags gemindert – ein Umstand, den ihm die deutsche Kritik wiederholt vorgeworfen hat^{10a}. Mit der Exposition des „*Temps, arrête-toi!*“ in I/1 und den wörtlichen Wiederaufnahmen im Teufelspakt (II/5) und in IV/17 arbeitet Gunsbourg ein textliches

⁹ Zitiert nach: Goethe, *Faust*, Traduction de Gérard de Nerval, hrsg. von Jeanne Ancelet-Hustache, Paris 1964, S. 48, 54, 77f.

¹⁰ Ein vergleichbarer Fall, wenn Patrice Chéreau in seiner Inszenierung der *Contes d'Hoffmann* an der Pariser Opéra von 1976 E.T.A. Hoffmann-Texte wählt und sie melodramatisch der Oper einverleibt.

^{10a} Hugo Wolf erläutert II/5 mit ironischem Unterton: „*So schnell geht diese Szene vorüber, daß Mephisto gar nicht Zeit gewinnt, den erwarteten Kontrakt zu schließen*“ (Hugo Wolf, *Musikalische Kritiken*, hrsg. von R. Batka und H. Werner, Leipzig 1911, S. 259).

Leitmotiv und damit dramatisches Spannungselement in die Anlage der *Damnation de Faust* ein. Die Vertragsunterzeichnung allerdings findet, so wie es Berlioz vorsieht, erst in Szene 17 statt. Somit bleibt der Berlioz-Text selbst in Szene 17 weitgehend unangetastet – eine Entscheidung, über deren Folgerichtigkeit sich streiten läßt.

Der neue Notentext erweist sich als abhängig von Gunsbourgs Texteingriffen. Es liegt – außer im neu zusammengestellten Schluß von Akt II – keine Notentextänderung vor, die nicht durch eine meist umfangreiche Texterweiterung bedingt wäre. Gunsbourg ist bemüht, die Ergänzungen durch die Verwendung von Leitmotiven Berlioz' Sprache anzugleichen. Er benutzt nur in den Rezitativen neues musikalisches Material. Das Mephisto-Motiv wird von Berlioz dreimal eingesetzt (II/5, T 1, II/6 „*Chanson de Brander*“, T.216; III/10, T 1). Gunsbourg bringt es zusätzlich zweimal an – in „*Récitatif et chasse*“ (IV/17) und, wie mitgeteilt, im neu eingerichteten Aktschluß. Mephistos Arioso in Szene 17 basiert auf Motiven des „*Chœur de gnomes et de sylphes*“ (II/7) und des Duo Faust/Margarethe (III/13), schließlich werden Passagen aus I/1 in Szene 5 und Szene 17 insgesamt viermal wiederholt. Dieses Material besitzt ursprünglich in der *Damnation* keine leitmotivische Funktion. Das Hauptthema aus I/1 verknüpft Gunsbourg direkt mit der Textwendung „*Temps, arrête-toi!*“, die in I/1 zum erstenmal ergänzt ist. Der Teufelspakt wird so zum textlichen und musikalischen Leitmotiv und prägt die formale Anlage der Bühnenfassung. Gunsbourg bindet damit den ersten Akt der *Damnation* in die motivische Gesamtstruktur ein, zwischen den Teilen II–IV hat bereits Berlioz immer wieder durch motivische Entsprechungen vermittelt. Gunsbourgs Verfahren scheint folgerichtig, bleibt jedoch problematisch. Thematische Strukturen als Mittel formaler Gestaltung spielen in der *Damnation* eine nur untergeordnete Rolle. Darauf ist mit Recht hingewiesen worden. Tonale Beziehungen z. B., die in diesem Werk von ausschlaggebender Bedeutung sind, berücksichtigt Gunsbourg nicht. *La Damnation de Faust* tendiert nach Gunsbourgs Änderungen zum Musikdrama, was historisch gesehen nicht erstaunlich ist, von Berlioz aber wegführt.

Die Kritik an Gunsbourg fällt nach der Pariser Erstaufführung 1903 sehr heftig aus. Sie lehnt die Oper *La Damnation de Faust* im allgemeinen und Gunsbourgs Bearbeitung im besonderen ab¹¹ und sorgt dafür, daß 1910 an der Pariser Opéra die wesentlichsten ‚Entstellungen‘ rückgängig gemacht werden¹². Aufschluß über die Aufführungspraxis an der Opéra gibt der unter Nr.4 der Materialien erwähnte Klavierauszug, der nur im systematischen Katalog der Bibliothèque de l'Opéra Paris verzeichnet ist. Dieses Exemplar gibt meiner Untersuchung über den Notendruck hinaus weitere Informationen. Eintragungen sind mit Bleistift sowie mit rotem und blauem Stift vorgenommen, mehrmals ist der Notentext überklebt. Die genaue Datierung bereitet Schwierigkeiten. Ein mit Bleistift geschriebenes, lose eingelegtes Blatt nennt eine Besetzung, die in den zwanziger Jahren an der Opéra möglich ist. Die Bleistifteintragungen betreffen Regieanweisungen. Rot- und Blaustift greifen in den Notentext ein, der Rotstift korrigiert zweimal eine mit Blaustift vorgenommene Änderung. Damit liegt dieser Klavierauszug mindestens zwei verschiedenen Inszenierungen, wahrscheinlich aber mehrere Jahre lang den szenischen Aufführungen der *Damnation* an der Opéra de Paris zugrunde. Um die Untersuchung nicht zu komplizieren, betrachte ich jedoch im folgenden das korrigierte Exemplar FPo B 358 als einheitlichen Beleg für die Aufführungspraxis in Paris nach 1910.

Noch einmal sei betont. Die Pariser Opéra legt 1910 und in den darauf folgenden Jahren Gunsbourgs Klavierauszug ihren Aufführungen zugrunde. Die Gliederung in fünf Akte bleibt mit den daraus unmittelbar resultierenden Eingriffen bestehen. Alle übrigen Text- und Notentextänderungen sind z.T. durch Überkleben, z.T. durch Rot- oder Blaustift rückgängig gemacht. Dafür aber erhält die Theaterpraxis erheblichen Spielraum. Das Duo Faust/

¹¹ Vgl. u. a. Adolphe Jullien, in: *Journal des Débats* vom 10. Mai 1903. Ders., in: *L'Art*, Juli 1903, S. 360–369. – Oder auch Claude Debussy, in: *Gil Blas* vom 8. Mai 1903.

¹² Einen Hinweis darauf gibt Julien Tiersot, *La Damnation de Faust, Etude historique et critique, Analyse musicale*, Paris 1923, S. 95f.

Notenbeispiel 1.
Kl.A., Berlin 1902, S.94.

91

FAUST

ren-dre la jeu-nes-se, oh mon guide in-fer-nal?
denn nicht wieder geben? Sag, du höl-lischer Geist!

MÉPHIST.
Ah! tu veux la jeu-nesse, suis-moi!
Jugend willst du von mir! so komm!

Allegro con fuoco. (Una trappa s'ouvre au milieu du théâtre. Faust et Méphistophélès
(♩ = 160.)
(In der Mitte der Bühne öffnet sich eine Versenkung. Faust und Me-)

disparaissent sous la terre qui rejette des flammes. Tous les buveurs sont effrayés et plusieurs tombent épouvantés.)
phistophèles verschwinden unter Feuer und Flammen. Die Zecher sind auf das Höchste erschreckt, einigen vergehen die (Sinne.)

ff Le rideau baisse rapidement.
Der Vorhang fällt sehr schnell.

8^{va} **sf**

Notenbeispiel 3.
Kl.A., Berlin 1902, S.243f.

FAUST

Recit.

blan - te dit: Temps ar - rê - le - toi, o temps ar - rê - te - toi!
See - le spricht: Zeit, ver - wei - le doch! O Zeit, ver - wei - le doch!

MÉPHIST.

Le mot est dit, o'est fait! il est à
So ist's ge - schehn! Fort - an gehörs du

cresc.

Allegro. (♩ = 152.) (on entend le galop des chevaux)
(man hört den Galopp der Pferde)

moi, Ho - là Vor - tex Gia - our!
mir! Her - an, Vor - tex Gia - our!

pp cresc. molto

Margarethe (III/13) wird von *E*-dur nach *Es*-dur gerückt und mit einer neuen Modulation an das folgende Trio (III/14) angeschlossen, um die extrem hohe Faust-Partie zu senken. (Das hohe *Cis*, die Pointe Fausts, der mit dem Teufel im Bunde steht, wird so allerdings zum ‚simplen‘ hohen *C*.) Mit Rotstift sind das „Menuet des follets“, III/12, T.40–68, das „Pandaemonium“, IV/19, T.10–104 (der Blaustift kürzt T.10–94) und „Dans le ciel“, T.33–57 gestrichen. Die Kürzung der letzten Szene erwägt Gunsbourg bereits im Regiebuch. Auch der Strich im Trio (III/14) ist von der Opéra übernommen worden. Sogar die erste Gesamteinspielung 1942 verzichtete auf III/14, T.168–241, IV/19, T.28–95 und „Dans le ciel“, T.42–57. Das Schallplattenheft macht darauf aufmerksam¹³.

¹³ FPo C 824.

Die szenische Aufführung der *Damnation* erweist sich in Paris als ein Kompromiß zwischen Gunsbourg, der Kritik, die seine Konzeption gefunden hat, und der Theaterpraxis. Auch 1910 lehnt die Musikkritik die Opernfassung einhellig ab.

Gunsbourgs Bearbeitung hat lange und erfolgreich nachgewirkt und schließlich sogar ihren Schöpfer überlebt (Gunsbourg stirbt 1955 in hohem Alter). 1935, 1937 und 1957 wird *La Damnation de Faust* bei den Festspielen in Orange szenisch aufgeführt. In allen drei Fällen liegt Gunsbourgs Bearbeitung zugrunde. An der Opéra Paris steht sie zumindest bis 1937 auf dem Spielplan¹⁴. Jean Chantavoine nimmt 1948 *La Damnation de Faust* in seine „*Cent Opéras Célèbres*“ auf und rechtfertigt seine Entscheidung ausdrücklich mit der Rezeptionsgeschichte¹⁵.

Gounods *Faust*, der übermächtige Gegner im 19. Jahrhundert, ist später eher Wegbereiter für Berlioz. *Faust* hat das französische Opernpublikum mit dem Stoff vertraut gemacht, und schon Raoul Gunsbourg kann davon profitieren. *La Damnation de Faust* erweist sich dann als die gerade in ihrer dramaturgischen Unvollkommenheit adäquatere (und Goethe so nicht nur zeitlich näher stehende) Faust-Alternative.

Gounods *Faust* hilft auch in der praktischen Theaterarbeit. Gunsbourg schreibt: „*A Bruxelles, le décor de cet acte (le 4^e) se trouvait aussi modifié. On se servait d'une partie du décor de Faust*“¹⁶.

So wurde Berlioz ein erfolgreicher Opernkomponist.

Sechs unbekannte Briefe von Max Reger an den Dirigenten Karl Panzner. Zur Widmung des Regerschen op. 86 von Günther Weiß, München

Die staunenswerte Vielfalt der Freundschaften und Bekanntschaften Max Regers mit Künstlern und Wissenschaftlern seiner Zeit ist von der Regerforschung weithin ausgeleuchtet worden. Entscheidend hat die Veröffentlichung seiner Briefe dazu beigetragen, die Verflechtung des Komponisten mit dem musikalischen Tagesbetrieb seiner Zeit zu erhellen¹. Um so mehr muß es überraschen, daß die über ein Jahrzehnt währenden freundschaftlichen Beziehungen Regers zu einem der bekanntesten deutschen Dirigenten des ersten Viertels unseres Jahrhunderts, zu Karl Panzner, bisher keine Beachtung gefunden haben.

Aus sechs bisher unbekanntenen Briefen Max Regers an Karl Panzner, die kürzlich aus Privatbesitz bekannt geworden sind, geht hervor, daß der Komponist sein Opus 86, „*die Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für Orchester*“, Herrn Prof. K. Panzner

¹⁴ Vgl. die Programme in: FPo Festspiele Orange sowie das Programmheft vom 6. Juli 1937 der Pariser Opéra in: FPo Dossier d'œuvre. Am 29. November 1950 inszeniert Georges Hirsch das Werk als „*légende dramatique en deux parties*“ und bringt dabei auch einen Erzähler auf die Bühne. Vgl. das Programmheft in: FPo Carton 2238.

¹⁵ Jean Chantavoine, *Cent Opéras Célèbres*, Paris 1948, S. 228–232.

¹⁶ Im Regiebuch von 1906, S. 47

¹ Vgl. die umfassende Literaturliste bei Fr. Stein, *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger*, Leipzig 1953, S. 567 ff., sowie die *Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung, Bonn: Max Reger, Briefe zwischen der Arbeit*, Bonn 1956; *Neue Folge*, Bonn 1973.

zugeeignet“² hat, um seinen Dank gegenüber einem wesentlichen Förderer seines Werkes und seine Wertschätzung gegenüber einem langjährigen Freund auszudrücken³. Vielleicht wäre es ein lohnendes Unternehmen, künftig auch einmal anderen Dedikationen Regers nachzugehen.

Zur Person Karl Panzners⁴: Er wurde am 2. März 1866 in Teplitz (Böhmen) geboren und erhielt in Dresden eine vorzügliche musikalische Ausbildung bei Franz Wüllner, Felix Draeseke und Leon Nicode. Seine Erfolge bei einem Pianistenwettbewerb führten ihn in den Schülerkreis von Anton Rubinstein, der Panzner zum Beruf des Pianisten riet. Der Vorsatz des jungen Künstlers, Dirigent zu werden, war jedoch stärker. Nach Engagements an den Theatern in Cottbus, Sondershausen und Elberfeld erreichte ihn ein Ruf nach Leipzig, wo er die Nachfolge von Arthur Nikisch antrat. Im Jahre 1899 schließlich wurde er Musikdirektor und Leiter der Philharmonischen Konzerte in Bremen. 1909 übernahm er die Leitung des traditionsreichen Düsseldorfer Musikvereins, dem er bis zu seinem Tod 1923 vorstand. Als besondere Leistungen Panzners verdienen hervorgehoben zu werden: erstmalige Aufführungen von Opern Richard Wagners ohne Striche in Leipzig; die erstmalige vollständige⁵ Aufführung der *9. Sinfonie* von Ludwig van Beethoven mit einem deutschen Ensemble im Jahre 1907 in Italien (Rom) sowie zahlreiche Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Werke, darunter der 1908 komponierten *Passacaglia für Orchester op. 1* von Anton von Webern beim Deutschen Tonkünstlerfest in Düsseldorf am 5. Juni 1922⁶.

Was die Verbindung Panzners mit Reger betrifft, so gibt Reger selbst den ersten Hinweis in einem Brief vom 10. September 1906⁷: „... *An Nikisch, Panzner, Fiedler etc. etc. werde ich heute und morgen selbst schreiben; es werden also überall meine Briefe zu rechten Zeit einlaufen.*“⁸, und sechs Tage später heißt es: „... *Ich muß dieses Jahr noch einen Regerabend (außer op. 95) in Bremen haben (Panzner hilft mir dazu gehörig) damit ich der Schillingsbande [scil. die Anhänger des Komponisten Max Schillings, Anm. d. Verf.] in Bremen mal einen zarten ‚Rippenstoß mit dem grifffesten Messer‘ versetzen kann!*...“

Die erste Aufführung eines Regerschen Werkes in Bremen scheint im zweiten Philharmonischen Konzert am 7. November 1905 stattgefunden zu haben⁹: Neben Werken von Mozart, Saint-Saëns und Tschaiakowsky erklang „*Zum ersten male*“ die *Sinfonietta op. 90* unter der Leitung von Panzner. Daß dies bereits vier Wochen nach der Essener Uraufführung, die am 8. Oktober 1905 unter Felix Mottl stattgefunden hatte, geschah, erscheint bemerkenswert. Einen ausschließlich Regerschen Werken gewidmeten Abend („*Extra-Kammermusik-Abend*“)

² Fr. Stein, *Thematisches Verzeichnis* . . ., a. a. O., S. 208.

³ Für alle Auskünfte und Hilfen sage ich Frau Carla Veerhoff, der Tochter von Karl Panzner, herzlichen Dank. Ebenso gilt mein Dank Herrn Carlos Veerhoff, dem Enkel Karl Panzners, der die Briefe 1, 3 und 5 bereitwillig für eine Veröffentlichung zur Verfügung stellte.

⁴ Ausführliche biographische Darstellungen sowie Würdigungen seiner vielfältigen Tätigkeiten finden sich u. a. bei Kl. Blum, *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*, Tutzing 1975, S. 400 ff. und passim, sowie in der *Festschrift zur Hundertjährigen Jubelfeier des Städtischen Musikvereins Düsseldorf und zum Hundertjährigen Bestehen der Niederrheinischen Musikfeste*, Düsseldorf 1918, S. 60 ff.

⁵ Bis dahin war es in Italien üblich gewesen, Beethovens *9. Sinfonie* ohne den vierten Satz aufzuführen.

⁶ Die Angabe in *MGG XIV*, Sp. 340, daß Anton von Weberns *op. 1* im Jahre 1921 uraufgeführt worden sei, muß korrigiert werden. Panzner hatte Anton von Webern eingeladen, sein Werk selbst am 5. Juni 1922 zu dirigieren.

⁷ Max Reger, *Briefe zwischen der Arbeit, Neue Folge*, a. a. O., S. 74.

⁸ Ebda., S. 77.

⁹ Ein Programmzettel des Konzerts befindet sich im Besitz der Familie Veerhoff. Vgl. auch Kl. Blum, *Musikfreunde und Musici* . . ., a. a. O., S. 412.

gab es am 7. März 1908 im Kaisersaal des Künstlervereins zu Bremen unter Mitwirkung des Komponisten¹⁰. Frau Carla Veerhoff, die heute in München lebende Tochter Karl Panzners, erinnert sich lebhaft an die „*vielen Besuche Regers*“ in ihrem Elternhaus in Bremen. Auch nach Panzners Wechsel nach Düsseldorf war Reger nach dem Zeugnis von Carla Veerhoff ein „*gerne und oft gesehener Gast*“ im Hause des Dirigenten.

Vom Briefwechsel zwischen den Künstlern, der, wie oben beschrieben, nach Regers eigenem Zeugnis seit dem Jahre 1906 bestand, sind – soweit man sehen kann – heute leider nur noch sechs Briefe nachweisbar. Beim Tod des erst 57jährigen Karl Panzner im Jahre 1923 wurde der Haushalt in Düsseldorf aufgelöst, und viele Dokumente eines reichen Künstlerlebens, darunter „*bestimmt auch Briefe von Max Reger*“, gingen „*in mangelnder Einschätzung ihrer Bedeutung*“ (Carla Veerhoff) verloren.

Die sechs erhaltenen Briefe befanden sich zunächst zu gleichen Teilen im Besitz von Carla Veerhoff und ihres Bruders Karl Panzner jr. Die Originale der Briefe 1, 3 und 5 gingen inzwischen in den Besitz des Panzner-Enkels, des Komponisten Carlos Veerhoff über, die Briefe 2, 4 und 6 wurden laut freundlicher Auskunft des Auktionshauses Stargardt, Marburg, in den 60er Jahren versteigert. Der damalige Erwerber ist nicht mehr feststellbar. Aus heute nicht mehr ersichtlichen Gründen wurden Brief 2 vollständig, die Briefe 4 und 6 in Auszügen in einem Feuilletonbeitrag des *Düsseldorfer Tagblatts*, Jahrgang 1934, unter dem Titel *Neue Düsseldorfer Erinnerungen von Max Reger* von Karl Panzner jr. veröffentlicht. Diese seinerzeit beiläufige Publikation in einer Tageszeitung ist bisher von der Forschung nicht bemerkt worden¹¹, so daß es angezeigt erscheint, hier auch die dort veröffentlichten Briefe mitzuteilen. Mit Ausnahme des Briefes 6 vom 20. August 1915 entstammen – aus welchen Gründen auch immer – alle anderen der verhältnismäßig kurzen Zeitspanne vom 21. Juni 1910 bis zum 10. Januar 1911. Es liegt nahe, anzunehmen, daß der Beginn des ersten Briefes von einer Begegnung der beiden Künstler anläßlich des Max-Reger-Festes ausgeht, das vom 7. bis 9. Mai 1910 in Dortmund stattgefunden hatte:

Brief 1

Prof. Dr. Max Reger

Leipzig, den 22. Juni 1910
Kaiser-Wilhelm-Strasse 68, I

Sehr verehrter Herr Professor!

Darf ich auf unser Dortmunder / Gespräch zurückkommen? Wir hatten da / vereinbart, daß Sie nächsten Winter / in Düsseldorf zur Aufführung brächten. / mein op 112 „Die Noënen“ für gemischten / Chor u. Orchester op 112 (erschienen bei / Bote & Bock Berlin W 8, Leipzigerstraße (Nº 37) Ich wäre Ihnen nun sehr / dankbar, wen Sie die „Noënen“ nun / sicher nächsten Winter in Düsseldorf brächten. / Zum niederrheinischen Musikfest in / Düsseldorf im nächsten Sommer // hatten Sie mein op 106 der 100. Psalm / für Chor, Orchester u. Orgel (erschienen / bei C. F. Peters in Leipzig, Thalstraße 10) in Absicht; für jeden Fall ist es so / am Besten, wenn Sie im kommenden / Winter in Düsseldorf die / „Noënen“ op 112 machen u. beim nächstjährigen niederrheinischen Musikfeste / den 100. Psalm op 106, der sich ganz / besonders zu Musikfesten eignet. / Wie gesagt, es läge mir außerordentlich viel daran, / gerade die „Noënen“ bei / Ihnen im kommenden Winter / zu wissen! Sie hätten damit / die Erstaufführung der // „Noënen“ fürs ganze Rheinland. / Ferner gestatte ich mir, Ihnen noch / mit zu teilen, daß mein / op 108 „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie“ für / Düsseldorf auch noch Novität / ist. / Ich hoffe sehr, von Ihnen / recht balde

¹⁰ Der Programmzettel ebenfalls im Besitz der Familie Veerhoff. U. a. wurden auch Regers *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für 2 Klaviere zu 4 Händen, op. 86*, aufgeführt, dessen Orchesterfassung Reger sieben Jahre später dann Panzner gewidmet hat.

¹¹ Laut brieflicher Mitteilung des Max-Reger-Instituts, Bonn, sind dort alle hier vorgelegten Quellen unbekannt.

Nachricht zu / erhalten, daß alles so / bleibt, wie wir in Dortmund vereinbart haben / u. wie ich Ihnen soeben / schrieb. // Mit besten Grüßen / u der Bitte um recht / baldige genaue /

*Nachricht
Ihr
ergebenster
Reger*

Auf Regers ebenso reiches wie dringendes Angebot von Werken muß Karl Panzner postwendend geantwortet haben, denn schon vier Tage später schreibt Reger auf Panzners offensichtliche Zusagen:

Brief 2

[Düsseldorfer Tageblatt, Jahrgang 1934]

[26. Juni 1910]

Verehrtester Herr Professor!

Schönsten Dank für Ihren frdl. Brief; ich bin sehr erfreut: op. 108 („Prolog“, erschienen wie 100. Psalm, op. 106 bei C. F. Peters, Leipzig) im nächsten Winter und 100. Psalm beim nächstjährigen Musikfest und die „Nonen“ (sic!) op. 112 im Winter 1911/12. Herzlichsten Dank! Nun wegen des Orchesterstückes zum nächstjährigen niederrheinischen Musikfest (außer Psalm am 2. Tag!) – Ich verspreche Ihnen mein Möglichstes zu tun; garantieren kann ich noch nicht! Beten Sie zu unserem lieben Herrgott, daß er es einrichtet, daß der Tag in Zukunft 60 Arbeitsstunden hat; ich arbeite sowieso wie ein Wilder; wie gesagt: ich tue mein Allermöglichstes. Für jeden Fall erhalten Sie rechtzeitig Nachricht; ich hoffe sehr, Ihnen zusagenden Bescheid geben zu können.

Augenblicklich brüte ich toll über ein Klavierkonzert, es wird ein tolles Ding; vor Allem hüte ich mich davor, daß die Sache zu lang wird; 35–40 Minuten ist die höchste Dauer.

Ich bin am 5. Oktober spielenderweise in Düsseldorf und hoffe sehr, Sie dann sicher zu sehen.

Bedenken Sie, daß ich außer Conservatoriumsdienst Winter und Sommer noch so gegen 50 Konzerte pro Winter zu erledigen habe. Ich bitte um Ihr stilles Beileid.

Mit nochmaligem herzlichsten Dank, besten Grüßen Ihr ergebenster

Reger

Bitte, mich nicht Meister nennen; Meister sind Beethoven, Bach, Wagner etc., ich bin nur Lehrbube.

Regers 100. Psalm op. 106 stand dann auch vereinbarungsgemäß am zweiten Tag des 87. Niederrheinischen Musikfestes, am 5. Juni 1911, auf dem Programm¹².

Eine Aufführung der beiden anderen zur Aufführung angenommenen Werke durch Panzner läßt sich, soweit ich sehen kann, nicht nachweisen. Panznerns Auftrag an Reger, für das Niederrheinische Musikfest 1911 ein Orchesterstück zu schreiben, begegnet der vorsichtigen Zurückhaltung des Komponisten, der in jener Zeit u. a. mitten in der Arbeit am *Klavierkonzert op. 114* steckt. Eine endgültige Absage gibt Reger dann im Januar 1911 (vgl. Brief 5). Panzner muß übrigens später seine Bitte um eine Uraufführung wiederholt haben, denn Reger schreibt am 9. Dezember 1913, tief in seinen Meininger Verpflichtungen, an Fritz Busch¹³: „... *Mit einem neuen Werk, das heißt, Uraufführung, werde ich 1914 beim Musikfest in Düsseldorf kaum vertreten sein, wann sollte ich, oder besser gesagt, wann könnte ich denn das schreiben? Also bleibt Düsseldorf ‚regerfrei‘*“.

¹² *Festschrift zur Hundertjährigen Jubelfeier des Städtischen Musikvereins Düsseldorf...*, a. a. O., S. 103.

¹³ E. von Hase-Koehler, *Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters*, Leipzig 1928, S. 272.

Die Ankündigung Regers, am 5. Oktober 1910 in Düsseldorf zu sein, scheint Panzner mit einer Einladung auf den 10. Dezember beantwortet zu haben, der Reger nicht Folge leisten konnte:

Brief 3

Kartenbrief

Poststempel

Herrn

Prof. C. Panzner
in Düsseldorf a/Rhein
Brehmstr. 33

Verehrtester Herr Professor!

Leipzig 6. 7. 10. 5–6.

*Am 10. December kan ich leider / unmöglich in Düsseldorf sein, d[a] ich / an diesem Tage in Heidelberg „wirke“ / Das Konzert am 5. Oktober / in Düsseldorf ist im Ibachsaal. / Richten Sie es Sich doch sicher so / ein daß wir nach diesem / Concert ein bißchen zusamēn / sein können. Ich arbeite -----! / Verzeihen Sie deshalb meine Kürze!
Beste Grüße
Ihres
ergebensten
Reger*

Reger hat dann seine Bitte, nach seinem Konzert am 5. Oktober 1910 mit Panzner „noch ein bißchen zusammen sein zu dürfen“ in einem Brief vom 29. September 1910 wiederholt. Dieses Schreiben schließt laut Karl Panzner jr. mit folgenden Worten:

Brief 4

[Düsseldorfer Tageblatt, Jahrgang 1934]

[29. September 1910]

„Mir droht ein entsetzlicher Winter mit schauderhaft vielen Konzerten. Bitte schreiben Sie mir so gleich. Bestens grüßend Ihr eiligster ergebenster Max Reger.“

Weitere enge freundschaftliche Kontakte Regers zu Panzner müssen auch nach Regers Weggang von Leipzig nach Meiningen bestanden haben.

Reger schrieb:

Brief 5

Kiel

G^D Hotel Germania
H. Kröger
etc.

den 10. I. 1911

Sehr geehrter Herr Professor!

Besten Dank für Ihre Karte; ich / danke Ihnen vielmals herzlichst für Prolog! Seien Sie nicht böse, / weiß ich Ihnen erst heute / schreiben kann – allein ich bin / immer in größter Hetze; bitte, vergessen Sie für nächste Saison / nicht die „Noñen“ op 112 für Chor und Orchester u. Klavier/konzert op 114 (beides bei / Bote und Bock Berlin) Fürs / Clavierconcert empfehle ich Ihnen / bestens, Frau Prof. Kwast-/Hodapp die das Werk / glänzend spielt! / Werden Sie mal sehen, der / 100. Psalm beim niederrheinischen Musikfest / haut wieder eine ordentliche Bresche. / Es thut mir so leid, daß ich das / Orchesterwerk fürs Musikfest / nicht schreiben kañ; aber Sie sehen, daß es mir wirklich un=/möglich ist; ich habe fast jeden Tag Concert, immer andere Programme zu spielen u. zu / dirigieren u. so geht dieses / Jammerleben zu bis Ende / April; daß ich daß ein paar Tage / Ruhe

brauche, um mich etwas / zu erholen, das ist // doch klar! Sie sehen – es ging wirklich nicht; seien Sie mir / bitte nicht böse. / Wenn Sie einmal einen glänzenden / Geiger brauchen: Alexander Schmuller, Berlin-Charlottenburg / Dornburgerplatz 1 Vergessen / Sie bitte diesen Namen nicht. /

*Mit besten Grüßen
an Sie u. Ihre Frau
Gemahlin Ihr
ergebenster
Reger*

Die anscheinend beabsichtigte Aufführung des *Prologs op.108* und des *Klavierkonzerts op.114* durch Panzner läßt sich heute nicht mehr nachweisen.

Regers nochmaligem Dank für die beabsichtigte Aufführung seines *100. Psalms op.106* beim Niederrheinischen Musikfest im Jahre 1911 folgt die endgültige Absage (vgl. Brief 2), zu diesem Anlaß auch noch ein Werk für eine Uraufführung zu liefern. Der arbeitsreiche Amtsantritt in Meiningen mag dabei eine wesentliche Rolle gespielt haben. Die von Reger empfohlenen Künstler, die Pianistin Frieda Kwast-Hodapp, der bekanntlich das *Klavierkonzert op.114* gewidmet ist, und der Geiger Alexander Schmuller, sind aus den bisher bekannten Regerbriefen vertraute Namen¹⁴

Daß Reger kurz vor seinem Tod noch einen Brief mit der Mitteilung der Dedikation seiner *Variationen op.86* an seinen Förderer und Freund Karl Panzner gerichtet hat, berichtet Karl Panzner jr. im letzten Abschnitt seines Feuilletonbeitrages:

Brief 6

[Düsseldorfer Tageblatt, Jahrgang 1934]

„Fast fünf Jahre später teilt Reger meinem Vater, den er in diesem Brief mit ‚verehrter Freund‘ anredet, mit, daß er seine Beethoven-Variationen für Orchester instrumentiert habe, und dieses Werk ihm, Panzner, widme. Dies tat Reger am 20. August 1915 . . .“

Welches Gewicht Reger der Bearbeitung seines Werkes beimaß, geht aus einem Brief hervor, den er zwei Tage vor der Dedikationsmitteilung an Panzner, am 18. August 1915, an den Verlag Simrock richtete¹⁵: *„ Sie erhalten damit ein Werk, das an künstlerischem Wert dem meines op.100, den Hiller-Variationen, mindestens gleich kommt . . .“* Und auch Karl Straube erhält am 9. August 1915 die Mitteilung¹⁶: *„ Ich habe soeben meine Beethoven-Variationen für Orchester instrumentiert . . .“*

Regers Widmung war ohne Zweifel ein wohlverdienter Dank für den unermüdlichen Einsatz, den Karl Panzner während seiner Tätigkeit als Konzertdirigent in Bremen und Düsseldorf für das Regersche Werk geleistet hatte. Panzner gedachte seines Freundes Max Reger noch einmal in besonderer Weise: Als Anton von Webern auf Panzners Einladung sein *op.1* beim Deutschen Tonkünstlerfest 1922 dirigierte, beschloß Karl Panzner dieses Fest – entgegen der Tradition, nur lebende Komponisten aufzuführen – mit Regers *100. Psalm*.

¹⁴ Vgl. die Register der hier zitierten Briefausgaben.

¹⁵ Fr. Stein, *Max Reger*, Potsdam 1939, S.74.

¹⁶ E. von Hase-Koehler, *Max Reger, Briefe eines deutschen Meister*, a. a. O., S.308.

Zur Authentizität von Georg Joseph Voglers Geburtsort von Walter Lebermann, Bad Homburg

Die Redaktionsleitung eines Nachschlagewerks, hier im besonderen eines Musiklexikons, wird immer bemüht sein, sowohl am unzweifelhaft gesicherten Bestand fachlicher und historischer Einzeldaten festzuhalten als auch mit wachem Instinkt Fehler aufzuspüren, die meist auf Zitierungen aus Sekundärliteratur basieren und immer wieder als unkontrollierte Referenzen von einer Publikation zur anderen übernommen werden. Unter diesem Aspekt kann es nur dankbar begrüßt werden, wenn neuerdings Georg Joseph Voglers Geburtsort im *Riemann Musiklexikon* 12/1961 mit „Würzburg-Pleichach“ (!), in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 13 (1966) mit „Pleichach b. Würzburg“ und in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Band 20 (1980) mit „Pleichach, nr. Würzburg“ mitgeteilt wird¹.

Es liegt nun in der Natur der Sache, daß benutztes Quellenmaterial solcher Artikel, die nicht mit Namenssigen gezeichnet sind, nachträglich nicht mehr nachgewiesen werden kann. Der mit Walter Reckziegel gezeichnete Artikel *Georg Joseph Vogler* in *MGG* aber ließ hoffen, daß bei der Fixierung des Geburtsorts hier auf eine Primärquelle zurückgegriffen wurde: auf die Taufmatrikeln der Pfarrei St. Gertraud in Würzburg. Auf Anfrage des Verfassers nach der benützten Quelle zu Voglers Geburtsort Pleichach – der Zusatz „b. Würzburg“ sollte ja nur der Ortsbestimmung dienen! – ließ Reckziegel wissen, er habe seine Kenntnis aus der Veröffentlichung Karl Emil von Schafhäuüts, *Abt Georg Joseph Vogler* (Augsburg 1888)². Und dort ist auf S.4 nachzulesen: Georg Joseph Vogler „wurde zu Pleichach, einer Vorstadt Würzburgs, am 15. Juni 1749 geboren...“ Schafhäuüts weiß aber noch – ohne nähere Einzeldaten – zu berichten, daß Johann Georg Vogler, der Vater, „von der Capelle des Fürsten als Musiker und Geigenmacher festgehalten wurde“³.

Diesen Behauptungen steht entgegen Ernst Ludwig Gerber mit seinem *Historisch-Biographischen Lexicon der Tonkünstler*, Band 2 (1792): „Vogler (Abt Georg Joseph) . . . geb. zu Würzburg am 15^{ten} Jun. 1749“ und mit seinem *Neuen . . . Lexikon der Tonkünstler*, Band 4 (1814): „Hrn. Voglers glückliche Anlage zur Musik . . . bewog seinen Vater, den ehemaligen würzburgischen Geigenmacher Vogler, ihm bald ein Klavier und einen braven Lehrer zu besorgen“⁴.

Voglers Geburtshaus ist bekannt. Es befindet sich in Würzburg, Innerer Graben, Haus Nr. 9, in unmittelbarer Nachbarschaft also des rechtsmainischen Stadtkerns, der vor rund 1000 Jahren schon ringförmig ummauert wurde.

Das Flußbett des Mains verläuft, am Stadtkern vorbei, in nördlicher Richtung. Außerhalb der Ringmauer etwa vom Jahr 1000 entstand das Pleicher, das Hauger, das Rennweger und das Sander Viertel. Sie wurden mit der ersten (um 1200) und zweiten (um 1500) Staderweiterung in den äußeren Gürtel mit einbezogen⁵. In seiner 1588 zu Basel gedruckten *Cosmographie*

¹ Die Redaktionsmitglieder von *The New Grove* haben – außer der Investierung eigener Leistung – auch neuere Nachschlagewerke benutzt, darunter *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

² Freundliche Mitteilung vom 17. Juli 1980.

³ Das von Schafhäuüts zu Johann Georg Vogler mitgeteilte Geburtsdatum – 22. April 1792 (!) – ist zu korrigieren: in den Taufmatrikeln der Pfarrei St. Peter und Paul in Hopfen am See konnte die Taufe unter dem 22. April 1692 nachgewiesen werden.

⁴ Der Vater wurde hier erstmals bekannt gemacht: als Geigenmacher, nicht als Geiger!

⁵ Der Ausbau der Bastionärbefestigung – etwa auf der Linie des Gürtels – datiert aus der Zeit nach dem 30jährigen Krieg.

bringt Sebastian Munster⁶ die Wiedergabe eines Stichs aus der Mitte des 16. Jahrhunderts: „Die Stadt Wirtzburg“. Auf dem Stich läßt sich das Pleicher Viertel eingrenzen mit dem „Eusser Bleichacker Thor“ und dem äußeren Gürtel bis zum „Ellen Thor“ gegen Norden; mit dem „Juden Kirchhoff“ gegen Osten und schließlich mit dem inneren Graben, welcher entlang der Ringmauer verläuft, bis zum „Inner Bleichacker Thor“ gegen Süden. Der Stich zeigt noch innerhalb dieses Gevierts die 1133 erstmals genannte „Bleichach Pfarr“ und daneben das „S. Marx Frawen Closter“. Die Bleichach Pfarr, sie war ab Mitte des 13. Jahrhunderts dem Dominikanerinnenkloster S. Marx (= St. Markus) inkorporiert, ist identisch mit der Pfarrei St. Gertraud⁷.

Laut Taufmatrikel dieser Pfarrei St. Gertraud in Würzburg ist Georgius Josephus Vogler am 15. Juni 1749 getauft worden. (Es ist nicht zu bezweifeln, daß Georg Joseph Vogler am Tag seiner Geburt getauft wurde.) Als seine Eltern sind genannt: Joes (= Johannes) Georgius Vogler, Bürger und Geigenmacher, und seine Ehefrau Maria Catharina. Auch hier im Taufeintrag ist von einem Geiger der Hofkapelle nicht die Rede.

Die Ortsbestimmung von Pleichach mußte negativ ausfallen, weil das Pleicher Viertel Jahrhunderte schon vor Voglers Geburt der Innenstadt Würzburg angehörte. Allerdings muß der Verfasser auch zugeben, daß es in Würzburg noch heute gibt: die Pleichach, einen Bach, der in den Main fließt, die Pleicherkirchstraße, den Pleicherkirchplatz, die Pleichertorstraße und den Pleichertorwall⁸.

Die Ortsbestimmung Würzburg stimmt überein mit dem auf Voglers Grabstein genannten Geburtsort Würzburg. Dieser Grabstein wurde vom Großherzog Ludewig von Hessen-Darmstadt gestiftet. Der bei der Niederlegung der alten Friedhofskapelle im Jahr 1868 beschädigte Grabstein wurde im Auftrag des Großherzogs Ludwig III. durch eine Kopie ersetzt. Sie ist in Darmstadt gegenüber dem Anwesen Mühlstraße 66 zu finden. Bruchstücke des Originals sind auf einem Würzburger Privatgrundstück gelagert⁹.

Kopie	Reste des Originals
ABT G. J. VOGLER	ABT ..
GEISTLICHER GEHEIMER RATH	GEISTLIC..R GEHEIME. ..
GEB. ZU WÜRZBURG	GEB. ZU WÜRZBUR.
XV JUNI MDCCXLIX	XV. JUNI MDCCXLIX
GEST. ZU DARMSTADT	..ST. ZU DAR. . .
VI. MAI MDCCCXIV	VI. MAI MD. . .
LIEGT UNTER DIESEM GRABSTEIN	.JEGT UNTER DIES. . .
DEM VORZÜGLICHEN TONGELEHRTEN	.EM VORZÜGLICHE. ..
UND GEISTVOLLEN COMPONISTEN	.ND GEISTVOLLE. ..
ERRICHTET VON	ERRICHT. . .
LUDEWIG G.H.V.H.	LUDEWIG ..

⁶ Siehe S. DCCCCXXVIII/IX.

⁷ Noch im 19. Jahrhundert trug die Pfarrei den Namen St. Gertraud zu Pleichach. Die 1611 im spätgotischen Stil erbaute Saalkirche steht inmitten des Pleicher Viertels. (Von einer romanischen Kirche, die näher am Graben gestanden haben muß, ist nichts erhalten.)

⁸ Herrn Pfarrer Alfred Rost (Würzburg) und Pater Pius Waldenmaier (Füssen) ist der Verfasser für richtungweisende Hilfen zu Dank verpflichtet.

⁹ Vgl. Heiner Nickles, *Abt Voglers Grabstein*, in: *Mitteilungen* Nr. 25 (Dezember 1972) der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte. S. 319.

BERICHTE

Beschreibung der Tätigkeit des Musikwissenschaftlers an Forschungseinrichtungen für Editions- und Dokumentationsvorhaben

Vorbemerkung

Die Tätigkeit des Musikwissenschaftlers an Forschungseinrichtungen für Editions- und Dokumentationsvorhaben setzt Kenntnisse und Fähigkeiten voraus, wie sie im Regelfall durch ein wissenschaftliches Hochschulstudium mit Musikwissenschaft als Hauptfach erworben werden. Das Arbeitsverhältnis ist derzeit das eines Angestellten. Die Vergütung entspricht in der Regel BAT Ia bis IIa. Die Ausführung der Tätigkeit erfolgt unter Beachtung der Aufgabenstellung und der Rechtsnormen selbständig, soweit sie nicht durch weisungsbefugte Vorgesetzte bestimmt wird. Die folgende Tätigkeitsbeschreibung ist die Summe aller charakteristischen Tätigkeiten der einzelnen bei solchen Vorhaben tätigen Musikwissenschaftler. Jedoch können künftige wissenschaftliche Entwicklungen neue Tätigkeiten nach sich ziehen. Neue technische Möglichkeiten – z. B. die elektronische Datenverarbeitung – können einige Tätigkeiten verändern. Die Arbeit an historischen Wörterbüchern der Musik unterscheidet sich in mancher Hinsicht von den beschriebenen Tätigkeiten. Dennoch sind die Anforderungen an die Mitarbeiter und Schriftleiter solcher Unternehmen den in der folgenden Beschreibung charakterisierten Aufgaben prinzipiell gleichzusetzen.

Tätigkeitsbeschreibung

1. Erfassung und Erschließung der Quellen
 - 1.1 Ermittlung der Quellen (Handschriften, Drucke, Bild- und Schalldokumente)
 - 1.2 Beschaffung oder Herstellung von Reproduktionen der Quellen
 - 1.3 Katalogisierung der Quellen:
 - a. Beschreibung des Äußeren und des Inhalts
 - b. Identifizierung der enthaltenen Werke
 - c. Aufschließung nach Formal- und Inhaltskategorien mittels Karteien oder EDV
 - 1.4 Durchführung der für die Aufgaben 1.1–3 nötigen Reisen zu Besitzern (Institutionen und Privatpersonen) oder Kennern von Quellen im In- und Ausland. Führung von Korrespondenz oder Verhandlungen mit diesen Partnern
 - 1.5 Führung der Kataloge
 - 1.6 Aufbau eines wissenschaftlichen Arbeitsapparates (Literatur, Noten, Hilfskarteien, technisches Equipment etc.)
 - 1.7 Verwaltung der gesammelten Materialien
2. Forschungsarbeit
 - 2.1 Erweiterung der allgemeinen Methoden und Wissensgrundlagen der Quellenbeschreibung und -bewertung, besonders in den Bereichen Materialkunde (Papier, Wasserzeichen etc.), Handschriftenkunde, Druck- und Verlagskunde, sowie der musikalischen Textkritik und der Editionstechnik

- 2.2 Untersuchung der Quellen zu Leben und Werk des (bzw. eines) für das Vorhaben maßgebenden Komponisten, der mit ihm in Beziehung zu bringenden Zeitgenossen und der Überlieferungsträger
- 2.3 Untersuchung der einschlägigen Werke und ihrer Fassungen unter den Gesichtspunkten der Überlieferung, der Autorschaft, der Entstehungszeit, der Gattungszugehörigkeit, der Zweckbestimmung, des Textes, der Notation und der Aufführungspraxis
3. Editions- und Redaktionsarbeit
 - 3.1 Edition von Musikwerken:
 - a. Übertragung des Werktextes
 - b. Textvergleich anhand von Quellenreproduktionen oder anhand der Quellen selbst
 - c. Quellenrezension
 - d. Herstellung des revidierten Werktextes
 - e. Abfassung des Kritischen Berichts und des Vorworts
 - 3.2 Herausgabe von Katalogen, Bibliographien, Briefsammlungen, Ikonographien, Aufsatzsammlungen etc.: Herstellung des Druckmanuskriptes
 - 3.3 Erstellung von Indices etc.
 - 3.4 Redaktionelle Absprachen mit internen und externen Mitarbeitern; Überprüfung, Begutachtung und Redaktion von deren Beiträgen
 - 3.5 Korrekturlesen an den Druck- und Stichvorlagen, den Fahnenabzügen und dem Umbruch
 - 3.6 Zusammenarbeit mit dem Verlag bei der Drucklegung
4. Allgemeine wissenschaftliche Tätigkeiten
 - 4.1 Beantwortung wissenschaftlicher Anfragen und Beratung von Besuchern
 - 4.2 Mitwirkung bei wissenschaftlichen Veranstaltungen der Forschungseinrichtung und bei ihrer Öffentlichkeitsarbeit
 - 4.3 Abfassung und Veröffentlichung von Abhandlungen aus dem Problemkreis des Vorhabens
 - 4.4 Teilnahme an wissenschaftlichen Veranstaltungen über Themen aus dem Bereich des Vorhabens
 - 4.5 Studium der einschlägigen Literatur
5. Leitende Tätigkeiten
 - 5.1 Fachliche und personelle Leitung des Vorhabens in Verantwortung gegenüber den tragenden Institutionen
 - 5.2 Fachliche und personelle Leitung einer Arbeitsgruppe in Verantwortung gegenüber dem Leiter des Vorhabens
 - 5.3 Planung und Leitung einer Veröffentlichung oder einer wissenschaftlichen Veranstaltung
 - 5.4 Mitwirkung bei der Einstellung von internen Mitarbeitern
 - 5.5 Benennung und Beauftragung von externen Mitarbeitern
 - 5.6 Entwicklung und Kodifizierung von Richtlinien zur Editionspraxis, zur Quellenbeschreibung und zur Katalogführung
 - 5.7 Vertretung des Vorhabens und der Mitarbeiter in einschlägigen Fach- und Verwaltungsgremien
 - 5.8 Pflege der Zusammenarbeit mit verwandten Einrichtungen und mit Wissenschaftlern einschlägiger Forschungsrichtungen

Bericht über die Entstehung dieser Tätigkeitsbeschreibung

Auf der Sitzung der Fachgruppe der Freien musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute am 10. Oktober 1977 in München schlug der Geschäftsführer der Konferenz der Akademien der

Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland und Generalsekretär der *Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz*, Dr. Günter Brenner, vor, den Beruf des musikwissenschaftlichen Editors zu schaffen. Dr. Dietrich Berke von der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* machte daraufhin den Vorschlag, von der Fachgruppe aus das Berufsbild eines musikwissenschaftlichen Editors zu entwerfen. Er verfaßte im Einvernehmen mit dem Sprecher der Fachgruppe, Dr. Georg Feder, und nach Rücksprache mit den Leitungen einiger musikwissenschaftlicher Editionsinstiute den Vorentwurf einer *Berufsbeschreibung des Musik-Editors* und erörterte diesen Vorentwurf mit dem Sprecher der Fachgruppe. Am 18. September 1979 sandte Dr. Berke den Freien musikwissenschaftlichen Forschungsinstituten zur Beratung den Entwurf einer *Berufsbeschreibung des wissenschaftlichen Mitarbeiters bei musikwissenschaftlichen Editionsunternehmen*. In seinem Begleitschreiben führte er aus: „Ziel meines Vorschlages ist es, zu einer detaillierten Tätigkeitsbeschreibung zu gelangen, und, nach Diskussionen und weiteren Verhandlungen, ein für alle Seiten (Geldgeber, Institutsleitungen, Mitarbeiter) verbindliches Berufsschema zu erstellen, das Bestandteil der Arbeits- oder Werkverträge wird.“ Auf der Grundlage seines Entwurfes legten die Musikwissenschaftler des *Joseph Haydn-Instituts*, Köln, ihrerseits den Entwurf einer *Berufsbeschreibung des Musikwissenschaftlers an Editionsinstiuten* vor.

Beide Entwürfe wurden auf der Sitzung der Fachgruppe am 11. Oktober 1979 in Göttingen diskutiert. Die Fachgruppe setzte einen Ausschuß ein, der einen einheitlichen Entwurf, möglicherweise unter Berücksichtigung der Dokumentationsinstitute, vorlegen sollte. Die Ausschußmitglieder Dr. Kurt Dorf Müller (*Internationales Quellenlexikon der Musik*, Arbeitsgruppe der Bundesrepublik Deutschland) und Dr. Horst Leuchtmann (*Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*) verfaßten auf der Basis des Haydn-Instituts-Entwurfs den Entwurf einer *Berufsbeschreibung des Musikwissenschaftlers an Editions- und Dokumentationsinstituten*. Das Ausschußmitglied Dr. Klaus Hofmann (*Johann-Sebastian-Bach-Institut*, Göttingen) verfaßte aufgrund des Berkeschen Entwurfs den Entwurf einer *Tätigkeitsbeschreibung: Der wissenschaftliche Mitarbeiter an einem musikwissenschaftlichen Editionsinstitut*. Der Sprecher der Fachgruppe redigierte den ersten dieser beiden Entwürfe als den umfassenderen, unter Berücksichtigung der neuen Gesichtspunkte des zweiten, sandte ihn – zusammen mit den beiden Vorlagen – an die Mitglieder des Ausschusses und besprach das Ergebnis am 7. Oktober 1980 in Kassel mit den Herren Dr. Berke und Dr. Dorf Müller.

Der so zustande gekommene einheitliche Entwurf wurde am 9. Oktober 1980 in Kiel von dem Ausschuß weiter beraten und am gleichen Tage der Fachgruppe auf ihrer Sitzung zur Beschlußfassung vorgelegt. Die Fachgruppe erteilte dem Sprecher den Auftrag, das Ergebnis ihrer Beratung in den Entwurf einzuarbeiten und diesen sodann dem Ausschuß für musikwissenschaftliche Editionen der Konferenz der Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland vorzulegen. Dies geschah. Der Ausschuß für musikwissenschaftliche Editionen behandelte den Entwurf einer *Tätigkeitsbeschreibung des Musikwissenschaftlers an Forschungsinstiuten für Editions- und Dokumentationsvorhaben* in seiner Sitzung am 13. November 1980 in Mainz und teilte dem Sprecher der Fachgruppe einige Änderungswünsche mit. Das Ergebnis wurde folgenden Forschungsstellen zur Begutachtung vorgelegt:

Arnold Schönberg-Gesamtausgabe, Forschungsstelle, Berlin

Beethoven-Archiv, Bonn

Das Erbe deutscher Musik, Tübingen

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, Kassel

Editionsleitung der Telemann-Ausgabe, Erlangen

Gluck-Gesamtausgabe, Salzburg und Mainz

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Freiburg i. Br.

Internationales Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation, Berlin

Internationales Quellenlexikon der Musik, Arbeitsgruppe der Bundesrepublik Deutschland,

München

Internationales Quellenlexikon der Musik, Zentralredaktion, Kassel
 Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen
 Joseph Haydn-Institut, Köln
 Max-Reger-Institut, Bonn-Bad Godesberg
 Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen historischen Instituts, Rom
 Musikgeschichtliche Kommission, Tübingen
 Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München
 Neue Mozart-Ausgabe, Editionsleitung, Augsburg, Kassel und Salzburg
 Neue Schubert-Ausgabe, Editionsleitung, Tübingen
 Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt a.M.
 Richard-Wagner-Gesamtausgabe, München
 Staatliches Institut für Musikforschung (Preußischer Kulturbesitz), Berlin

Nach Auswertung der Antworten wurde die *Beschreibung der Tätigkeit des Musikwissenschaftlers an Forschungseinrichtungen für Editions- und Dokumentationsvorhaben* von dem Sprecher der Fachgruppe in Abstimmung mit dem Verfasser des ersten Entwurfs dem Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung, Prof. Dr. Rudolf Stephan, übermittelt, mit dem Ersuchen, diese Tätigkeitsbeschreibung billigend zur Kenntnis zu nehmen und zusammen mit diesem Bericht in der Zeitschrift *Die Musikforschung* veröffentlichen zu lassen. Der Präsident hat diesem Ersuchen nach Rücksprache mit den übrigen Mitgliedern des Vorstandes der Gesellschaft für Musikforschung entsprochen. Einzelne Sonderdrucke der Tätigkeitsbeschreibung können bei der Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung angefordert werden.

Namens der Fachgruppe der Freien musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute:

Kassel, im März 1981
 Dietrich Berke

Köln, im März 1981
 Georg Feder

Internationale Wissenschaftliche Konferenz „Die Bedeutung G. Ph. Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert“ vom 16. bis 18. März 1981 in Magdeburg von Siegfried Kross, Bonn

Die Tagung zeichnete in 30 Vorträgen ein wesentlich differenzierteres Telemann-Bild als noch 1967, dem Gedenkjahr des 200. Todestages, möglich war. Da die Referate z.T. in parallelen Sektionen stattfanden, ist der Bericht in einigen Fällen summarischer als wünschenswert. Walther Siegmund-Schultze skizzierte einleitend den derzeitigen Stand der Telemann-Forschung. Dann gab Werner Rackwitz einige Beispiele aus den z.T. noch nicht ausgewerteten Selbstzeugnissen, insbesondere aus Vorworten. Mit Auszügen aus 87 Dokumenten wurde zugleich eine umfassende und äußerst informative Dokumentation (*G. Ph. Telemann: Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*, Leipzig 1981, 374 S., hrsg. von Werner Rackwitz, Dokumente und Bilder: Eitelfriedrich Thom) vorgelegt. Siegfried Kross referierte über *Telemann und die Liedästhetik*; Harald Schultze schlüsselte die theologische Situation in Hamburg als Ursache für Übereinstimmung, aber auch für Konflikte auf, die Telemann aus

seinem Amt erwachsen. Bernd Baselt wies nach, daß nicht nur, wie bekannt, die *Tafelmusik*, sondern mit mindestens zehn Kantaten auch der *Harmonische Gottesdienst* von Händel als Erfindungsquelle in Anspruch genommen wurde (u.a. *Atalanta*, *Esther*, *Sieg der Zeit und Wahrheit*, *Messias*). In Weiterführung des Ansatzes von Gerhard Herz in *Bach-Jahrbuch* 64 (1978) konnte Wolf Hobohm zeigen, daß auch bei Telemann der lombardische Rhythmus für fast ein Jahrzehnt besondere Bedeutung hatte, womit zum ersten Male ein stilistisches Kriterium zur Datierung von Werken Telemanns gewonnen wurde. Willi Maertens beschäftigte sich mit dem Charakter von Telemanns Chorsatz, und Günter Fleischhauer konnte nachweisen, wie exakt Reichardts Theorie der Idylle Ramler-Telemanns *Der May* (ca. 1762) entspricht.

Hans-Rudolf Jung berichtete über die zeitgenössische Telemann-Rezeption nach Funden in Thüringer Archiven. Sein Verhältnis zur osteuropäischen Musik wurde gleich mehrfach (Karol Musioł: Schlesien, Rudolf Pečman: tschechische, Zofia Stszewska und Klaus Peter Koch: polnische, Jiří Sehnal: hanakische Musik) behandelt. Percy M. Young referierte über die englische Telemann-Rezeption. Nathalia Seifas untersuchte das differenzierte und mitunter distanzierte Verhältnis Telemanns zu Mattheson, und Klaus Harnisch fragte am Beispiel von Händels *Riccardo I.* nach Telemanns dramaturgischem Wirken an der Hamburger Oper.

Werner Menkes Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke ist nunmehr abgeschlossen mit 1800 Kantaten zum gottesdienstlichen Gebrauch (Band I) und 578 sonstigen Werken in 20 Abteilungen (Band II) und steht der Forschung ab sofort zur Verfügung. Daß in der Landesbibliothek Dresden nicht nur die Identifizierung und damit auch Datierung der Kopisten, sondern auch die Identifizierung einiger bislang anonym überlieferter Werke als von Telemann stammend gelungen ist, berichtete Manfred Fechner, und Peter Huth konnte am Vergleich eines dieser Werke mit der Schweriner Überlieferung interessante chronologische und Authentizitätsfragen aufwerfen. Hans Joachim Schulze ergänzte dies später noch dadurch, daß ein Dresdener Stimmensatz des Violinkonzerts G(1) von J. S. Bachs Hand stammt. An der Instrumentaltechnik der unter Telemanns Direktion aufgeführten Opern Keisers ging Klaus Zelm dem Stilwandel der Hamburger Oper nach, während Eitelfriedrich Thom Einzelmerkmale seiner Suiten erörterte. Christian Mühne trug Teile seiner Untersuchungen zur Satztechnik Telemanns vor, welche erwarten lassen, daß mit Vorliegen seiner Dissertation dieser Komplex durchschaubarer sein wird. Peter Ahnsehl nahm, wenn schon nicht mehr die Form seines Solokonzerts, so nun doch die Verwendung des Ritornells schlechthin für die Vivaldi-Rezeption Telemanns in Anspruch, und Karl-Heinz Viertel zeigte anhand der Stockhausen-Gesangschule, wie weit ins 19. Jahrhundert die Lehre vom Vortrag des *Recitativo semplice* mit Beispielen aus Telemann reicht.

Über die Telemann-Bestände der Sächsischen Landesbibliothek nach Eingliederung des Bestands aus Grimma berichtete Ortrun Landmann, ferner über die Identifizierung der Dresdener Berufskopisten, die jetzt eine Datierung von Kopien auf ± 5 Jahre zuläßt und die Identifizierung des Violinkonzerts B(1) als nicht von Telemann stammend. Da die Dresdener Kopisten auch nach auswärts lieferten, wird der im Druck befindliche Band mit Faksimilia die Datierung auch von Stücken anderer Bibliotheken erleichtern. Eckart Kleßmann zeigte mit neuen Dokumenten Hintergründe von Auseinandersetzungen Telemanns mit Hamburger Behörden über Kirchenkonzerte auf. Hellmuth Christian Wolff vertiefte die Überlieferung von Telemanns Beschreibung einer Augenorgel nach anderen Quellen. Gerd Rienäcker suchte zu zeigen, wie sich die bürgerliche Emanzipation in den Opern Telemanns ausdrückt. – Eine abschließende Podiumsdiskussion versuchte Bilanz der Tagung zu ziehen und Tendenzen der Telemann-Forschung zu diagnostizieren. Der Konferenzbericht soll so rasch wie möglich im Druck erscheinen.

„Die Hermeneutik und die Künste:
Das Problem der Sprache“ –
Zweites Hermeneutik-Treffen im Inter-University Centre
in Dubrovnik vom 20. März bis 3. April 1981

von Petra Weber-Bockholdt, München

Initiator dieses wie des ersten Treffens (1980) war Hans-Georg Gadamer (Heidelberg). Da Gadamer selber diesmal nicht nach Dubrovnik kommen konnte, teilte sich in personeller Spiegelung dieser Veranstaltung, die in erster Linie eine Begegnung zwischen dem Westen und Polen war, der Gießener Kunsthistoriker Gottfried Boehm mit dem Warschauer Philosophen Krzysztof Michalski in die Leitung. Die Sache der Musik und der Musikwissenschaft wurde in diesem Jahr erstmals vertreten, und zwar in Referaten von Michał Bristiger (Warschau), Zygmunt Mycielski (Warschau) und Rudolf Bockholdt (München). Nicht referierend, aber lebhaft beteiligt war ferner der Leiter des Polnischen Musikverlages Mieczysław Tomaszewski.

Das Referat des Komponisten Mycielski wurde, da er zu kommen verhindert war, verlesen. Es beschäftigte sich allgemein und in eher meditativer Grundhaltung mit dem Verhältnis zwischen *Sprache und Musik* aus der Sicht der kompositorischen Erfahrung des Verfassers. Der Beitrag von Michał Bristiger, *Reflexionen über das Wort-Ton-Problem. Zur Analyse und Interpretation des musikalischen Vokalwerkes*, widmete sich ausschließlich dem systematischen Aspekt des Themas; Bristiger verwies für die Behandlung des Themas unter historischem Aspekt auf die von ihm als bekannt vorausgesetzten Arbeiten von Thrasybulos Georgiades. Das Referat setzte drei inhaltliche Schwerpunkte: 1. Klang, Semantik und Syntax der Sprache bleiben im Vokalwerk nicht das, was sie waren, sondern werden transformiert, und zwar sowohl durch die Gestalt der Vokalstimme als auch durch die mehr oder minder „begleitenden“ Instrumentalstimmen, 2. im Vokalwerk besteht eine Spannung zwischen dem transformierten Wort und der rein musikalischen Sphäre des Werkes; 3. das Zusammentreffen zweier bereits gestalteter Strukturen, Text und Musik, eröffnet eine Vielfalt von Kombinationsmöglichkeiten und erschwert dadurch ein systematisches Erfassen. Bristiger konkretisierte seine Ausführungen an der Besprechung je eines Liedes von Szymanowski, Lutoslawski und Stachowski.

Das in den Bereich der Musik einführende Referat hielt Rudolf Bockholdt zum Thema *Bau und Geschehen in der Musik*. Ausgehend von den beiden Erscheinungsformen der Musik in Schrift und Klang beschrieb er die musikalische Komposition als etwas stofflich nicht Vorhandenes, das durch Schrift und Klang zwar vergegenwärtigt werden kann, aber mit keinem von beiden identisch ist. Die Begriffe Bau und Geschehen bezeichnen Komponenten der Komposition selbst, wobei sich „Bau“ auf das musikalische Gefüge, die Ordnung der Kompositionsteile bezieht, während „Geschehen“ den transitorischen, bewegungsmäßigen Charakter der Komposition bezeichnet. Das abendländische Tonsystem, das keinen neutralen Vorrat, sondern eine bereits strukturierte „Gesellschaft“ von Tönen darstellt, ermöglicht durch diese seine Strukturiertheit erst strukturierte Komposition. Verschiedenartige Möglichkeiten, wie Elemente des kompositorischen Baues in solche des Geschehens umschlagen können und umgekehrt, demonstrierte der Referent an Werkausschnitten aus dem 15., dem 17. und dem späten 18. Jahrhundert.

Das außerordentlich Fruchtbare und Anregende dieser Tagung lag in der Begegnung von Bereichen, die gemeinhin isoliert voneinander ihr Dasein fristen: polnisches und westliches Geistesleben, Philosophie, Wissenschaften der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik.

Kunstwerk und Biographie Colloquium in Großkochberg

von Ludwig Finscher, Heidelberg

Vom 2. bis 7. Mai 1981 fand in Schloß Großkochberg bei Weimar, ehemals Wohnsitz der Familie von Stein, ein Internationales Colloquium zu Problemen der Beziehung von Kunstwerk und Biographie in der neueren Musikgeschichte statt. Das Colloquium wurde geplant und geleitet von Harry Goldschmidt, Georg Knepler und Konrad Niemann und getragen vom Zentralinstitut für Musikforschung im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR; einen Reisekostenzuschuß steuerte der Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (Paris) über die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft bei, die auch das Patronat über die Tagung übernommen hatte. Schloß Großkochberg, das als Goethe-Gedenkstätte mustergültig restauriert und zu einem gastfreundlichen Erholungs- und Tagungszentrum für Wissenschaftler und Künstler ausgebaut worden ist, bot einen sehr angenehmen Rahmen für konzentrierte Arbeit wie für zwanglose Geselligkeit. Zwei Veranstaltungen im prächtigen kleinen Theater des Schlosses, ein Konzert mit Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zu Eisler (*Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*) und eine Aufführung von Peter Hacks' *Ein Gespräch im Hause von Stein über den abwesenden Herrn von Goethe*, setzten beziehungs-volle künstlerische Akzente.

Die Frage nach dem Verhältnis von Biographie und Werk wurde in je einem Referat und in ausführlicher Diskussion an dreizehn Komponisten vom 18. Jahrhundert bis zur jüngsten Vergangenheit gestellt: Bach (Hans-Joachim Schulze, Leipzig), Mozart (Jean Massin, Paris), Haydn (Ludwig Finscher, Frankfurt am Main), Beethoven (Maynard Solomon, New York), Schubert (Brigitte Massin, Paris), Wagner (Carl Dahlhaus, Westberlin), Verdi (Pierluigi Petrobelli, Bologna), Strawinsky (Michail Druskin, Leningrad), Schönberg (Frank Schneider, Ostberlin), Bartók (József Ujfaluassy, Budapest), Janáček (Jaroslav Jiránek, Prag), Ives (Eberhard Klemm, Leipzig) und Eisler (Günter Mayer, Ostberlin). Der Psychologe Hans-Dieter Schmidt (Ostberlin) sorgte mit einem Grundsatzreferat *Biographik und musikalisches Kunstwerk. Möglichkeiten und Grenzen psychologischer Annäherung* für die systematische Strukturierung und Ordnung der Probleme.

Die Auswahl der Komponisten erwies sich als sinnvoll vor allem dadurch, daß sie die Referenten zu sehr verschiedenen Eingrenzungen oder Pointierungen der Fragestellung und zu sehr verschiedenen methodischen Ansätzen inspirierte. So (um nur wenige Beispiele zu nennen) ging Dahlhaus von Wagners „Inspirationsmythen“, das heißt von der im nachträglichen Selbstbericht stilisierten Darstellung der Augenblicke entscheidender Inspirationen aus (*Holländer, Meistersingervorspiel, Karfreitagssauber*), Schneider von einem biographisch zentralen Werk (Schönbergs 2. Streichquartett), Brigitte Massin von einer biographisch-schöpferischen Krise (Schubert in den Jahren 1818–1821), Mayer von einer kulturpolitisch-biographischen Konstellation (die Vorgänge um Eislers *Faust*-Oper). Für die Detaildiskussion wie für die auf Grundsätzliches konzentrierte Schlußdiskussion erwies sich die Fülle der Aspekte und Methoden als überaus fruchtbar. Dafür, daß die Diskussionen nur selten diffus wurden und daß die grundsätzlichen Fragen stets präsent blieben, sorgten vor allem das Referat und die Diskussionsbemerkungen von Hans-Dieter Schmidt und von den beiden Literaturwissenschaftlern Wolfgang Heise und Werner Mittenzwei (beide Ostberlin) – erneute Bestätigung der Erfahrung, daß Gespräche dieser Art nur interdisziplinär wirklich sinnvoll sind – und die umsichtige wie stimulierende Leitung der Sitzungen durch die drei Organisatoren der Tagung. Die Veröffentlichung der Referate und der Diskussionsprotokolle ist vorgesehen.

Zur Musik in Mikrintervallen Festival und Seminare „Musik der anderen Tradition“ in Bonn von Detlef Gojowy, Köln

Vom Kulturamt der Stadt Bonn (federführend: Josef Anton Riedl und Hans Rudolf Zeller) gemeinsam mit dem Westdeutschen Rundfunk und der Bonner Universität veranstaltet, befaßte sich vom 14. bis 17. Mai 1981 eine Reihe von Veranstaltungen, Vorträgen und Diskussionen mit der Musik in Mikrintervallen, vorzugsweise mit Werken von Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky, Julián Carrillo, Charles Ives und Harry Partch. Beispiele solcher Kompositionen von zeitgenössischen Komponisten erklangen von Hubert Stuppner, Dimitri Terzakis, Ben Johnston, Fernand Vandenbogaerde, Jean-Etienne Marie, Klarenz Barlow, Iannis Xenakis und Jurij Bucko.

Ob es berechtigt ist, dem, was sich am Rande der abendländischen, diatonischen Dur-Moll-Tradition abspielte und bisher zu wenig Beachtung fand, nun (im Interesse seiner Wiederentdeckung und verdienten Würdigung) den Stempel „*andere Tradition*“ aufzudrücken, bleibe dahingestellt – dieser Begriff scheint ähnlich problematisch wie das Schlagwort „Frauenmusik“ für das wiederentdeckte Schaffen von Komponistinnen. Viele Anstöße in dieser Richtung – etwa die Idee der Wiederherstellung eines reinen Tonsystems, verknüpft mit Busoni und den Futuristen – haben bei Licht besehen eben doch sehr mitteleuropäische Wurzeln, auch wenn ihre Blüten verspätet in Amerika aufgingen. Dies scheint der Fall bei Harry Partch, über dessen Tonsystem Johannes Fritsch (Experte für das altgriechische Tonsystem des Timaios) einen Workshop abhielt. Vielleicht auch bei dem Mexikaner Julián Carrillo, dessen Schaffen Jean-Etienne Marie, Paris, mitsamt seinem Drittelton-Klavier und seinem 32tel-Ton-Klavier präsentierte? Jedenfalls hat Amerika, wie immer sein ursprüngliches Tonsystem ausgesehen haben mag, den Vorteil einer glücklichen Unbefangenheit gegenüber den mitteleuropäischen Normen, die hier nie so dominierten.

Wenn es eine Berechtigung gibt, Experimenten „am Rande“ die Qualität einer „*anderen Tradition*“ zuzuweisen, dann trifft dies wahrscheinlich nur für den osteuropäischen Raum zu, in dem die Traditionen der griechisch-byzantinischen Kirchenmusik mit einem viel differenzierteren Intervallsystem (es gibt hier die Unterteilung des Ganztones in zwölf *Moiren*) in der orthodoxen Kirchenmusik selbst und in der Volksmusik ein andersartiges musikalisches Substrat unter der mitteleuropäisch geformten Kunstmusik bilden, mit einer viel flexibleren, „flüssigeren“ Auffassung vom Ton.

In diese wirklich andere Tradition gehören der Russe Ivan Wyschnegradsky (1893–1979), dessen Lebenswerk der Erforschung der Mikrintervalle galt – wie auch anderer seiner Landsleute, denn das Tonsystem war in der russischen Musik (und ist) Ansatzpunkt immer neuer Versuche und Ordnungssysteme. Wyschnegradsky stand nicht allein: aus den 20er Jahren wären mit ähnlichen Ansätzen Arthur Lourié, Georgij Rimskij-Korsakov oder Arsenij Avraamov zu nennen, die sich bis zur Konstruktion des ANS-Synthesizers durch Evgenij Murzin im Moskauer Skrjabin-Museum mit einer 72stufigen Unterteilung der Oktave in den 60er Jahren fortsetzten. Über Wyschnegradsky referierten der Komponist Juan Allende-Blin, Essen, und der Berichterstatter.

In diese „*andere Tradition*“ gehört aber auch, wie man aus dem von Ivo Vyhnalek, Dušan Pandula und einem Filmbeitrag des Tschechoslowakischen Fernsehens gestalteten Workshop erfuh, ganz eindeutig Alois Hába, der sich als Anstoß für seine eigene Viertelton-Komposition ausdrücklich auf die nichtdiatonischen Strukturen der mährischen Volksmusik berufen hat. Und in diese „*andere Tradition*“ gehören zeitgenössische Komponisten aus dem ost- und südeuropäischen Raum, die die Wiedererweckung der byzantinischen Tradition ebenso ausdrücklich zum Programm erhoben haben, wie der Grieche Dimitri Terzakis (geb. 1938) – hier wurden

seine *Passionen* für Psaltis (Psalmsänger), Bariton, gemischten Chor und Instrumentalensemble uraufgeführt – oder der im gleichen Jahr geborene Russe Jurij Bucko mit den „gekrümmten Tonräumen“ (auch Wyschnegradsky entwickelte eine Theorie „*nichtoktavierender Tonräume*“) seines dreieinhalb Stunden währenden *Polyphonschen Konzerts* für Orgel, Celesta, Cembalo, Klavier, Schlagzeug und Chor. Nicht für jeden mitteleuropäischen Hörer ist diese Zeitdimension akzeptabel. Bucko beruft sich auf byzantinische Gesänge als Grundlage seiner Komposition, ebenso wie Dimitri Terzakis und andere, hier nicht genannte osteuropäische Komponisten.

In einem Schlußsymposium referierten u. a. Heinz-Klaus Metzger zum Thema *Seit wann braucht die Musik keine Tonsysteme mehr?* und Iannis Xenakis über die strukturalistischen Aspekte seines nichtdiatonischen Komponierens. Martin Vogel, Bonn, plädierte für ein neues reines Tonsystem.

16. International Congress on Medieval Studies in Kalamazoo von Helmut Hucke, Frankfurt am Main

Der alljährlich Anfang Mai vom Medieval Institute der Western Michigan University in Kalamazoo unter Leitung von Otto Gründler veranstaltete International Congress on Medieval Studies entwickelt sich mehr und mehr zu einem internationalen Forum der Mittelalter- und Renaissanceforschung. Die Besonderheit des Kongresses liegt darin, daß er interdisziplinär ist. Das Treffen von Historikern, Theologen, Kunsthistorikern, Literaturwissenschaftlern, Musikwissenschaftlern gibt die Möglichkeit, sich über Ergebnisse und Probleme der Nachbarwissenschaften aus erster Hand zu informieren und Diskussionen über den Zaun der eigenen Disziplin hinweg zu führen. Interdisziplinäre Sektionssitzungen nehmen von Jahr zu Jahr größeren Raum im Kongreßprogramm ein. Und es wächst kontinuierlich der Anteil der Musikwissenschaft am Kongreß, darin spiegelt sich der bemerkenswerte Aufschwung der Mittelalterforschung in der amerikanischen Musikwissenschaft.

Der 16. Kongreß vom 7. bis 10. Mai 1981 zählte fast 1500 Teilnehmer und nicht weniger als 241 Sitzungen. Zu den Sitzungsthemen zählten beispielsweise *Gregory the Great, The Transmission of Medieval Music, Prices and the Cost of Living in Medieval Europe, Medieval Secular Monophony, St. Bernard and Aesthetics, Hildegard von Bingen, Medieval Drama, Music and Dance in Medieval Life and Literature, Basic School Texts of the Later Middle Ages, The English Masque*. Hans Tischler (Indiana University) leitete ein Kolloquium *Problems in Recreating Medieval Chant*. Leo Treitler (New York State University at Stony Brook) sprach über *'Genre' as Focus for the Study of Transmission in Medieval Music*. Ritva Jonsson (Corpus Tropicorum, Stockholm) stellte die Schwierigkeiten einer Definition der Gattung *Tropus* dar (*Trope as a Genre*). So stellt sich beim *Agnus-Dei-Tropus* die Frage, ob er nicht älter ist als die Gattung *Agnus Dei*. J. G. Johnstone (Ohio State University) zeigte Verbindungen zwischen Offertorientropen des 10. Jahrhunderts und Schriftkommentaren der Kirchenväter auf (*Music and Rhetoric in Tenth Century Offertory Tropes*). Mary E. Fassler (Cornell University) erschloß und kommentierte *The Liturgy at the Abbey of St. Victor, Paris*. Peter Jeffery (St. John's University) stellte ein Projekt zur Erforschung der Vorgeschichte des *Graduale romanum* durch Vergleich außerrömischer liturgischer Quellen vor (*Four Stages in the Development of the Graduale Romanum*). In einer Abendveranstaltung gab Ingrid Brainard (Cambridge/Mass.) mit den Cambridge Court Dancers und The Collegium Musicum of the Center of Early Music (New York University) unter dem Titel *Shakespeare and the Dance* eine glänzende und vorzüglich

kommentierte Darstellung des Tanzrepertoires der Shakespeare-Zeit. In einer zweiten Abendveranstaltung lieferten die beiden Gruppen unter Leitung von Stanley Boorman (New York University) eine höchst instruktive Rekonstruktion der *Masque of Beautie* von Ben Jonson (1608).

Im Rahmen des Kongresses fand ein Symposium *The Cappella Sistina up to 1530* statt. Helmut Hucke (Frankfurt a.M.) stellte, zugleich im Namen des kurzfristig verhinderten Ludwig Finscher, das aus einem Frankfurter Seminar hervorgegangene Forschungsprojekt *Cappella Sistina* vor, bei dem deutsche und amerikanische Musikforscher zusammenarbeiten. Geplant sind ein *Catalogue raisonné* der Handschriften des Kapellarchivs, Studien zur Musik der Kapelle und eine Musikgeschichte der Cappella Sistina. Anhand der ungewöhnlich vollständigen Überlieferung von Repertoire und Dokumenten läßt sich die Geschichte der *Cappella* als musikalischer Institution an diesem Beispiel besonders gut darstellen, außerdem ist die Cappella Sistina als musikalisches Zentrum und aufgrund ihres Modellcharakters für die katholische Kirchenmusik von besonderem Interesse. Thema dieses Kolloquiums war die erste Epoche der Geschichte der Cappella Sistina bis zum Sacco di Roma und dem Repertoirewechsel unter Papst Paul III., in dem sich bereits die Reformen des Konzils von Trient ankündigen.

Bernhard Schimmelpfennig (Berlin) lieferte mit einem Referat *The Function of the Cappella Sistina in Papal Ceremonial* die historische Grundlegung. Katrin Wernli (Berlin) trug neue Forschungen über das Sixtinische Kapelle genannte Gebäude vor. Der Liturgiehistoriker Nils Rasmussen (Notre Dame University) sprach über die Liturgie des päpstlichen Hofes in der Renaissance. Richard Sherr (Smith College) berichtete über *The Papal Singers and their Library*, Helmut Hucke (Frankfurt) über *Functions of Music in the Cappella Sistina up to 1530*.

Die Referate des Kolloquiums werden 1982 in der Reihe *Medieval Studies* im Druck erscheinen.

BESPRECHUNGEN

OSKAR SÖHNGEN: Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht 1979. 190 S.

WALTER BLANKENBURG Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, zu seinem 75. Geburtstag hrsg. von Erich HÜBNER und Renate STEIGER. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht 1979. 359 S., 2 Abb.

Zwei Aufsatzbände führender Theologen der evangelischen Kirchenmusik erschienen im selben Jahr 1979 und im selben Verlag. Sie sind einander in manchem verwandt, stehen aber auch in einer gewissen Spannung zueinander. Die Autoren sind langjährige Weggefährten in der Arbeit für die evangelische Kirchenmusik, ihre geschichtliche und theologische Ortsbestimmung. Der erste wirkte in der Kirchenleitung, der zweite in der Redaktion einer führenden kirchenmusikalischen Zeitschrift (*Musik und Kirche*) und als Direktor einer kirchenmusikalischen Ausbildungsstätte (Schlüchtern).

In dem Band von Söhngen findet sich ein Briefwechsel mit Blankenburg, der die unterschiedlichen Positionen verdeutlichen kann. Blankenburgs freundliche Rezension der Söhngenschen Streitschrift *Erneuerte Kirchenmusik* hatte ein paar wohlbegründete Anfragen zu Söhngens Verständnis und Periodisierung der neueren kirchenmusikalischen Entwicklung, insbesondere zu seiner Unterscheidung einer „ersten und zweiten Moderne“, enthalten. Söhngen fühlt sich in der Sache mißverstanden. Er ist der pathetische Apologet der deutschen Kirchenmusik vor 1945, nicht nur gegenüber dem Nationalsozialismus, sondern auch gegenüber der von Schönberg ausgehenden Moderne geblieben, während Blankenburg

– bei aller Skepsis gegenüber der Avantgarde – doch die Relationen, die Größenverhältnisse und Begrenzungen nüchterner erkennt und differenzierter beschreibt. Hält man die beiden Bände nebeneinander, so fühlt man sich durch Söhngens zupackende und selbstbewußte Plädoyers stärker gefeselt, durch Blankenburgs stärker um Objektivität bemühte Darlegungen am Ende doch mehr bereichert.

Oskar Söhngen, theologischer Anreger und Berater evangelischer Kirchenmusik seit den dreißiger Jahren, legt eine Sammlung von Aufsätzen der letzten elf Jahre vor. Vieles liest sich wie Nacharbeiten und Präzisierungen zu seinem umfassenden Entwurf einer *Theologie der Musik* aus dem Jahre 1967 (vgl. meine Besprechung derselben in dieser Zeitschrift, 22. Jg., 1969, S. 355 bis 361). Da gibt es Aufsätze grundsätzlicher Art wie *Das Verhältnis der Evangelischen Kirche zur Kunst* oder *Kirchenmusik als soziale Manifestation* oder eine Fortführung der Differenzierungsversuche von *Kirchenmusik und geistlicher Musik*. Diese und andere derartige Arbeiten wird jeder, der nach dem Standort der Musik in der Kirche fragt, – es seien Kirchenmusiker, Pfarrer oder sonst interessierte Gemeindeglieder – mit Gewinn lesen. Sie sind flüssig geschrieben und bringen aus großer Kenntnis viele originelle und erhellende Gedanken ein. Sie sind freilich auch immer wieder durch eine ehrlich engagierte Parteilichkeit geprägt, die der abwägende Leser nicht immer mitvollziehen mag. Letzten Endes wird man auch immer wieder die Unterscheidung zwischen „Kirchenmusik“ und „geistlicher Musik“ hinterfragen müssen. Sie zwingt m. E. zu Unterscheidungen zwischen approbierter und nicht approbierter musikalischer Christlichkeit, deren Legitimität fraglich bleibt. Für einen evangelischen Standpunkt bleibt der Fall stets denkbar (und nachweisbar),

daß ein christlicher Musiker dem Gottesdienst nicht dienen kann, weil dieser Gottesdienst nicht so ist wie er sein sollte. Umgekehrt kann auch eine ursprünglich nicht liturgische Musik in einem stimmigen Gottesdienst plötzlich eine sinnvolle Funktion erfüllen. Mir schiene es besser, primär zwischen christlicher, religiöser und nichtreligiöser Musik zu unterscheiden.

Andere Arbeiten widmen sich speziell der modernen Kirchenmusik (*Die moderne Musikentwicklung und die Kirchenmusik, Wo steht die Kirchenmusik zu Beginn der siebziger Jahre?* usw.) und helfen sowohl den Musikern als auch ihren Zuhörern, sich in diesem – für manchen noch immer verwirrenden – Gebiet zurechtzufinden. Schließlich gelten einige Nachrufe und Gedächtnisreden der Würdigung hervorragender Kirchenmusiker und Kirchenmusik-Forscher unseres Jahrhunderts, wie Reger, Straube, H. J. Moser, J. N. David und S. Reda. Sie sind gleichsam Anwendungen der grundsätzlich gewordenen Einsichten. – Eine Bibliographie neuerer Arbeiten des Verfassers seit 1965 rundet den handlichen Band ab.

Der Aufsatzband von Blankenburg umfaßt einen weiteren Zeitraum (seit 1935), trifft hieraus jedoch nur eine knappe Auswahl unter thematischem Gesichtspunkt. Dem Untertitel entsprechend, nehmen historische Erörterungen einen großen Raum ein, doch immer in einem aktuellen Interesse. Eine den Band beschließende Bibliographie gibt einen Überblick über die ganze Fülle der theologischen, musikwissenschaftlichen und hymnologischen Arbeiten des Jubilars. Ihr gehen *Bemerkungen zu einigen der vorstehenden Abhandlungen* vom Autor selber voraus. Den Charakter einer Festschrift erhält die Aufsatzsammlung durch das Geleitwort der Herausgeber, das den Charakter einer Laudatio trägt. Daraus wird auch deutlich, daß der Verband evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands Träger des Unternehmens ist.

Der Leser findet 29 Aufsätze, geordnet nach der Chronologie ihrer Themen: von der *frühchristlichen Bedeutung des Wortes „Chor“* bis zur Frage: *Was war die Singbewegung?* Schwerpunkte sind die führenden

Gestalten evangelischer Kirchenmusik – J. Walter, H. Schütz, J. S. Bach –, das Kirchenlied, die Kirchenmusik in und neben der Liturgie, sowie der theologische Ort von Singen und Musizieren. Aufgenommen wurde auch die seinerzeit viel beachtete Auseinandersetzung mit der theologischen Beurteilung der Musik in der dialektischen Theologie (*Kann Singen Verkündigung sein?*). Schade allerdings, daß dabei die Fortsetzung der Debatte nicht einmal anmerkungswürdig notiert wurde (Fr. Buchholz, *Von Bindung und Freiheit der Musik und des Musikers in der Gemeinde*, Kassel 1955; W. Blankenburg, *Brief an Dr. Friedrich Buchholz*, in: *Musik und Kirche* 26, 1956, S. 2ff., und Fr. Buchholz, *Zum Verkündigungscharakter des Singens*, ebenda, S. 260ff.). Auch hätte man sich gelegentlich gefreut, wenn der Verfasser vorausgegangene Arbeiten über seine Themen, die er offenkundig kannte, auch erwähnt hätte, obwohl oder vielmehr gerade weil er selbst zu anderen Schlüssen kommt (Beispiel: Der Aufsatz über *Johann Walters Gedanken über die Zusammengehörigkeit von Musik und Theologie* auf S. 31ff. übergeht einen acht Jahre älteren Beitrag über *Die reformatorische Musikanschauung des Johann Walter* im Kongreßbericht Kassel 1962, S. 129ff.).

Solcher Einwände im einzelnen ungeachtet, ist indes die Veröffentlichung gerade auch dieses Bandes uneingeschränkt zu begrüßen. Sie ist mit ihrem hohen Informationsgehalt geeignet, die kirchenmusikalische Arbeit und das Nachdenken über ihre Grundlagen vielfältig und nachhaltig zu fördern. Beide Bände sind jedem zu empfehlen, der sich über den gegenwärtigen Stand der Kirchenmusik und ihre geschichtlichen Voraussetzungen informieren möchte. (Mai 1980) Joachim Stalman

CARL DAHLHAUS: Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. Mit einer Einleitung von Hans Oesch. Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne 1978. 412 S.

Die 39 Aufsätze zur Neuen Musik von Carl Dahlhaus, die in diesem Band gesammelt publiziert werden, sind zu bekannt, als daß sie noch detailliert vorgestellt werden müßten. Drei Gruppen lassen sich zwanglos unterscheiden: Musikhistorische und analytische Arbeiten zum Begriff der „Neuen Musik“ und der „Avantgarde“ sowie zu einzelnen technischen und ästhetischen Aspekten der Neuen Musik (z. B. Dynamik, Rhythmik, Tonalität, Notation, Form, Funktionalismus, Fortschritt, Popularität); Arbeiten zu musiktheoretischen Vorstellungen Schönbergs (vor allem zur „Emanzipation der Dissonanz“) sowie einige paradigmatische, stets problemgeschichtlich orientierte Werkanalysen zu Schönberg, Webern, Schreker und Skrjabin; Arbeiten schließlich, die die zeitgenössische musikalische Produktion primär in ihren theoretischen Verlautbarungen kritisch begleiten.

Diese Arbeiten von Dahlhaus haben nicht nur dazu beigetragen, die Beschäftigung mit zeitgenössischen kompositorischen und musikästhetischen Problemen akademisch zu sanktionieren oder bereits zu Dissertationen angeregt; sie haben auch bis in Formulierungen hinein das anspruchsvollere musikjournalistische Rezensionswesen beeinflusst. Einigen seiner Prägungen ist mittlerweile jener Charakter des Selbstverständlichen zugewachsen, der vergessen läßt, daß sie von Dahlhaus eingeführt worden sind. Der Einfluß dieser Schriften von Dahlhaus ist denn auch nur noch mit jenen von Adorno vergleichbar und dürfte nachhaltiger sein, weil Dahlhaus weniger jener rigiden ästhetischen Position verpflichtet ist, die zu ihrer mit der Sensibilität ihrer Paradigmen so eigentümlich kontrastierenden Selbstsicherheit nur dadurch gelangt ist, daß sie das, was „anders“ ist, nicht zur Kenntnis nimmt oder „denunzierend“ verhöhnt. Zu den erhellendsten Aufsätzen von Dahlhaus zählen diejenigen, in denen er Adornosche Theoreme – das von einer „Tendenz des Materials“ etwa – jenseits aller Aufmerksamkeit erreichenden Polemik historisch dynamisiert oder ihnen unproduktive Widersprüche nachweist.

Einflußreich sind die Aufsätze von Dahl-

haus vielleicht weniger in überraschenden Werkinterpretationen oder Analyseergebnissen, als vielmehr in ihrer Reflexionsstruktur, in der ineinandergreifende historische und systematische, musikästhetische und kompositionstechnische Argumentationsketten einen bestimmten Gegenstandsbereich unendlich reich differenzieren (dabei fallen allzu großzügige physiognomische Verkürzungen kaum ins Gewicht). Der Dahlhausche Argumentationsgang, der tendenziell weniger zu „gesicherten“ Erkenntnissen führt als vielmehr Problemzusammenhänge aufspürt und transparent macht, weiß sich dabei eng einer von ihm immer wieder beschriebenen musikhistorischen Situation verbunden, in der die musikalische Entwicklung die Züge einer Problemgeschichte des Komponierens angenommen hat, in der Komponisten – nach einer allgemeinen Erkenntnis von Georg Simmel – zu Historikern ihrer selbst geworden sind. In diesem Zusammenhang gewinnen die Arbeiten von Dahlhaus zur Neuen Musik geradezu historische Authentizität.

Problemgeschichtliches Komponieren im nachdrücklichen Sinne datiert auf Schönberg zurück; so scheint es nur konsequent, wenn diese Aufsatzsammlung unter einem Titel erscheint, in dem neben „Schönberg“ andere Komponisten zur Anonymität der „anderen“ verblasen. Es überrascht also nicht, daß zeitgenössische Komponisten, deren Entwicklung sich weder einem nachdrücklichen kompositorischen Problembewußtsein fügt, noch von Schönberg, als der (nach der Deutung Dahlhaus') zentralen Gestalt der Musikentwicklung in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, beeinflusst sind, kaum beachtet werden. Doch wäre darüber zu diskutieren, ob Dahlhaus sowohl den Werken (selbst von Schönberg) als auch der Musikentwicklung umfassend genug gerecht werden kann. Die Bedeutung problemgeschichtlicher Analysen braucht nicht unterschätzt zu werden, wenn man die vielgerühmte „mikrologische Versenkung“ in kompositionstechnische Aspekte wie Emanzipation der Dissonanz, Zwölftontechnik, musikalische Prosa, Atonalität usw., die wohl Selbstzweck sein kann, aber doch wohl

vor allem zur Werkerkenntnis führen sollte, für ergänzungsbedürftig hält: zu ergänzen etwa durch die ebenso bescheidenen wie traditionellen Verfahren der Interpretation von Skizzen oder Werkfassungen, die Dahlhaus auch dort vollständig verschmäht, wo sie nahe liegen. Denn primär problemgeschichtliches Analysieren scheint dem Werkcharakter der Schönberg'schen Werke tendenziell inkommensurabel. Die immanente Historizität dieses analytischen Verfahrens ist denn auch bei Dahlhaus in der Interpretation des „autonomen Werkes“ noch nicht glücklich „aufgehoben“. Die Erkenntnis des emphatischen Werkes, an dessen hermetischem Kunstcharakter Schönberg so unbeirrt festhielt und auf den Dahlhaus so unermüdlich hinweist, muß nicht einmal stets über die des technischen Details führen. Kafka ersinnt in seiner sicherlich ungerechten Erzählung *Der Kreisel* jenen unglücklichen Philosophen, der glaubt, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen: „*War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel.*“

Leider hat der Verlag den Band nicht mit der Sorgfalt und Gediegenheit veröffentlicht, die bei dieser Gelegenheit angebracht gewesen wäre. Die Anmerkungen stehen am Ende der jeweiligen Aufsätze; die Notenbeispiele wurden nach den Erstpublikationen der Aufsätze nachgedruckt; die Texte werden im engen Schreibmaschinensatz publiziert. Fast durchweg ist die jeweilige Erstveröffentlichung der Aufsätze angenehmer zu lesen. Als Einleitung dient ein Artikel *Musikwissenschaft und Neue Musik* von Hans Oesch, dessen Funktion nicht recht erkennbar wird, zumal Oesch hier nicht nur für die Beschäftigung mit Musikethnologie plädiert, sondern auch die eigene (nicht zu bestreitende) Bedeutung für die Sache der Neuen Musik durchaus nicht verschweigt. Hier hätte – da offenbar auf eine Würdigung von Carl Dahlhaus (völlig zu Unrecht) verzichtet werden sollte – die editorische Notiz eines Herausgebers, den man einsparte, veröffentlicht werden müssen: von wem der Bandtitel stammt, wer die Auswahl der Auf-

sätze traf, wer sie in dieser Reihenfolge anordnete, wer die dankenswerterweise beigefügte Bibliographie der Schriften von Dahlhaus verfaßte. Solch ein Herausgeber hätte durch ein Personenverzeichnis, ein Werk- und Sachregister den nicht so bald ausschöpfbaren Gehalt dieser Publikation verfügbarer machen können.

(Mai 1981) Giselher Schubert

Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila. Torino: Giulio Einaudi editore (1977). XV, 653 S. (Saggi. 575)

Der in Turin wirkende und hierzulande viel zu wenig beachtete Massimo Mila (geb. 1910) darf mit Recht als einer der wichtigsten Anreger der neueren italienischen Musikwissenschaft bezeichnet werden. Schwerpunkte seines Schaffens sind – läßt man die Übersetzungstätigkeit z. B. von Werken Goethes, Wagners oder Hesses einmal außer Betracht – die Musikästhetik (im Anschluß an Benedetto Croce), die neue Musik (einschließlich Nono), Mozart und vor allem Verdi. So ist es auch kein Zufall, daß die Festschrift, die die *Società Italiana di Musicologia* aus Anlaß von Milas Emeritierung anregte, der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts gewidmet ist.

Giorgio Pestelli, der Herausgeber des mit 24 teilweise umfangreichen Artikeln und sechzehn Abbildungen stattlich ausgefallenen Bandes, begründet in seinem witzigen Vorwort die Notwendigkeit einer sachlichen Auseinandersetzung mit der Ottocento-Oper nicht nur mit der nötigen Reaktion auf geschwätzigen Dilettantismus. Dennoch ist sein Lamento relativ zu sehen, daß der Zugang zu den Opern jener Zeit mehr und mehr durch eine vor allem philologisch orientierte Wissenschaftsbetriebsamkeit oder durch eine ausschließlich literarisch ausgerichtete Betrachtungsweise verstellt werde, oder daß es durchaus üblich sei, die Oper überheblich als italienische „Familienschande“ abzutun. Als Außenseiter ist man vielmehr immer wieder verblüfft, wie selbstverständlich und überraschend präsent den

Italienern – und zwar den Spezialisten ebenso wie weiten Teilen der Bevölkerung – die Ottocento-Oper, die sie als die eigentlich ihre pflegen und lieben, heute noch ist. Diese Vertrautheit prägt auch die Festschrift in besonderem Maße, und es ist deshalb wenig verwunderlich, daß der Band in einer renommierten allgemeinen, d. h. vorwiegend geisteswissenschaftlich-literarisch orientierten Reihe erschienen ist. Und es unterstreicht die zunächst nationale Dimension des Gegenstandes, wenn nur wenige Beiträge von Nichtitalienern aufgenommen sind.

Eine erste Gruppe von Abhandlungen betrifft Giuseppe Verdi. Die Breite ihrer Ansätze ist für den ganzen Band repräsentativ. Den persönlich gefärbten *Confessioni sulla «Forza del destino»* von Carlo Parmentola steht Nino Pirrottas sachliche Untersuchung der typologischen Abhängigkeit der *Aida* von Rossinis *Semiramide* gegenüber. Noch weiter holt Wolfgang Osthoff aus, der das Lied Fentons im *Falstaff* als Sonett identifiziert, das er literarisch, operngeschichtlich und -ästhetisch einordnet. Roman Vlads umfangreicher Aufsatz über die *Unità strutturale dei «Vespri siciliani»* versteht sich als Ehrenrettung Verdis gegenüber dem Vorwurf, nicht an der Ausprägung zukunftsweisender Kompositionsmittel beteiligt gewesen zu sein, die teilweise ins Extrem getriebenen Analysen des musikalischen „Materials“, die vor allem motivische Zusammenhänge aufdecken sollen, verraten in ihrer strukturalen Methode nicht zuletzt die Erfahrungen des seriell geprägten Komponisten Vlad. Artikel zur Rezeption Verdis in der *AMZ* (Marcello Conati), zu Gestalt und Funktion des Szenischen in *Aida* (Luciano Alberti) und Bemerkungen Luigi Baldaccis zu Verdis Libretti runden das Bild.

Den weitaus größten Teil des Bandes aber beansprucht die Operngeschichte zwischen Rossini (mit Beiträgen zu *Otello* und zu *Barbiera*) und Puccini; diesem letzten Komponisten, der erfolgreich und ungebrochen Opern schrieb, sind u. a. die kundigen und ausführlichen Hinweise Sergio Martinottis zum Frühwerk gewidmet. Selbstverständlich wird jeweils in mehreren Artikeln über

Bellini und Donizetti gehandelt; Claudio Sartori zieht eine Oper Bazzinis ans Licht und Giovanni Carli Ballola schließlich lenkt die Aufmerksamkeit auf den nicht uninteressanten Mercadante.

Der dritte Teil der Festschrift vereint einige Schriften vor allem zum Reflex der Oper in der zeitgenössischen Literatur, so z. B. im Roman *Cento anni* von Rovani, über den Giorgio Pestelli berichtet. Aufschlußreich sind auch die Bemerkungen von Vincenzo Vitale über die Opernparaphrasen Liszts im Vergleich mit denen seines Pariser Rivalen Thalberg.

(August 1981)

Reinhard Wiesend

Schütz-Jahrbuch. 1. Jahrgang 1979. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Hans Michael BEUERLE, Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE. Kassel usw. Bärenreiter 1979. 146 S.

Nachdem die in unregelmäßiger Folge erschienenen Sammelbände *Sagittarius* der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft über vier nicht hinausgekommen waren, wurde jetzt mit einem neuen Herausgebergremium und Werner Breig als Hauptschriftleiter dieses neue Periodicum initiiert. Die ISG versteht sich, über die Schütz-Pflege hinaus, der Kirchenmusik insgesamt verpflichtet – die Sammelbände *Sagittarius* trugen dem Rechnung – und auch das *Schütz-Jahrbuch* hat Perspektiven, die über die Person Schützens hinausreichen. Im Geleitwort erläutert Breig, daß für die Beschäftigung mit Schütz nunmehr eine Phase der intensiveren Forschung eingesetzt habe, nachdem die Zeit der Bewegungen abgeklungen ist, die Schützens Werk verbreiten halfen. Die Thematik des Jahrbuchs soll Schütz und seiner Zeit, aber auch sinnverwandten Themen anderer Zeiten offenstehen, z. B. dem Verhältnis von Musik und Sprache. Der erste Band enthält zwei gewichtige Beiträge zu Schützens Stil und seinen Voraussetzungen sowie zwei Abschnitte, die Forschung und Praxis gleicher-

maßen zugute kommen. Um *Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz* zu untersuchen, behandelt Stefan Kunze im ersten und zweiten Kapitel die Voraussetzungen in der italienischen Musik, die Schütz in Italien kennenlernte. Dabei zeigt er, daß die Monodie (Florenz und Umkreis) auf den Sprechvorgang, nicht abstrakt auf Sprache abhebt. Monteverdi strebte eine Sprachmelodik an, die auf einen musikalisch verfaßten Text zielt und damit gegenüber der bis dahin geübten Praxis instrumentalen Charakter hat. Der Umbruch um 1600 und früher trifft den kontrapunktischen Satz in der venezianischen Mehrchörigkeit in den Elementen Klang und Rhythmus, die zur Emanzipation drängen. In der Neuorientierung von Gehalt und Gestalt der sprachlichen Aussage bei den Venezianern ergibt sich eine Verbindung zum Concerto-Prinzip auch aus sprachlicher Sicht; das wird anhand von Andrea Gabriellis *Bußpsalmen* verdeutlicht. Der Nachdruck Kunzes liegt auf einer Neubewertung des Rhythmus, der im Concerto-Prinzip zur Entfaltung gelangt. Im 3. Jahrgang soll der Schütz betreffende Teil folgen.

Direkter sucht Paolo Emilio Carapezza die Vorbilder für *Schützens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen*. Über die Frage, warum die Schulung in Italien überhaupt polyphone Madrigale beinhaltete, die ja doch als Stil im Abklingen waren, kommt er zu dem Ergebnis, daß die musikalische Syntax der Komposition sich in der Entwicklung der *seconda pratica*, in der Madrigalkomposition von Cypriano de Rore bis Monteverdi entwickelt hat. Carapezza vergleicht die von Schütz komponierten Texte mit Vertonungen dieser Gedichte bei Italienern, zieht die neapolitanische Tradition heran, um Übereinstimmungen und Abweichungen festzustellen. Neben Marenzio ist der Einfluß Monteverdis und Gabriellis deutlich, während manche Komponisten ohne Einwirkung auf Schütz blieben, der oftmals weiträumiger gestaltet als die Italiener.

Verdienstvoll bleibt auch für den Herausgeber, daß aus verschiedener Sicht die Voraussetzungen Schützens in der italienischen

Musik dargestellt werden. Werner Breig bringt, im Vorgriff auf die für 1985 geplante Große Ausgabe des SWV, 23 Titel als Nachtrag zur kleinen Ausgabe von 1960, teils als Hilfe für die Praxis, teils als Anregung für die fachliche Diskussion. Der Nachtrag enthält 1. Varianten zu schon bekannten Werken; 2. neu entdeckte selbständige Werke, deren Echtheit gesichert ist; 3. zweifelhafte Werke. Breig möchte letztere auch in das SWV aufnehmen (im Anhang), damit dort Auskunft gegeben werden kann und nicht vom Herausgeber eine Entscheidung getroffen wird (die in einer Nicht-Berücksichtigung gegeben wäre). Eine Bibliographie des Schütz-Schrifttums von 1951 bis 1975 hat Renate Brunner zusammengestellt und sinnvoll gegliedert. Bereits eine erste Durchsicht läßt erkennen, daß eine Schütz-Forschung im engeren Sinne und über Neuausgaben hinausgehend noch weitgehend fehlt. Der erste Band des neuen Jahrbuchs erhält dadurch und durch die Wahl seiner Beiträge seine volle Berechtigung. Zusammenfassungen der Beiträge stehen in englischer, französischer und schwedischer Sprache am Ende des Bandes. (November 1980) Gerhard Schuhmacher

RAINER M. KLAAS (Hrsg.): Piano-Jahrbuch 1980. Recklinghausen: Piano-Verlag 1979. 177 S., 33 Notenbeisp., 16 Abb.

Im *Piano-Jahrbuch 1980*, herausgegeben von Rainer M. Klaas, begegnet man einer Publikation, die in der Landschaft der deutschen Sachliteratur über Musik ein absolutes Novum darstellt. Wir haben es hier erstmals mit dem Versuch zu tun, für den großen Kreis der Freunde der Klaviermusik ein Periodicum zu schaffen, das in unkonventioneller Aufmachung und Reihenfolge Aufsätze über Komponisten, Porträts bekannter Pianisten in Fragebogenform, Werkverzeichnisse, Bibliographien, Diskographien und vieles mehr darbietet. Aspekte pianistischer Interpretation bestimmter Klavierwerke wechseln ab mit Biographien (beispielsweise eines solchen Außenseiters wie Charles Alkan); Verlagsankündigungen

(sehr wichtig: das Deutsch-Verzeichnis sämtlicher Schubert-Werke im Bärenreiter-Verlag) werden abgelöst von Buch- (und Dissertations-)Besprechungen, Konzerttermin-Listen für das laufende Jahr oder auch von einer nach Musikhochschulen geordneten Zusammenstellung der Namen aller in diesen Hochschulen unterrichtenden Klavierdozenten. Kurzinformationen verschiedenster Art, sei es über internationale Wettbewerbe oder über zu beachtende Fakten der elektronischen Aufzeichnung, werden aufgelockert durch Feuilletonistisches. Selbst Anekdote und zeichnerische Karikatur kommen nicht zu kurz!

Was meines Erachtens kürzer, dichter gefaßt werden sollte, ist die Darstellung der Programme der vom Herausgeber veranstalteten sog. *Integral-Konzerte* in Recklinghausen samt ihren z.T. recht detaillierten Erläuterungen. Ich meine, daß solche Informationen für den gewünschten großen Kreis der Leser nicht von genügendem Interesse sind. Das ist allerdings der einzige kritisch anzumerkende Punkt. Im übrigen kann man das Erscheinen dieses *Piano-Jahrbuchs 1980* mit Freude zur Kenntnis nehmen: die Vielseitigkeit seines Themenangebots und die angenehm unorthodoxe Art, in der das alles serviert wird, lassen beim Fachmann wie beim „Laien“ schwerlich Langeweile aufkommen.

(Oktober 1980)

Ulrich Niebuhr

ALEXANDER WEINMANN: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder. Steiner Haslinger. Band 1: A. Senefelder. Chemische Druckerey. S. A. Steiner. S. A. Steiner & Comp. (Wien 1803–1826). München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1979. 285 S. (Musikwissenschaftliche Schriften, Band 14, zugleich Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages Reihe 2, Folge 19.)*

Im Rahmen seiner *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages* (bis Folge 18: Wien, Universal-Edition) legt Weinmann das bisher umfangreichste (auf drei Bände verteilte) Verzeichnis der Reihe vor.

Es handelt sich um das seit langem erwartete, für die Wiener Verlagsproduktion des 19. Jahrhunderts so wichtige Gesamtverzeichnis des Verlages von Tobias Haslinger, der in seiner Bedeutung gleichrangig neben Verlagsfirmen wie Artaria (Folge 2 der Reihe) und Diabelli zu stellen ist. Wie bei den vorangegangenen Folgen ging es dem Herausgeber auch hier in erster Linie darum, die Quellen zu den Verlagswerken aufgrund von Werkverzeichnissen, Katalogen, Anzeigen des Wiener Diariums und der Wiener Zeitung so vollständig wie irgend möglich zu erschließen und damit sowohl die Werke großer Meister als auch diejenigen weniger bedeutender, oftmals auch längst vergessener Komponisten zu berücksichtigen. Der vorliegende Band 1 umfaßt die Anfangsperiode des Verlages unter Alois Senefelder bis zum Erlöschen der Firma „S. A. Steiner & Comp.“ (1803–1826 mit den Verlagsnummern 1–4800). Band 2 wird die Verlagszeit von Tobias Haslinger (1826–1842) enthalten und Band 3 die Zeit von „Tobias Haslingers Witwe und Sohn“ und von „Carl Haslinger [uon]d[a]m. Tobias“ (1842–1876) umschließen. Zugrunde gelegt für die Verzeichnung der Kompositionen wurden hauptsächlich die Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek, der Stadtbibliothek und des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie zahlreiche österreichische Kloster- und Privatbibliotheken, vereinzelt auch deutsche, jugoslawische, tschechoslowakische und ungarische Bibliotheken.

In einem einführenden Kapitel *Zur Verlagsgeschichte* (S. 7–11) beschreibt Weinmann die vielfältige Entwicklung des Verlages, der während seines Bestehens (1803 bis 1876) mehrfach den Besitzer und damit auch seine Firmenbezeichnung wechselte. Der Verlagsbegründer war der Erfinder des Steindrucks Alois Senefelder, der den Verlag am 27. Juli 1803 ins Leben rief und teilweise unter seinem Namen und zum Teil als „Chemische Druckerey“ führte (man vgl. die Liste der von ihm verlegten Werke, S. 23–52). 1806 ging der Verlag in den Besitz von Sigmund Anton Steiner über und firmierte fortan als „Chemische Druckerey

und S.A. Steiner“. Erst mit dem Eintritt Tobias Haslingers (1787–1842) in den Verlag, 1814 als Angestellter und 1815 als Steiners Teilhaber mit nachfolgender Umbenennung der Firma in „S.A. Steiner & Comp.“, hob sich das Niveau der Verlagsfirma. Die Genehmigung zum Lithographendruck, die bis 1821 bestand, wurde 1819 unter Einfluß Haslingers, der als Komponist (vgl. die Liste seiner Kompositionen, S. 111–113), Bearbeiter, Musikhändler und Verleger tätig war, zudem Freund Beethovens und anderer Komponisten, zugunsten des Notenstichs auf Zinnplatten aufgegeben. Waren 1807 die Musikalienbestände von F.A. Hoffmeister übernommen worden (man vgl. Platten-Nummer 290ff. auf S. 36ff.), so gingen 1822 die Rechte des k.k. Hoftheater-Musik-Verlages, Wien (vgl. S. 188–214) und 1823 die des Bureau des Arts et d'Industrie, nachmals Josef Riedl, Wien (vgl. S. 215–223) an den Verlag über. 1826 trat Steiner die Firma an Haslinger ab. Alle diese Vorgänge und Transaktionen werden anhand des von Weinmann erstellten Verzeichnisses belegt und deutlich sichtbar gemacht sowie durch Zwischentexte hinlänglich erläutert.

Die Werkreihen des Verlages sind unter Angabe der entsprechenden Platten-Nummern der „Chemischen Druckerei“ bis zu „S.A. Steiner & Comp.“ separat verzeichnet (S. 19–20). Der Band wird durch ein ausführlich angelegtes *Komponisten-Register* (S. 245–285) abgeschlossen. Überdies ist er mit einer Reihe von Abbildungen, auf denen die Verleger-Persönlichkeiten und einzelne Seiten der Verlagsverzeichnisse aus den Jahren 1812, 1813, 1823 und 1826 wiedergegeben sind, ausgestattet. Über die Kenntnis von Quellen hinaus ist dieses Verlagsverzeichnis für die Rezeptionsforschung bedeutungsvoll.

(Februar 1981)

Imogen Fellingner

Der Gegenstand der Hamburger Dissertation von Heinz-Wilfried Burow, die Methodologie der gesamten Musikwissenschaft, gehört zu den Themen, über die man eher am Ende einer wissenschaftlichen Karriere schreiben sollte als an deren Anfang. Aber da man es am Ende dann doch unterläßt, weil das Unterfangen zu schwierig und zu heikel wäre, findet sich schließlich jemand, der die Lücke entdeckt und unbefangenen genug ist, um in einer Dissertation von keineswegs exzessivem Umfang die Probleme, mit denen sich eine ganze Wissenschaft seit einem Jahrhundert plagt, gleich schockweise zu lösen.

Burow ist ein rigoroser Anhänger der analytischen Wissenschaftstheorie (wobei er sich auf die Verwirrung, die Paul Feyerabend angerichtet hat, nicht einläßt). Und die Kritik, der er große Teile der Musikwissenschaft unterwirft, besteht in nichts anderem, als daß er Sätze unter dem Gesichtspunkt prüft, ob sie in einem Ausmaß, das er für genügend hält, logisch und empirisch entscheidbar sind. Der Ton, den Burow anschlägt, ist polemisch, und der Ehrgeiz, der sich darin ausdrückt, ist nicht gerade gering: „Die Frage ‚Was ist Musikwissenschaft?‘ muß also anders gestellt werden und so lauten: ‚Wie sollte Musikwissenschaft eigentlich sein?‘“ (S. 30). Die Musikhistorie findet – außer der Editionstechnik – wenig Gnade. Der Systematischen Musikwissenschaft und der Musikethnologie ergeht es ein wenig glimpflicher. Von der Musikästhetik aber ist gar nicht erst die Rede: „Musikästhetik“ verfolgt „als spekulative Theorie der Musik andere Zielsetzungen als die Erstellung von Sätzen und Aussagen, welche die heute allgemein gültigen Kriterien von Wissenschaftlichkeit erfüllen“ (S. 128).

Burow urteilt mit einer Entschiedenheit, wie sie einzig das Gefühl, im sicheren Besitz der Wahrheit, und zwar der ganzen Wahrheit zu sein, verleihen kann. Ein Wissenschaftler vom Range Guido Adlers muß es sich gefallen lassen, daß die tragende Kategorie seiner Arbeit, der Begriff des Stils, in einem Nebensatz mit der Bemerkung verworfen wird, sie sei „problematisch, da die wissenschaftlichen Minimalbedingungen

HEINZ-WILFRIED BUROW: *Beiträge zur Theorie und Methode der Musikwissenschaft*. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1979. 208 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 17.)

nicht erfüllt werden“ (S.66). Der Versuch Walter Wioras, den Begriff des musikalischen Kunstwerks historisch zu bestimmen, wird mit den schlichten Worten quittiert: „Eindeutige Kriterien eines musikalischen Kunstwerks werden auch von Wiora nicht angegeben“ (S.71). Die Behauptung des Rezensenten, daß sich der emphatische Werkbegriff in der Trivialmusik niemals restlos durchgesetzt habe, soll als „falsch“ gelten, weil die GEMA einen Werkbegriff voraussetzt, der die Unterhaltungsmusik einschließt (S.72). Hermann Aberts programmatischer Satz, daß „auch in der Musik die Biographien großer Meister alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden sollten“, ist dem „Einwand“ ausgesetzt: „Gründe und Kriterien werden nicht angegeben“ (S.78). Und wenn Hans Albrecht in Reflexionen über Methoden der musikalischen Editions-technik „das Gemeinte“ vom Geschriebenen unterscheidet, wird der Begriff des „Gemeinten“ – der Intention des Komponisten – als „metaphysische“ Kategorie verpönt (S.98), die aus der Wissenschaft, „wie sie eigentlich sein sollte“, vertrieben werden müßte.

Daß für einen Adepten der analytischen Wissenschaftstheorie die historisch-philologische Hermeneutik (im Sinne Schleiermachers und Gadamers, nicht Kretschmars und Scherings) einen Stein des Anstoßes bildet, ist selbstverständlich, und man ist auf nichts anderes als Polemik von vornherein gefaßt. Dennoch stellt die Behauptung, daß „die in der Musikwissenschaft äußerst starke Verbreitung hermeneutischer Verfahren“ aus dem „Dilemma mangelnder begrifflicher Präzision heraus“ zu verstehen sei (S.16), eine Zumutung dar, die mit dem beschwichtigenden Hinweis, daß Arroganz nun einmal die Kehrseite des Dogmatismus sei, nicht zu entschuldigen ist. Daß Burow den Unterschied zwischen einem *circulus vitiosus* und einem hermeneutischen Zirkel überhaupt nicht erwähnt, geschweige denn diskutiert, um statt dessen stillschweigend vorauszusetzen, der eine sei so unwissenschaftlich wie der andere, gehört gleichfalls zur Strategie eines Dogmatismus, der nicht Argumente abwägt, sondern aufgrund von Gesetzen, die

ein für allemal feststehen, Verdikte fällt, gegen die es keinen Einspruch gibt. Hans-Georg Gadamers Buch *Wahrheit und Methode* wird mit der schnöden Bemerkung abgetan: „Das mag für diesen oder jenen Kunstwissenschaftler persönlich interessant sein, die Relevanz dieser Fragestellung für eine kritische rationale Wissenschaft läßt sich jedoch schwerlich an Hand exakter wissenschaftlicher Kriterien nachweisen“ (S.130).

Daß sich der Mangel an hermeneutischem Denken irgendwo in Burows Buch rächen würde, war voraussehbar. Burow hält statistische Analysen wie die von Wilhelm Fucks, Walter Reckziegel und Fritz Winckel für eine Widerlegung der These, daß „alle analytischen Verfahren in der Musikwissenschaft an ästhetische Voraussetzungen gebunden sind“ (S.108): Er leugnet den hermeneutischen Zirkel, ohne ihn jedoch beim Namen zu nennen. Die Häufigkeit von Intervallen in einem musikalischen Werk zu zählen, ohne den Unterschied zwischen motivischen und toten Intervallen zu berücksichtigen, ist jedoch eine Methode, die eine geradezu massive ästhetische Prämisse einschließt, und zwar in der Form der stillschweigenden Behauptung, daß die Differenz im Intervallgebrauch musikalisch gleichgültig sei. (Wenn man allerdings „das Gemeinte“ vernachlässigt und sich ausschließlich ans Geschriebene hält, ist die Statistik unanfechtbar, wenn auch um den Preis vollendeter Sachfremdheit.)

Die Polemik, zu der Burow tendiert, wird manchmal zum schieren Streit um des Streites willen. Wenn ein Autor den Ausdruck „normal“ gebraucht, obwohl er „durchschnittlich“ meint, wird ihm umständlich nachgewiesen, daß er sich „auf Normen bezieht“, also zum eigenen Anspruch idio-graphisch zu verfahren, in Widerspruch gerät (S.107). Und wenn er sich weigert, einem geschichtlich veränderlichen Terminus eine feste, immer gleiche Bedeutung zu oktroyieren, muß er den Vorwurf ertragen, daß er „diachronische Sprachwissenschaft“ statt Musikwissenschaft betreibe (S.110).

Als bedeutendste Leistung der Musikwissenschaft rühmt Burow die Erfindung der Cent-Rechnung (S.152), ohne zu sehen,

daß der Preis, der für die Exaktheit der Messungen bezahlt werden mußte, in deren Inadäquatheit an den Gegenstand der Messungen, die Struktur musikalischer Tonsysteme, bestand. Die Verwechslung eines Instruments der Wissenschaft, über dessen Nutzen und Nachteil man streiten kann, mit der Erkenntnissubstanz einer Disziplin aber ist charakteristisch für eine Methodologie, die von der Exaktheit ihrer Kriterien so besessen ist, daß sie sich um deren sachliche Relevanz nicht kümmert. „*Die Musikwissenschaft, wie sie sein sollte*“, ist ein Burowsches Phantom, dem man am Ende dann doch „*die Musikwissenschaft, wie sie ist*“ – trotz der Mängel, die ihr anhaften – vorzieht.

(März 1980)

Carl Dahlhaus

WERNER D. FREITAG: Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung. Darstellung und Abgrenzung musikhistorischer Epochen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1979. 292 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Band 30.)

Daß es möglich ist, in einem Taschenbuchmäßigen Umfang einen Überblick über nahezu sämtliche musikhistorischen Periodisierungsversuche zu geben, erscheint zunächst ungläubwürdig. Und daß es Werner D. Freitag in seiner – als Marburger Dissertation entstandenen – Arbeit geglückt ist, die ungezählten Gliederungsschemata, die zwischen Tinctoris, Glarean und Calvisius einerseits, Knepler, Lissa und Wiora andererseits der Musikgeschichte aufgeprägt worden sind, in frappierender Vollständigkeit Revue passieren zu lassen, verdient als Leseleistung zweifellos Respekt, erweist sich jedoch andererseits bei genauerer Betrachtung als Gewaltmaßnahme, die mit groben Simplifizierungen erkaufte werden mußte.

Eine Auseinandersetzung mit dem Buch fällt schwer, weil die Behauptungen, die Freitag aus der Unmenge des von ihm Gelesenen abstrahiert, allzu oft so vage und pauschal bleiben, daß die Grenze zwischen Wahrheit und Irrtum verschwimmt. (Schul-

buchsätze über „Mittelalter“ oder „Aufklärung“ sind im Grunde nicht kritisierbar, aber wissenschaftlich triftig sind sie auch nicht.) Liest man etwa, daß die heilsgeschichtlich orientierte Universalhistorie des Mittelalters „*keinen Konnex zur Wirklichkeit*“ gehabt habe (S. 13), so ahnt man zwar, was gemeint ist, aber so, wie der Satz dasteht, ist er zu borniert, als daß er diskutierbar wäre. Und wenn einerseits Seth Calvisius das Lob erhält, daß seine chronologischen Bemühungen „*Ansätze genetischen Denkens*“ darstellen (S. 46), andererseits aber Michael Praetorius den Vorwurf ertragen muß, daß er über Erfinder der Musik referiere, „*ohne daß die geschichtliche Entwicklung gezielt verfolgt würde*“ (S. 47), so sind die Kriterien für das positive Urteil ebenso dunkel und undurchschaubar wie die für das negative.

Im Grunde erfüllt Freitag's Buch, dessen Literatur- und Quellenverzeichnis sich über nicht weniger als 35 Seiten erstreckt, am ehesten die Funktion eines Nachschlagewerkes: Man kann sich mit geringer Mühe informieren, welchen Einflüssen Johann Nikolaus Forkel unterworfen war, wie oft Hans Joachim Moser die Gliederungsschemata wechselte oder änderte, in die er die Musikgeschichte preßte, und von welchen Seiten die Kritik kam, die Curt Sachs durch die Übertragung der Wölfflinschen Grundbegriffe auf die Musikgeschichte auslöste.

Andererseits werden die Prinzipien, von denen musikhistorische Periodisierungen ausgingen, die Idee des Fortschritts, die Konstruktion von Zyklen, der Vergleich mit Lebensaltern und die Zusammenfassung von Autoren zu Generationen, von Freitag sorgfältig unterschieden und aufgereiht; und so kann man seinem Buch – außer der erwähnten lexikalischen oder enzyklopädischen Nützlichkeit – gewisse didaktische Verdienste zugestehen (denn so fragwürdig das Klassifizieren als wissenschaftliche Methode ist, so unentbehrlich scheint es für didaktische Zwecke zu sein).

Um den logischen Status und den wissenschaftstheoretischen Anspruch der Periodisierungen, die er beschreibt, kümmert sich Freitag kaum. Von manchen Autoren wer-

den die Schemata, die sie entwerfen, lediglich als unentbehrliche Fiktionen, von anderen dagegen als evidente Sachverhalte betrachtet, die handgreiflich vor Augen stehen; Freitag aber reiht, ohne sich auf Niveaudifferenzen einzulassen, die Periodisierungsversuche einfach aneinander. Und ihm gilt es gleich, ob ein Wissenschaftler von Rang die Summe eines musikhistorischen Lebenswerkes zu ziehen versucht oder ein Sektierer mit flüchtig angelesenem Tatsachenwissen eine Privatmythologie entwirft, die er fälschlich für Geschichtswissenschaft hält. Statt Probleme zu untersuchen – also die Fragen zu rekonstruieren, von denen historiographische Entwürfe ausgingen –, klassifiziert Freitag lediglich Meinungen oder Dogmen, die doch nichts anderes als die Petrefakte darstellen, welche am Ende übrig bleiben, wenn die Probleme, die das eigentliche Leben einer Wissenschaft ausmachen, abgestorben sind.
(Januar 1981) Carl Dahlhaus

SABINE ŽAK. Musik als ‚Ehr und Zier‘ im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. Neuss Verlag Dr. Paffgen 1979. 347 S., 18 Abb.

Die Autorin dieser 1976 in Frankfurt eingereichten Dissertation kommt auf Seite 271 selbst zu dem Schluß, daß ihr ein Summieren von Arbeitsergebnissen nicht möglich ist und vieles „ergänzungsbedürftig“ sei. Von dieser Selbsteinschätzung ausgehend wollen auch wir hier nicht versuchen, alle Details der mit seinen vier Exkursen nicht sonderlich gelungen disponierten Arbeit auszubreiten und kritisch zu prüfen. Ziel der Untersuchung sollte es sein, für die Zeit von etwa 1150 bis 1300 eingegrenzt in das Gebiet des römisch-deutschen Reiches die Bedeutung von Lärmen und Musizieren im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell darzustellen. Diese Absicht ist freilich nur in Teilaspekten verwirklicht worden, wozu behindernd gewiß die regionale sowie die zeitliche Limitierung beigetragen hat. Ist doch beispielsweise weder dem schwinden-

den Rang des gesungenen Epos noch der Bedeutung von Reigen und Tanzen innerhalb der hochmittelalterlichen Ständegesellschaft in gesonderten Kapiteln die gebührende Würdigung zuteil geworden (dazu etwa ergänzend *AMI* 52, 1980, S. 14ff.). Auch können die gezogenen Feststellungen über das „Reich“ hinaus nicht einsehen für die gesamteuropäischen Verhältnisse von Lissabon bis an den Zarenhof. Wird somit nicht die komplexe Wirklichkeit höfischen Musizierens in allen Facetten beschreibend vorgestellt (vgl. etwa die sehr gedrängte Darstellung in der *Musikgeschichte Österreichs* I, Graz 1977, S. 117ff.), auch nicht unter sachlich zureichender Auswertung aller verfügbaren ikonographischen Quellen, so bietet diese Dissertation dennoch zu einigen Fragen schätzenswerte Klärungen, die insonderheit zur Geschichte des Instrumentenspiels und der Akklamationen beachtlich sind. Mit Recht macht die Autorin eingangs darauf aufmerksam, daß festlicher Lärm, durch Stimmen oder Schallgeräte erzeugt, als Ausdruck von Gottes- oder Herrscherlob, Machtanspruch oder Zustimmung zu Rechtsakten zwingend zum mittelalterlichen Leben gehörten. Dieses prämusikalische Getön oder auch musikalisierte Spiel zur „ere“ wurde vorzüglich auf Glocken, Hörnern und Trompeten erwirkt. Der Verwendung der Trompete widmet die Autorin ihr besonderes Augenmerk, wobei sie im Anschluß an Herbert Heyde (gegen Ed. Bowles) annimmt, daß es dieses Klanggerät bereits vor den Kreuzzügen in Europa gegeben habe. Auch in den Exkursen (S. 292ff.) wird besonders zur Geschichte der Trompete verbales Material so ausgreifend als möglich mitgeteilt. Die Trompete als „signum“, als Ensemble-Instrument, das Alta-Ensemble (hier bereits ab 1150 als Terminus benutzt!) im höfischen wie auch städtischen Bereich wird mit z. T. neuen Quellen und Einsichten deutlicher in ihrem geschichtlichen Rang. Die Autorin verneint, daß der Gebrauch dieses Instrumentes im Mittelalter ständisch privilegiert gewesen sei. Gern hätte man – falls dies allerorten in Europa so gewesen sein sollte – die Gründe dafür erfahren, da dies gewiß im Vergleich mit den

Gegebenheiten in Asien und Afrika eine bemerkenswerte Sonderung darstellt.

Musik diene den Oberschichten im Mittelalter indessen nicht nur zur Ehr, sondern auch zur Zier. Singen, Spielen und Tanzen waren Quellen der „vröude“, der „kurzewile“ (vgl. *Nibelungenlied*, Ausstellungskatalog des Vorarlberger Landesmuseums Bregenz 1979, S. 125ff.). Dies ist der zweite gewichtige Aspekt innerhalb des Komplexes der „hoflich ding“ (Oswald von Wolkenstein). Sabine Žak stellt vom Frühmittelalter an die wenigen verfügbaren Texte dazu zusammen, die es nur punktuell erlauben, ein Bild von den gewesenen Realitäten etwa am Kaiserhof zu gewinnen. Vieles längst Bekannte (z. B. auf S. 237) wird hierbei nochmals angeführt. Zu dem Kapitel *Bassa-Ensembles in der höfischen Musik* vermißt man eine umfassende Auswertung der ikonographischen Quellen am deutlichsten, da die wenigen verbalen in Hinsicht der Musizierpraxis notwendigerweise nach der Ergänzung und Absicherung in den Bildwerken verlangen.

Unnützlich erscheint die im Exkurs I geführte Polemik über „die soziale Stellung der Spielleute“. Daß die Mitwelt im Mittelalter diese uneinheitlich bewertet hat, daß auch Angehörige des geistlichen Standes sich verschieden geäußert und verhalten haben, ist allzu sehr geläufig, als daß dieses Faktum nochmals wiederholt zu werden verdiente (vgl. z. B. Salmen, *Der fahrende Musiker*, 1960, S. 68ff.). Bischöfe und Äbte haben Instrumentalspiel sowie deren Ausführende sowohl angenommen als auch verworfen. Ein „einheitliches Kirchenbild“ (S. 284) hat zumindest der Rezensent in dieser widersprüchlich betrachteten Sache (Davidsmusik abgesetzt von Spielmannsmusik u. a.) nie herauszustellen gesucht. Richtig hingegen ist, daß aufgrund der mangelhaft verbleibenden Quellenlage auch nach Vorlage dieser Dissertation vieles „zu wenig gesichert ist“ (S. 291). Unbeschadet dessen ist freilich mit Dank zu verzeichnen, daß diese insbesondere Quellen italienischer Provenienz (z. B. S. 108ff.) reicher als bislang herangezogen und mit Umsicht ausgewertet anbietet. Es sind damit Bausteine gewonnen für ein

noch zu entwerfendes Gesamtbild von der höfischen Musik im Hochmittelalter, deren unterschiedliche Achtung und teilweise Verwerfung sowie deren geschichtlich sich wandelnde Praxis an den verschiedenen Orten. (September 1980) Walter Salmen

JEAN MONGRÉDIEN: Jean-François Le Sueur. Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780–1830). 2 Bände. Bern etc.: Peter Lang (1980). IV, 1204 S., 1 Taf.

Zu diesem Buch wurde der Verfasser angeregt durch einen mehrere Wochen dauernden Versuch, in der Bibliothek des Conservatoire, Paris, die aus der Kapelle der Tuileries stammenden Musiknoten aus der Zeit von 1802–1830 zu katalogisieren. Das ganze Material war vollkommen unbekannt, und die meisten der dort zu Tage kommenden Partituren stammten von Le Sueur, über den man bis jetzt nur wenig weiß: Er reformierte die Kirchenmusik an Notre-Dame, Paris (1787), er schrieb Opern und Musik zu den Festen auf dem Marsfelde während der Revolution, erlebte 1804 mit der Oper *Ossian ou les bardes* einen großen Triumph und war der Lehrer von Berlioz. Das halbe Jahrhundert von der Revolution bis zur Juli-Monarchie scheint heute von der musikalischen Seite her nahezu vollkommen vergessen, obschon Léon Guichard die Wechselwirkungen zwischen Musik und Literatur jener Zeit in seinem Buch *La Musique et les Lettres au temps du Romantisme*, Paris, Presses universitaires de France 1955, ausführlich dargestellt hat, wobei aber der Akzent auf der Literatur liegt. Mongrédién wollte aber vor allem lernen und verstehen und nicht Meisterwerke rehabilitieren, was man bei eigener Kenntnis jener Werke gut begreift: Die Oper *La Caverne* zum Beispiel, entstanden zur Zeit der Schreckensherrschaft von Robespierre, ist sehr interessant mit ihren plastischen, „sprechenden“ Motiven im Orchester, mit einer erfrischenden Direktheit, die von ferne an *Don Giovanni* erinnert, doch leider über lange Strecken, trotz kühner Akkorde, in derselben

Tonart steckenbleibt. Trotz dieses Mangels, der vielleicht von den Zeitgenossen gerade als Vorzug betrachtet wurde, spielte man diese Oper und auch *Ossian* häufig, und Le Sueur konnte sich eines Prestiges erfreuen, das ihm erlaubte, jene schwierigen Jahre der französischen Geschichte heil zu überstehen.

Das umfangreiche Buch von Mongrédién zeugt von einem intensiven und umfassenden Studium der Quellen – auch deutscher Quellen – die hier zum erstenmal zugänglich gemacht werden. Es ist freilich eine ganz konventionelle Biographie daraus geworden, wo sich Lebensbeschreibung und Werkbeschreibung bunt mischen, doch ist das vielleicht die einzig mögliche Form, mit der zum erstenmal die Zeit zwischen Gluck und Berlioz, während der es in Frankreich an wirklich großen Komponistennamen fehlt, näher dargestellt werden kann. (November 1980) Theo Hirsbrunner

PETER CAHN: *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*. Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer (1979). 394 S.

Mehr „Dokumentation“ und fast schon Nachruf als, wie ursprünglich geplant, „Festschrift“ (S. 11), überzeugt Cahns 1981 als Dissertation angenommene Geschichte dieser Institution der „bürgerlichen Musikkultur“ (S. 11) trotz – oder gerade wegen – seines persönlichen Engagements durch das sehr sachliche, abgewogene Urteil, das Schattenseiten nicht schön und mit Kritik nicht zurückhält. So finden auch in aller Widersprüchlichkeit etwa der erste Leiter, Joachim Raff, und der zweite, Bernhard Scholz, eine gerechte Würdigung. Cahn konzentriert sich auf Institutionsgeschichte, legt dabei aber einiges von dem komplizierten Geflecht der Beziehungen zwischen Komposition, Interpretation und Ausbildung, zwischen Musik- und Allgemeingeschichte ohne großen methodischen Aufwand frei. Sichtbar wird auch der sozial- und musikhistorisch vermittelte Funktionswandel einer musikkulturellen Form. So sind,

umgekehrt wie an heutigen Musikschulen, laut Gründungsprospekt von 1878 „*Dilettanten im Prinzip ausgeschlossen*“ (S. 40). Ob die sicher traditionalistische intensive „*Verbindung von Musik und Sprachgestaltung*“ (S. 79), die sich in Fächern wie Poetik und Metrik niederschlägt, obsolet sei, und ob Raffs „*wissenschaftlicher Anspruch überhöht*“ (S. 57), wäre freilich zu diskutieren.

Sichtbar werden typische Entwicklungen genuin bürgerlicher Musikinstitutionen. 1907/08 reicht die ursprüngliche Stiftung eines einzelnen nicht mehr aus, um die neuen Aufgaben zu erfüllen; ein „*Patronatsverein*“ gibt eine breitere Basis. Nach der Novemberrevolution gehen Zahlungsfähigkeit und vor allem -willigkeit der großbürgerlichen Trägerschicht zurück. Und Dauerfolge der Inflation wird „*die Abhängigkeit von Zuschüssen der öffentlichen Hand*“ – der „*Anfang vom Ende*“ privater Honoratioren-Eigenständigkeit (S. 233). Auch im Innern machen sich neue Zeiten bemerkbar: der Direktor Waldemar von Bauszern setzt gegen das Kuratorium das demokratische Modell eines Betriebsrats durch. Auf andere Weise wieder wirkt die Politik im Skandal um die Einrichtung einer Jazzklasse mit Matyás Seiber unter dem Direktorat von Bernhard Sekles sich 1928 aus. Aparenterweise bedient sich Sekles selbst bei der Begründung seines Vorhabens einer unbefangenen irrationalistisch-rassistischen Sprache: „*Im Schaffen unserer Tage tritt immer mehr ein abstrakt-spekulatives Moment zu Tage. Hier kann eine von einem taktvollen Musiker vermittelte Transfusion unverbrauchten Niggerblutes wirklich nur nützen, denn eine Musik ohne jede Triebhaftigkeit verdient den Namen Musik nicht mehr*“ (S. 262).

In der ausführlichen Darstellung des Hin und Her nach der Inflation zwischen Stiftung, Stadt und preußischem Staat, zwischen Kuratorium, Magistrat und Kestenberg-Ministerium, bei der es vor allem um Fragen einer Trennung von Vor- und Hochschule und einer Kommunalisierung geht, erweist sich Cahn als kritischer Lokalpatriot. Recht und Gesetz, Geist und Buchstaben des Stif-

tungs-Status werden dann unter dem Nazismus rücksichts- und auch weitgehend widerstandslos verletzt: eine Enteignung von oben, deren Folgen bis heute spürbar bleiben. Für Verhältnisse und Verhalten im Innern muß Cahn schon die Wahrung persönlichen Anstands und musikalischen Niveaus als besondere Leistung würdigen. Die Formalien der gelinde gesagt verworrenen rechtlichen Situation, in die zusätzlich und jeweils ohne eindeutige Korrelationen finanzielle und funktionelle Fragen eingehen, erschweren auch nach dem Zweiten Weltkrieg eine sinnvolle funktionelle Neubestimmung des Konservatoriums, das zwischen neuzeitlicher (Jugend-)Musikschule und Hochschule eine weitgehend ungeklärte Zwischenstellung hat. Auch Cahn, bei dem der Gedanke einer Rettung der Institution prävaliert, begnügt sich mit eher rhapsodischen Andeutungen hierzu. Obwohl er über der inneren Geschichte und über dem Aspekt der Formentwicklung etwas den Aspekt der Funktion und auch der Verflechtung in die Frankfurter Lokalmusikgeschichte vernachlässigt, erfährt man doch viel über musikkulturelle Grundlagen der Musikgeschichte, in der die Kompositions- oder gar „Problem“-Geschichte des Komponierens nur ein – wenngleich wesentliches – Teilmoment ist. Ausdrücklich kritisiert sei die kostensparende, aber zeitraubende verlegerische Untugend, Anmerkungen – hier häufig Textanmerkungen – einfach am Schluß anzuhängen.

(Juli 1981)

Hanns-Werner Heister

TADDEO WIEL: I Teatri Musicali Veneziani del Settecento. Venezia 1897. Reprint. Mit einem Nachwort hrsg. von Reinhard STROHM. Leipzig: Edition Peters 1979. LXXX, 13, 635, XII S.

Eines der wichtigsten und umfangreichsten Nachschlagewerke zur italienischen Operngeschichte wird hier in den Peters Reprints vorgelegt, die in Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter der Leitung von Wolfgang Reich erscheinen. Der Musikbibliothekar Taddeo

Wiel (1849–1920) saß am Ende des vorigen Jahrhunderts in der Markus-Bibliothek an den Quellen der venezianischen Opern des 18. Jahrhunderts und gab hier nach seinem Verzeichnis der in Venedig befindlichen Opernmanuskripte des 17. Jahrhunderts „*I Codici musicali Contariniani*“ (1888), dieses Libretto-Verzeichnis für die Zeit von 1700 bis 1800 heraus, in welchem er 1274 Operntitel mit allen mitwirkenden Sängern und Tänzern veröffentlichte. Er konnte sich dabei auf ältere handschriftliche Verzeichnisse stützen, die er weitgehend ergänzte. Wiel meisterte auch die Schwierigkeiten der wechselnden Datierungen, da im alten Venedig das Jahr erst am 1. März begann, der Karneval jedoch bereits ab 26. Dezember gerechnet wurde. Es bleiben trotzdem einige Fragen nach den genauen Aufführungsdaten offen, zumal Wiel nur die Jahre der Aufführungen angab, nicht aber Tage und Monate. Im Gegensatz zu dem erstgenannten Verzeichnis für das 17. Jahrhundert veröffentlichte Wiel hier nur Angaben zu den Libretti, aber nicht zu den Partituren. Es ist eine Forderung an die weitere Forschung, auch die noch vorhandenen Partituren von so bedeutenden Komponisten wie Pollarolo, Gasparini, Albinoni, Galuppi, Hasse und Sarti und vielen anderen zu ermitteln, die freilich in aller Welt verstreut sind und sich nicht mehr in Venedig befinden. Einige unbekannte Quellen zu den Opern des Albinoni konnten soeben von mir in den *Studi Musicali* VIII, 1979, Seite 273–290, veröffentlicht werden.

Venedig war ein Opernzentrum des 18. Jahrhunderts, wo 14 verschiedene Operntheater jedes jährlich meist zwei neue Opern zur Aufführung brachten – es spielten hier bis zu sieben Theater gleichzeitig! Nur so ist die Fülle neuer Opern verständlich; es war eine ideale Zeit für Opernkomponisten und Opernhörer. Wiel gab in seinem Vorwort eine Geschichte dieser 14 Theater. Hierzu möchte ich auf das umfassende neuere Buch von Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Mailand 1974 (Mursia) hinweisen, in dem eine vollständigere Bau- und Spielgeschichte dieser Theater (mit Abbildungen) behandelt wird.

Als Ergänzung wurde von Reinhard Stroh dem Reprint ein Verzeichnis aller in diesen Opern vorkommenden Rollen (*Personaggi*) beigegeben, ferner wurde eine italienische Übersetzung von Strohs Nachwort hinzugefügt. Es wäre wünschenswert gewesen, auch das italienische Vorwort Wiels mit einer deutschen Übersetzung zu versehen. Hingewiesen sei schließlich noch auf einen weiteren Aufsatz von Reinhard Stroh, der im *Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft* für 1975–1977, Leipzig 1978, Seite 101–114 erschienen ist: *Taddeo Wiel und die venezianische Opernbibliographie*.

(Mai 1980) Hellmuth Christian Wolff

Studies in Eastern Chant IV, hrsg. von Miloš VELIMIROVIĆ. Crestwood, N.Y., St. Vladimir's Seminary Press 1979. 248 S., Index.

Man darf das Erscheinen des vierten Bandes der *Studies in Eastern Chant* nach einer Unterbrechung von sechs Jahren begrüßen. Die früher von Egon Wellesz herausgegebene und nun von Miloš Velimirović weitergeführte Zeitschrift enthält zwölf Beiträge zur griechischen, koptischen, kirchenslawischen und hebräischen Musikwissenschaft und dient somit als Grundlage für ein Forschungsgebiet, dessen Bedeutsamkeit Wissenschaftler erst jetzt zu verstehen im Begriffe sind.

Michael Adamis verwendet eine Stelle aus den schon von Du Cange herangezogenen kanonischen Antworten des Johannes von Kitros als Basis für die These, daß im 12. Jahrhundert die westliche und östliche Kirche ein gemeinsames Modalsystem besaßen. Iona Borsari ergänzt ihre Übertragung zweier Gesänge der koptischen Karwoche durch kritische Bemerkungen zum Aufbau der koptischen Liturgie. Dimitri Conomos rezensiert Despina Mazarakis Ausgabe von dreizehn griechischen Volksliedern aus einem Kodex vom Berge Athos und bietet selbst neue Übertragungen. (Vgl. seine Ergebnisse mit der Besprechung in *Mf* 25/1972, S. 108–109.)

Enrica Follieri untersucht in einer verdienstvollen Studie Texte und Modalität der Kirchendichtung von Johannes Mauropus (11. Jahrhundert). Über 150 Kanones werden diesem fleißigen Dichter und Schriftsteller zugeschrieben. C. Hannick erstellt ein Verzeichnis von griechischen Apostolos-Handschriften. Eine Übersicht über dieses Repertoire wird aber erst nach Fertigstellung des Torontoer Greek-Index-Project am Päpstlichen Institut möglich sein. D. Jourdan-Hemmerdinger veröffentlicht einige Papyrusfragmente mit einer musikalischen Punktnotation. A. E. Pennington beschreibt sieben Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts aus Putna in Moldavien, die vielfach Beziehungen zum Berge Athos, zu Konstantinopel, Bulgarien, Serbien und Rußland aufweisen. Danica Petrović beschäftigt sich mit serbischen Heiligen-Hymnen.

E. J. Revel vergleicht die hebräisch-biblische mit der griechischen, ekphonetischen Notation und kommt, anders als Engberg, zu dem Ergebnis, daß das hebräisch-biblische System nur indirekt mit dem griechischen verwandt ist. Nana Schiødt und Bj. Svengaard schlagen eine Methode für die computertechnische Erfassung byzantinischer Melodien vor. G. Stathis befaßt sich mit bisher wenig erforschter griechischer Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Nach einem Exkurs über die unterschiedliche Geschichtsauffassung der westlichen und griechischen Musikhistoriker (wo gehört aber z. B. Tzetzets hin?) zieht Stathis den Schluß, daß die neue, seit 1814 eingeführte analytische Methode sich in der Erforschung der Traditionen des byzantinischen und nachbyzantinischen Gesanges bewährt hat. Als Beispiel für seine These führt er ein Sticheron des Germanos von Neupatras an. E. Williams legt als Fortsetzung seiner Monographie im II. Band den zweiten Teil einer wichtigen Studie zum spätbyzantinischen kalophonischen Gesang vor. Seine Unterteilung des spätbyzantinischen Repertoires in drei Schulen (Konstantinopel, Latrinos, Thessaloniki) anhand von nur fünf Handschriften ist wohl verfrüht. Den kalophonischen Stil bezeugen schon Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts.

Da die Aufsätze des IV. Bandes mehrere Jahre auf die Drucklegung warten mußten, spiegeln sie kaum den gegenwärtigen Forschungsstand wider. Es ist zu hoffen, daß Band V Beiträge zur neueren Forschungsarbeit in Deutschland und in Osteuropa bringen wird.

(November 1980)

Neil K. Moran

FINN EGELAND HANSEN: The Grammar of Gregorian Tonality. An Investigation based on the Repertory in Codex H 159, Montpellier. 2 vols. Copenhagen: Dan Fog Musikforlag 1979. 307 und 140 S.

Der „zweisprachig“, in Neumen- und Buchstaben-Notation geschriebene Codex H 159 der Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, in Montpellier, der schon Stoff für Band VII und VIII der *Paléographie Musicale* abgegeben hat, steht erneut im Zentrum eines größeren Forschungsvorhabens, in dem der dänische Musikforscher Finn Egeland Hansen die Tonalität des gregorianischen Gesangs untersucht. Nach einer schon 1974 erschienenen Übertragung des berühmten Tonars aus dem beginnenden 11. Jahrhundert folgt auf der Grundlage dieser Transkription die eigentliche theoretische Abhandlung, deren Titel *The Grammar of Gregorian Tonality* auf den semiologischen Ansatz des Autors verweist: die Chormelodik als ein sich wandelndes System unterschiedlich kodierter Tonordnungen, die von den acht Kirchentönen nur begrenzt vertreten werden.

Zu den Prämissen der Argumentation gehört ein Verständnis von melodischer Tonalität als Spannungen erzeugende Folge von Haupt- und Nebentönen. Dieses Prinzip wird zunächst auf die Pentatonik projiziert und in sieben computergerechte Aussagen gefaßt, mit denen eine Sortierung des 713 Melodien umfassenden Bestandes der Handschrift H 159 möglich wird. Die sich ergebenden 331 Melodien mit pentatonischer Struktur werden im Hinblick auf ihren melodischen Spannungszustand („*tensity*“), der sich aus der Häufigkeit und Bedeutsamkeit von Sekundärtönen ergibt, in weitere

Gruppen unterteilt und analysiert, wobei u. a. Tonrepetitionen, Intervalle in auf- und absteigender Richtung, Initial- und Kadenztöne verschiedener Wertigkeit statistisch erfaßt sind. Die separat gedruckten Computer-Outputs (für Fachleute: CDC 6400 mit Pascal-Programm) geben ausreichend Material für detaillierte Überlegungen zur melodischen Charakterisierung einzelner Kirchentöne und Gesangsgattungen, und man wird dem Autor zustimmen müssen, wenn er feststellt, daß die Pentatonik einen wichtigen Bestandteil im Gefüge des Chorals darstellt.

Indessen verbleiben fast 400 Melodien, die sich mit dieser Kodierung nicht erfassen lassen. Hansen zieht für sie zwei weitere Tonordnungen heran, die auf Quint- und Quartverwandtschaften bzw. auf einem System verbundener und unverbundener Tetrachorde („*bifurcate system*“) beruhen. Es ist kennzeichnend für die Problematik dieser und der folgenden Kapitel, daß die anfänglich sehr geschlossen wirkende Darstellung mit Einführung dieser Systeme auseinanderzufallen beginnt. Höhere melodische Spannungsgrade, Ausweichung („*diversion*“) und Modulation müssen eingeführt werden, die Cento-Gesänge erfahren teilweise eine gesonderte Behandlung, und für einen Restbestand („*remainder-group*“) von Gradualien, Offertorien und Alleluia-Melodien, die sich in das tonale Gefüge von Haupt- und Nebentönen nicht eingliedern, muß ein eigenes Kapitel reserviert werden.

Als „*historical theory*“ verdient eine Chronologie der Tonordnungen Beachtung, in die Hansen als Vorstufe der mit Haupt- und Nebentönen begründeten Tonalität die „*tone-alienation*“ einbezieht, d. h. die gleitende Intonation bestimmter Stufen, wie sie in der frühen Neumenschrift angedeutet und noch im Tonar von Montpellier mit den „*Vierteltonstufen*“ (nach Gmelch) angezeigt ist. In die „*diachronic theory*“ fließen Überlegungen zur Gewichtung der Finaltöne, zur Entwicklung der Psalmodie und zur Entstehung des gregorianischen Kernrepertoires ein, das Hansen im Spannungsfeld zwischen römischer und fränkischer Tradition sieht. Nach seiner Darstellung hat das Standard-

Repertoire um 850 die endgültige Form erhalten, wobei unter gallikanischem Einfluß die Terzschichtung in die Melodiebildung eintritt. Die Entwicklung vor 850 führt nach Hansen über Tonordnungen mit Haupt- und Nebenstufen, die zunächst dreitönig quint-, dann fünftönig oktaverwandt waren; die Zeit nach 850 sieht das Übergreifen des Octoechos von der Psalmodie auf den notierten Choral und damit die Betonung von Finalis und Ambitus.

Die kurze Übersicht mag andeuten, daß mit dieser Arbeit, die mit einer flüchtig wirkenden Bibliographie und einem guten Index ausgestattet ist, ein breit angelegter Entwurf zur Frühgeschichte des Chorals versucht wird. Die auferlegte Beschränkung auf das Repertoire einer Quelle und den tonalen Aspekt der Melodien sowie die erstrebte Systematik bedeuten Stärke und Schwäche der Arbeit zugleich. Die konzentrierte Untersuchung eines in der Eigenart einer individuellen Aufzeichnung bewahrten Melodienbestandes ist bedenkenswert – ob dieser Standpunkt den großen Rundblick erlaubt, den der Autor versucht, kann in Frage gestellt werden, zumal die Orientierung an der gewählten Systematik den Blickwinkel für andere Zusammenhänge, unter denen die Chormelodien auch gesehen werden können, einschränkt. Ein Beispiel: Die Introitus-Antiphon *Justus es domine* besteht aus zwei Textabschnitten, denen zwei monodische Gestaltungsmöglichkeiten entsprechen; die erste Hälfte gruppiert sich um die Rezitationsachse, in der zweiten Hälfte ist die Oktavteilung in eine Quint- und eine Quartgattung maßgebend. Bei Hansen (S. 133) kommt ausschließlich das „System“ zur Sprache, d. h. in diesem Fall die auf Quintversetzung beruhende „fa(5)-tonality“, zu der auch der Ton e gehört, der in dieser Antiphon als Spitzenton nur einmal berührt wird. Mit den Stichworten Rezitation, Oktavteilung und Terzschichtung (letztere von Hansen angesprochen) wäre der Melodieverlauf offener und weiterführender interpretiert als mit einem starren tonalen Modell.

(Dezember 1980)

Karlheinz Schlager

Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580. Hrsg. vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Zusammengestellt und bearbeitet von Norbert BÖKER-HEIL, Harald HECKMANN und Ilse KINDERMANN. Band 1. Drucke. Kassel: Bärenreiter 1979. XV, 397 S. (Catalogus Musicus IX, RISM-Sonderband.)

Dieser Sonderband der RISM-Reihe ist etwas Besonderes. Er ist, wie der Werbetext des Verlages ankündigt (vgl. Annoncenteil der Mf 1979, Heft 4, S. A6), der „erste Quellenkatalog mit computergenerierten Noten“. Ob er sich auch als „ein Durchbruch“ erweisen wird, der als „epochal bezeichnet werden muß“ (ebda.), bleibe offen – möglich jedoch ist es. Allein der zur Zeit vorliegende erste von drei geplanten Bänden (Band 2: Handschriften, Band 3: Register) enthält in chronologischer Reihenfolge der insgesamt 107 aufgenommenen Drucke des Kasseler Archivs über 17000 Stimmen-Incips in weißer Mensuralnotation sowie Textanfänge, Stimmbezeichnungen und die Angabe der in der Quelle jeweils genannten Komponisten. Etwa die Zeit einer Bahnfahrt zwischen Archiv und Computerstandort (Berlin) reichte aus, um mit Hilfe einer Lichtsetzmaschine den gesamten Satz nebst Umbruch und Paginierung für den Offsetdruck vollautomatisch auf einen Mikrofilm zu bringen. Um die Maschine in die Lage zu versetzen, jeweils dreispaltig knapp 400 Seiten mit sauberem standardisiertem Mensuralnoten-Druck zu füllen (man denke nur an die Vielzahl verschiedener Zeichen und möglicher Zeichenkombinationen oder an die Probleme der Quellen und ihre Entzifferung), um den Computer also entsprechend zu programmieren, war freilich bedeutend mehr Zeit sowie ein erheblicher Aufwand insbesondere an persönlichem Einsatz erforderlich (vgl. den Bericht über die Tagung *Dokumentation musikgeschichtlicher Objekte* 1971 in Kassel, hrsg. von F. Schulte-Tigges). Hier stellt sich zwangsläufig die Frage nach dem Sinn eines solchen im Vorwort vorsichtig als „verhältnismäßig auf-

wendiges Experiment“ (S. VI) bezeichneten Projekts. Der Einsatz von Computern ist gebunden an die Forderung nach Bewältigung eines Massen-Problems, dessen Relevanz in einem vertretbaren Verhältnis zum erforderlichen Aufwand stehen muß. Daß es absurd wäre, einen thematischen Katalog des deutschen Tenorliedes mit den herkömmlichen Mitteln des Notendrucks zu unternehmen, zeigt der Blick auf den Umfang des Quellenbestandes. Und daß das Tenorlied „von zentraler Bedeutung für die frühere deutsche Musikgeschichte“ ist (S. VI), steht ebenso außer Zweifel wie die Tatsache, daß mit dieser neuartigen Erschließung der Quellen eine besonders hilfreiche, weil auch musikalische Belange einbeziehende Dokumentation geboten wird. Bleibt die Frage nach dem Aufwand: Neben dem technisch-finanziellen, der sich durch Ausnutzung vorhandener Anlagen jedoch in Grenzen gehalten haben dürfte, gehören dazu die Entwicklung eines geeigneten maschinenverständlichen Codes (WMN-Code), der alle in den Quellen vorkommenden Zeichen ohne Informationsverlust rückübersetzbar abbildet, ferner die akribische Übertragung (Codierung) und Fehlerkorrektur aller Incipits aus den Quellen, eine Arbeit, die in entsprechender Form freilich stets auch bei Beschränkung auf herkömmliche Mittel der Quellenerschließung zu leisten wäre (würden sie die Kosten des dann konventionellen Notendrucks nicht wiederum von vornherein unterbinden), und schließlich die zeitintensive Erarbeitung insbesondere der für den Notendruck erforderlichen Computerprogramme. Angesichts des bisherigen Ergebnisses, angesichts der Neuartigkeit in der musikwissenschaftlichen Dokumentation, vor allem aber im Blick auf die Tatsache, daß die Verwirklichung dieses Projekts ein Feld erschließen hilft, das den gesamten Notendruck revolutionieren könnte, wird man den Aufwand für gerechtfertigt halten, zumal dann, wenn man die Anstrengungen als Pionierarbeit würdigt. Was den Quellenkatalog selbst und seine Nutzbarkeit betrifft, so wird man den dritten, den Register-Band, abwarten müssen, an dem sich die eigentliche Leistungsfähig-

keit des Computers zu erweisen hat: Er soll neben einem Verzeichnis der Textanfänge und der Namen (Komponisten, Herausgeber, Widmungsträger) einen „Index der Melodieanfänge“, ein „melodisch-diatematisches Lexikon“ enthalten, das „das Auffinden jedes Melodieanfangs möglich macht“ sowie „gleiche und ähnliche Melodieanfänge einander zuordnet“ (S. VI). Ohne Computer ist ein solches Verzeichnis schlechterdings unmöglich. Man darf gespannt sein.

(November 1980) Wolfram Steinbeck

GUNTHER MORCHE: Muster und Nachahmung. Eine Untersuchung der klassischen französischen Orgelmusik. Bern-München: Francke-Verlag 1979. 206 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 8.)

Das verlagstechnisch hervorragend aufgemachte Buch wird wohl trotz seines inhaltlich hohen Wertes keinen größeren Leserkreis ansprechen können. Das vorweg. Dazu geht die Spezialstudie in ihrer sprachlichen Diktion zu sehr an die Grenze dessen, was selbst einem Musikwissenschaftler an Termini technici, an fachlichem Vokabular gemeinhin zur Verfügung steht, um die Abhandlung nicht nur passagenweise mit Gewinn durchzuarbeiten. Der aus der akademischen Schule von Siegfried Hermelink und Reinhold Hammerstein hervorgegangene Autor beschränkt sich in seiner Heidelberger Dissertation (1975) auf das gedruckte Repertoire französischer Orgelmusik, zeitlich begrenzt mit den Publikationen eines Michel Corrette (1737) und Jean-François Dandrieu. Er betont im Vorwort, daß er die französische Orgelmusik zwischen Nivers, Lebègue und Dom Bédos als Traditionszusammenhang begreift, „der selbst in der Lage ist, über seine klangliche Beschaffenheit Ausdruck zu geben“. Mit den Begriffen „Muster“ und „Nachahmung“ lägen die primären Koeffizienten der klassischen französischen Orgelmusik vor (S. 34). Der Zweck der Morcheschen Arbeit erfordert freilich keine eingehende Beschäftigung mit den besonderen Problemen französischer

Orgelbaugeschichte. Auch der „organologisch weniger versierte Leser soll in die Lage versetzt werden, die verwendeten Klangvorstellungen der französischen Organisten, ihr Klangvokabular nachzuvollziehen“

Der erste Hauptteil des Buches stellt den Übergang von der Improvisation zur Komposition im Vergleich der Versetten von Guillaume-Gabriel Nivers (1632–1714) und Nicolas Lebègue (1631–1702) dar. Die Muster „Satzdisposition“ und „Klangvorstellung“ ordnet Morche typologisch nach Plenumsätzen (Plein-jeu und Grand-jeu), polyphonen Typen (Duo, Trio, Quatuor und Fugue) und monodischen Typen (Récits für Labial- und Lingualregister und Récits ohne Klangvorschrift), wofür zahlreiche Notenbeispiele aus den Orgelbüchern von Nivers, André Raison († 1719) und Lebègue herangezogen werden. Letzterer darf als der eigentliche Schöpfer der klassischen französischen Orgelmusik gelten. Mit seinem ersten Orgelbuch (1676) schließt er an den aktuellen kompositionstechnischen Stand seiner Zeit an.

Der zweite Hauptteil des Buches befaßt sich mit Untersuchungen um „Muster und Nachahmung“, wofür das eingangs Gesagte im besonderen Maße gilt, dem Plein-jeu und Grand-jeu, den Flûtes, Duo, Trio, Fugue, voix humaine, Récits de Dessus, en Taille und de Basse. Die Nachahmungen vorbildlicher Satzmuster werden beschrieben und damit deren „kompositorische Rezeption“ erfaßt.

In den Werturteilen über die französische Orgelmusik ist stets auch der Maßstab kirchlicher Haltung präsent. „Mit der Denunzierung inadäquater Kriterien der Werturteile“ gibt sich der Verfasser „indessen nicht zufrieden“. Seine Frage, was die Vorstellung kirchlicher Angemessenheit im späten 17. Jahrhundert bedeutet habe, beantwortet die Vorworte der Orgelbücher. Sie reichen aus, „um die Berechtigung einer solchen Fragestellung zu erweisen. Das Problem der kirchlichen Angemessenheit ist den französischen Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts keineswegs fremd.“

Fazit: Das Repertoire klassischer französischer Orgelmusik ist demnach hinsichtlich

seiner liturgischen Aufgabenstellung und Verwendbarkeit, der Bindung an ein „typisiertes“ Instrument und von der „Musterhaftigkeit daher bestimmter Vorbilder gekennzeichnet“

(März 1980)

Raimund W. Sterl

CLAUDIO GALLICO: *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra. Torino. Einaudi 1979. 191 S. (Piccola biblioteca Einaudi.)*

ANNA AMALIE ABERT: *Claudio Monteverdis Bedeutung für die Entstehung des musikalischen Dramas. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979. 103 S. (Erträge der Forschung 107.)*

Zwei „Taschenbücher“ zum Thema Monteverdi, die somit weniger zum Konsultieren in Bibliotheken als zum privaten Erwerb und Studium gedacht sind. Beiden gelingt es, ihrem spezifischen Zweck in hervorragender, wenn auch je verschiedener Weise zu nützen, es ist erfreulich, daß in beiden Fällen Autoren gefunden wurden, die ebensogut Bücher der konventionellen Art über Monteverdi erfolgreich hätten publizieren können. Während im einen Fall die Rechnung des Verlages wohl glatt aufging, der hochgeachteten Vertreterin der Monteverdi- und Opernforschung eine mehr informierende als deutende Schrift abzuverlangen, spürt man bei Gallicos Beitrag eine gewisse (interessante) Reibung zwischen Gehalt und Zweckbestimmung.

Monographien über das Gesamtphänomen Monteverdi sind die Form, in welcher sich die ältere Monteverdiforschung bevorzugt artikuliert, während die jüngere von ihr abgerückt ist; wenn Claudio Gallico diesen Veröffentlichungstypus wieder aufgreift und noch dazu in so beengtem Rahmen, macht er es sich schwer – ganz abgesehen von den Erwartungen, die der Leser an seinen Namen knüpft. Gallico versucht nichts Geringeres als eine historisch-ästhetische Interpretation von Monteverdis Gesamtwerk. Biographisches und Bibliographisches wird hie und da zum Zweck der Deutung herangezogen; abgesehen von ei-

nem sehr kurzen, essentiellen Literaturhinweis am Ende ist der bisherige Forschungsstand mehr impliziert als in Fußnoten aufgelistet. Das hervorragende chronologische Werkverzeichnis (mit biographischen Hinweisen und Einarbeitung der verschollenen Werke) zeigt Gallicos Erfahrung auch mit der Quellenforschung – ebenso wie die wenigen in Fußnoten zitierten Originaldokumente, die schon wegen ihrer klugen Auswahl ein bedeutendes spezifisches Gewicht erhalten.

Der Haupttext ist nach den Werkgattungen gegliedert – Poesia musicale, Teatro, Musica sacra – deren jede etwa gleichen Raum gewidmet bekommt. Deshalb wird im Opernkapitel die Erfahrung des Lesers mit den Werken und die Fähigkeit, zwischen den Zeilen zu lesen, vielleicht etwas überfordert. Hier werden neben den Opern ja auch die anderen dramatischen und Ballettkompositionen behandelt (auf S. 78f. eine chronologische Übersicht, der nur das Ballett *Tempo la cetra* im 7. Madrigalbuch hinzuzufügen wäre); beim Spätschaffen wird der Akzent auf den *Ritorno d'Ulisse* gelegt. Man muß also die Monteverdi-Literatur schon etwas kennen, um nicht falsche Schlüsse zu ziehen – und dasselbe gilt auch für das Kapitel über das Madrigalschaffen, wohl das gedankenreichste und anregendste. Gallico geht es um die Stellung des Künstlers Monteverdi in seiner eigenen Welt, die nicht nur als „*realtà sociale*“ erscheint (dies eigentlich mehr beiläufig), sondern noch mehr als intellektuelle Welt, angefüllt mit Figuren, Symbolen, geistigen Traditionen wie ein Theater. Besonders glücklich deshalb die vielseitige Verwendung der vertonten Poesie als Schlüssel zu Monteverdis jeweiligen Entscheidungen und die Differenzierung verschiedener Stufen dramaturgischer Haltung in der Komposition poetischer Texte. Andere wichtige Züge sind (auch im Kapitel „*Teatro*“) der wiederholte Hinweis auf vorschriftliche Musiziertraditionen, die von Monteverdi der Kontrolle des Intellekts unterworfen werden („*razionalizzati*“), und das Unterscheiden zwischen kulturell Gegebenem und dessen individueller Erfüllung, das sich per

Analogie auf die Spannung zwischen kontrapunktisch-harmonischer Struktur und der gleichsam spontanen „*invenzione*“ des Sologesangs übertragen läßt. Die letztere Polarität ermöglicht dann auch eine Antwort auf das Problem der „*Musica sacra*“, wo freilich die Reduktion des Schaffens auf eine Polarität zwischen institutionellem Kirchenstil und persönlichem Nachvollzug der religiösen Inhalte an den Rand des Klischees gerät.

Im Drang zur Synthese (wenn auch als Polarität) bleibt manches Technische auf der Strecke; nicht nur verzichtet Gallico – wohl zugunsten seiner italienischen Leserschaft – auf musikalisch-technische Sprache, sondern er mißtraut der „Analyse“ überhaupt (S. 70 Anm.); es wäre jedoch zu fragen, ob nicht die Bedeutung Monteverdis auch in der Erneuerung der musikalischen „Sprache“ seiner Zeit besteht (dem „*linguaggio*“ im Unterschied zur „*parola*“) und ob es deshalb wirklich ohne Stellungnahme etwa zur Kadenzharmonik oder zum Basso-ostinato-Problem geht. Auch der Artusi-Konflikt, der biographisch treffend gewertet wird, steht ja im großen Zusammenhang der Entwicklung des musikalischen Satzes oder, wenn man so will, des „Materialstands“: wenn auch letztlich von Individuen gemacht, sind die Umschwünge der Kompositionstechnik doch auch kollektive Geschichte.

Der nichtitalienische Leser wird sich gern dem Anspruch stellen, die vielen textlichen Zitate (aus vertonter Poesie oder aus Originaldokumenten) auch so bedeutungsschwer zu empfinden, wie sie oft plaziert sind; ob ihm das mit Gallicos eigenwillig asyndetischem und elliptischem Sprachstil ebenso gelingen wird – darüber darf der Rezensent nicht rechten. Sicher scheint, daß sich die Mühe sehr aufmerksamen Lesens auch um so mehr lohnen würde.

Anna Amalie Abert hat sich die Aufgabe eines „Forschungsberichtes“ gestellt, der auf Monteverdis dramatische Musik beschränkt ist. Wohl niemand anders als sie hat so große Erfahrung in beidem – dem Gegenstand und der besonderen Schreibgattung; hinzukommt in diesem dünnen Bändchen ein komprimiertes Maß harter und zuverlässiger Arbeit. Das Ergebnis ist

bemerkenswerterweise nicht eine zwar informative, aber vielleicht etwas trockene Abhandlung, sondern anregende, ja spannende Lektüre. Das liegt eben daran, daß die Autorin weiß, wo die wichtigen Fragen stecken, und daß sie, dem Leser zum Nutzen, so manches Blabla freundlich ausgiebt hat. Das begrenzte Thema hat es ihr auch nicht erspart, alle biographischen und sonstigen Gesamtdarstellungen durchzukämmen, die bei diesem Meister relativ zahlreich sind.

Als Einleitung fungiert ein kurzer Überblick über Monteverdis dramatische Kompositionen im biographischen und gattungsgeschichtlichen Kontext, der den heutigen Forschungsstand vermittelt. Mancher wird am Ende dieses Kapitels auf den Gedanken kommen, er könne sich den Rest des Büchleins nun ja sparen; er wäre falsch beraten, denn schon das folgende Kapitel bietet interessante Belege zur Monteverdi-Rezeption im 17. bis 19. Jahrhundert, und erst recht die große Darstellung der Monteverdiforschung bis heute behandelt, an diesem speziellen Objekt, immerhin die Geschichte unserer Disziplin, welche gar nicht so langweilig ist. Es geht in der älteren Periode bis 1910 vor allem um die Würdigung der Verdienste individueller Forscher, danach zunehmend um Sachfragen (als meistbehandelte Komplexe stellen sich heraus die Auführungspraxis und Echtheitsfragen) – wobei jedoch manche hübsche Charakterskizze mit eingeflochten wird (z. B. von G. Benvenuti) und überhaupt manchmal fast logisch durchscheint, warum der eine Forscher so, der andere anders reagieren muß. Unter den Sachfragen gibt es helle Brände, die mit der Zeit zum Schwelfeuer herabgedrückt wurden (Echtheit des *Ritorno d'Ulisse*), aber auch das klare Fortschreiten von der Frage zur Lösung (etwa beim Ritornell des *Vi ricorda*). Neue Probleme erscheinen drohend am Horizont (wie z. B. die Echtheit der *Incoronazione*). Die Autorin, die selbst in den Forschungsprozeß bedeutsam eingegriffen hat, nimmt Stellung, wo es nötig ist, und scheut sich nicht, einen Irrtum als Irrtum zu bezeichnen, auch wenn noch nicht alle Stimmen auf ihrer Seite sind. Dies

geschieht aber im Rahmen einer liebenswürdigen Fairneß und mit sehr geschickter, manchmal humorvoller Abstufung der Formulierungen; zwischen den Zeilen fühlt man die Gesamttendenz, daß wir doch mehr wissen als wir bisweilen glauben gemacht werden, und daß manche Widersprüche nur oberflächlich sind. Deshalb wirkt das letzte Kapitel „*Aufgaben und Ziele der Monteverdiforschung*“ auch eher beruhigend, obwohl der Mangel etwa an einer kritischen Neuausgabe oder vergleichender gattungs-geschichtlicher Forschungen nicht verschwiegen wird. Beides ist heute (1980) schon angebahnt, was somit auch die Vorausschau dieses Berichtes bestätigt, der Literatur bis 1976 berücksichtigt. Die Schrift, die auch ein ausführliches Literaturverzeichnis (natürlich nicht identisch mit der tatsächlich verwendeten, viel reicheren Literatur) und ein Namenregister enthält, macht die Beschäftigung mit Monteverdis dramatischer Musik leichter, ohne dem Gegenstand die Faszination zu nehmen. Das ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst.

(November 1980) Reinhard Strohm

HERMANN WETTSTEIN: Dietrich Buxtehude (1637–1707). Eine Bibliographie. Mit einem Anhang über Nicolaus Bruhns. Freiburg i. Br.: Universitätsbibliothek 1979. 98 S. (Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. 2.)

Der Herausgeber dieser Buxtehude- und Bruhns-Bibliographie hat sich die dankenswerte Aufgabe gestellt, das seit der Wiedererweckung der Buxtehudeforschung durch Philipp Spitta 1873 bis zur Gegenwart erschienene Schrifttum in einer bibliographischen Zusammenfassung vorzustellen. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird nicht erhoben, im Falle der Werksammlungen wird auf die Auswahl ausdrücklich hingewiesen. Aus dem Répertoire Internationale de la Littérature Musicale ist noch „S. Sørensen, *Vor tids Buxtehude billede [Buxtehude as we see him to-day]*, *Organist Bladet* 38 (1972), S. 121–131“ und aus eigener Kenntnis von „D. E. Urness: *A catalogue of*

the vocal works of Dietrich Buxtehude. Ann Arbor (University Microfilms International. 1978), V, 205 Bl. Zugleich Iowa City, Diss. 1975“ hinzuzufügen. Auch sind Veröffentlichungen, in denen Buxtehude zwar nicht im Titel genannt, aber im Inhalt behandelt wird, nicht in jedem Falle aufgeführt. Bemerkenswert sind die kurzgefaßten „Annotationen“ zu Veröffentlichungen, die dem Herausgeber zugänglich waren. Für die Anordnung des Materials wählte er eine systematische Gruppierung, die die Titel zu den einzelnen Schaffensbereichen zusammenstellt. Das alphabetische Register der Autoren und Rezensenten am Ende der Bibliographie trägt zur schnelleren Erschließung des systematischen Teils bei. Die praktischen Einzelausgaben bleiben unberücksichtigt. In Anbetracht der oft fundierten Herausgeberbegleittexte mag das bedauert werden, indessen ist die Menge der in- und ausländischen Editionen schwer zu fassen. Der Benutzer findet sie in der Ausgaben-Spalte des „Thematisch-systematischen Verzeichnisses der Werke Dietrich Buxtehudes“ (BuxWV) wenigstens bis zum Jahre 1974 angegeben.

Umfassender ist die Bruhns-Bibliographie behandelt, insofern hier lexikalische Werke (Mattheson, Abrahamsen, Eitner) und lokales Schrifttum mit herangezogen ist. Bei der verhältnismäßig geringen Zahl der Titel (21) empfahl sich dieses Verfahren.

Die Buxtehude- und Bruhnsforschung wird sich der Bibliographien gern bedienen und den Bemühungen des Herausgebers dankbar sein.

(September 1980)

Georg Karstädt

RICHARD R. EFRATI: Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbuch-Verlag (1979). 280 S.

Wer Efratis langjährige Beschäftigung mit Bachs Solowerken kennt und verfolgt hat – er hat ursprünglich im Selbstverlag eine

eigene Ausgabe der Solosonaten und Partiten für Violine in Tel Aviv herausgebracht –, weiß, daß man es mit einem Autor zu tun hat, der die Werke über die er spricht, tief kennt und bis ins letzte Detail studiert hat. Dies zeigt auch das vorliegende Buch.

In seinem *Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation* hat er in dreizehn Kapiteln wirklich alles zusammengestellt, was ein Ausführender zur Interpretation der Werke Bachs wissen kann und wissen sollte. Dies enthält historische Anweisungen wie Ornamentik, Verlängerungspunkte, Bindebogen, Strichartenregeln bis zu Dynamik und Tempo, berührt aber auch ausführlich allgemeingültige Interpretationsregeln, Phrasierung, den Aufbau der Sätze und natürlich auch das Problem der Mehrstimmigkeit. So finden sich hier eine große Zahl grundsichtiger und wichtiger Zitate vereint: Strichartenregeln von Leopold Mozart, Regeln zum Ergänzen des Trillers in den Kadenzzen, über Bedeutung und Ausdruckswert der Ornamente, über die verschiedenen Ausführungsmöglichkeiten des Vorschlags nach Mozart, Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Tempofragen usw. Gerade weil man das Buch im allgemeinen jedem Ausführenden wärmstens empfehlen kann, sei hier eine Reihe von Einschränkungen ausführlich angeführt, die man dem Leser mitgeben möchte.

Die Anwendung historischer Regeln ist immer mit einer gewissen Gefahr verbunden: Was die alten Quellen überliefern, ist jeweils einseitige Meinung des betreffenden Autors und, wie einzelne Beispiele immer wieder zeigen, nie so generell und so apodiktisch gehandhabt worden, wie wir es heutzutage zu tun geneigt sind. In der Auswertung dieser Quellen ist der Autor nun etwas zu autoritätsgläubig. Zum Beispiel muß Efratis Interpretation der Angleichung von punktierten Werten an Triolen im Anschluß an Carl Philipp Emanuel Bach und Quantz im Hinblick auf Bachs Werke heftig widersprochen werden. Weder im 5. Brandenburgischen Konzert (letzter Satz) noch in der Corrente der *d*-moll-Partita ist eine Ausführung in Triolen anstelle der Punktier-

ten so ohne weiteres gesichert: Fragen wie diese sind heikel und verlangen einen Hinweis auf das Tempo. Johann Friedrich Agricola schreibt darüber 1769: „Dies ist nur bey der äußersten Geschwindigkeit wahr. Ausser dieser aber muss die nach dem Punkte stehende Note nicht mit, sondern nach der letzten Note der Triole angeschlagen werden. Denn sonst würde ein Unterschied zwischen geraden Tacte, worinn dergleichen Noten vorkommen, und dem $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ -Tacte wegfallen. So lehrte es J. S. Bach alle seine Schüler.“ Aber auch die Anwendung der Doppelpunktierung für die Chaconne, für die Sarabande der *d*-moll-Partita oder auch des Siciliano in der Sonate I ist zu diskutieren. Eine leichte Überpunktierung wird wohl öfters angebracht werden – eine exakte Doppelpunktierung führt aber bereits in Extreme, die zu vermeiden sind. Abzulehnen ist die Interpretation des Trillerzeichens (t) als lange Appoggiatura ohne Triller.

Die Einführung von zusätzlichen Auszierungsnoten in Kadenztakten, wie sie für das Andante der Sonate II für Violine vorgeschlagen werden, ist zweifelhaft. Die Anwendung eines überlangen Vorschlagsens bei einer notierten Achtel nach Carl Philipp Emanuel Bach bei Johann Sebastian Bach ist ein mißverständlicher Historizismus. In diesem Hinblick sei nachdrücklich auf das ausgezeichnete Buch von Frederick Neumann verwiesen (*Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, 1978). Die Wellenlinie im Schlußtakt des Grave der *a*-moll-Sonate für Violine ist sicher eine Bebung oder ein Vibratozeichen, kein Doppeltriller. Die Endung nach Trillern ist bei Bach – wenn nicht anders notiert – prinzipiell eine Antizipation der nachfolgenden Note, nicht der Nachschlag im klassischen Sinn. Auch die Fingersätze, die identisch mit Efratis eigener Ausgabe sind, können nicht unwidersprochen als vorbildlich hingenommen werden. Hier sei auf Max Rostals ausgezeichnete Studie über den Fingersatz bei Johann Sebastian Bach verwiesen. Insbesondere ist Flageolet selbst noch bei Leopold Mozart verpönt. Störend wirkt auch, daß der Autor prinzipiell seine eigenen Bogeneinteilungen, die nicht immer mit

dem Original identisch sind, in den Beispielen wiedergibt. Wohl der schwerwiegendste Einwand ist aber, daß, entgegen dem Titel, die Suiten für Violoncello prinzipiell nur im Violaschlüssel, also zur Verwendung für den Bratschisten und mit Fingersätzen für den Bratscher, angeführt werden.

Man kann auch keineswegs automatisch von der Lautenfassung der 5. Suite auf die Cello-Version schließen und in der Lautenfassung vorhandene Divergenzen in die Cello-Fassung übernehmen. Darüber hinaus ist die Cello-Fassung, und zwar mit Recht, in Scordatur notiert, mit Herabstimmung der obersten Saite von *a* auf *g*; da dies sowohl spieltechnisch wie auch mit Rücksicht auf die Klangfarbe geschehen ist, sollte man hier den Willen Bachs respektieren. Hier, wie auch in den Beispielen der 6. Suite, die für ein fünfsaitiges Instrument geschrieben ist, dürfte man nicht einfach Fingersätze für ein normalgestimmtes viersaitiges Instrument in den Text aufnehmen. Noch ein kleiner Hinweis: Das *Tagebuch der Anna Magdalena Bach*, eine romantische Nachdichtung späterer Zeit, darf nicht als Quelle zitiert werden.

Trotz solcher Einwände möchte ich das Buch im Hinblick auf den Reichtum des gesammelten Materials und die vielen ausgezeichneten Ideen allen, dem Studierenden und Musiker – vor allem Geigern und Bratschisten –, empfehlen, die sich mit Bachs Solowerken beschäftigen. Allerdings sei auch geraten, die Beispiele als solche zu lesen, die historischen Interpretationsanleitungen als Anregung aufzunehmen, aber im einzelnen Fall ihre Anwendbarkeit im Werk Bachs zu überprüfen – eine Aufgabe, der sich ohnehin kein Interpret entziehen kann. Dem Autor aber sind wir für seine Mühe in der Zusammenstellung dieses anregenden Materials zu Dank verpflichtet.

(Dezember 1980)

Eduard Melkus

ULRICH PRINZ: Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten. Phil. Diss. Tübingen. Tübingen: H. G. Vogler 1979. 255 S.

Was vorliegt, ist der Vorausabdruck eines Teiles der Arbeit, „um einer Ablieferung der Pflichtexemplare zu genügen“, und es bleibt zu hoffen, daß diese Arbeit nicht das Schicksal der allzuvielen Dissertationen teilt, die über ihren ersten Teil niemals hinausgekommen sind. Denn noch fehlt die Behandlung so wichtiger Instrumente wie des Violoncello, Violoncello piccolo, Violone, der Oboe, Oboe d'amore, des Fagotts, des Corno sowie der Tromba mit allen ihren Problemen. Doch auch das bereits Vorliegende ist wichtig genug.

Die Dissertation ist eine derjenigen Arbeiten, die eigentlich als Vorarbeit hätten geleistet werden müssen, ehe die *Neue Bach-Ausgabe* begonnen wurde, deren einzelne Bände den Blick stets nur auf einen bescheidenen Ausschnitt des vorhandenen Materials freigeben. Prinz hat das gesamte Material gesichtet, geordnet und tabellarisch aufgeschlüsselt. Das Buch wird so zum unentbehrlichen Hilfsmittel aller künftigen Bachforschung und der Herausgeber der *Neuen Bach-Ausgabe* im besonderen.

Die isolierte Betrachtung der einzelnen Instrumente, aufgegliedert nach Streich-, Holzblas- und Blechblasinstrumenten, vermittelt eine bestmögliche Übersicht über die einzelnen Probleme, wobei notgedrungen in Kauf zu nehmen war, daß der Tabellenschematismus nicht jedem Sachverhalt in gleicher Weise gerecht werden kann (so z. B., wenn auf S. 46 BWV 200 als Werk „ohne Viola“ aufgeführt wird, wenn auf S. 48 unter der Überschrift „*Transposition einer Violinstimme*“ auch Sätze genannt werden, die notwendigerweise um ihrer neuen Umgebung willen und nicht der Violinstimme zuliebe transponiert werden mußten oder wenn auf S. 79 die *Matthäus-Passion* in schöner Gesellschaft der frühen Kantaten als Werk mit „2 Violon“ erscheint).

Die Arbeit enthält eine Fülle guter Beobachtungen, aus denen einige herausgegriffen seien: Die vermutlich geringere Streicherbesetzung in den Weimarer Werken (Violindoubletten sind nicht überliefert: S. 33), die Beschränkung von Tromba- bzw. Corno-dattarsi-Stimmen auf den Zeitraum zwischen 1. August 1723 und 7. Januar 1725 (S. 37),

die wesentlich höheren Anforderungen an die Spieler der Violine I als an die der II. Violine (S. 50), die Gleichartigkeit der in den frühen Kantaten doppelt besetzten Violinen, wobei die Schlüsselung – Alt- und Tenorschlüssel – nur die Funktion, nicht aber den Umfang anzeigt (S. 72), das Auftreten der „*Taille*“ stets zusammen mit mindestens zwei Oboen (S. 172) u. a. m. Daß andererseits auch Fragen offen, Probleme ungelöst bleiben, kann nicht wundernehmen. Zu nennen wären etwa die uralten Fragen, ob „*Taille*“ und „*Oboe da caccia*“ Instrumente unterschiedlicher Bauart meinen (bzw. ob „*Oboe da caccia*“ eine der möglichen Bauarten der „*Taille*“ bezeichnet – so N. Harnoncourt), ob mit „*Corno*“ auch ein Zink gemeint sein kann (vgl. S. 205) u. a. Zu fragen wäre auch, ob Bach in seinem bekannten „*Entwurf*“ vom 23. August 1730 die Lage nicht aus verständlichen Gründen ein wenig zu schwarz geschildert hat und ob das Dokument verlässliche Rückschlüsse über Besetzung oder Nichtbesetzung bestimmter Instrumente erlaubt (vgl. S. 34). Wieder andere Einzelfragen konnten innerhalb der zwischen Rigorosum und Drucklegung liegenden fünf Jahre geklärt werden (z. B. S. 53: Zur Oktavierung des c. f. durch Violino I in BWV 143/6 vgl. *Mf* 30, 1977, S. 300; S. 132: Zum Quellenbefund in BWV 8 siehe den in Herstellung befindlichen *Kritischen Bericht NBA I/23*), – Dinge, die bei der Revision des vorliegenden Teils in der Gesamtfassung leicht eingearbeitet werden können. So bleibt uns nur die dringende Bitte, das für alle weitere Diskussion und Forschung so wichtige Buch nicht Fragment bleiben zu lassen.

(Februar 1981)

Alfred Dürr

JENS PETER LARSEN: Three Haydn Catalogues. Drei Haydn Kataloge. Second Facsimile Edition with a survey of Haydn's oeuvre. New York: Pendragon Press (1979). XLVI und 119 S. (Thematic Catalogue Series. No. 4.)

Auf Vorschlag von Barry S. Brook legt der Nestor der Joseph-Haydn-Forschung,

Jens Peter Larsen, die zweite, völlig neu bearbeitete Auflage der *Drei Haydn-Kataloge* vor. Vorwort und das Kapitel *Haydns Werke im Überblick* sind ganz neu geschrieben. Großzügig sind sie in englischer und deutscher Sprache gedruckt; der deutsche Text enthält leider ganz vereinzelt sinnerschwerende Druckfehler. Larsen hat hier den Stand der Haydn-Forschung komprimiert, übersichtlich und gut formuliert zusammengefaßt, Echtheitsfragen werden einleuchtend und überzeugend behandelt. Der Faksimileteil enthält wieder den *Entwurf-Katalog* (= EK), den *Kees-Katalog* und das *Haydn-Verzeichnis* (= HV). Obwohl EK und das Kees-Verzeichnis der Haydn-Sinfonien noch im Original vorhanden sind, werden sie nach der ersten Auflage reproduziert. Der faksimilierte Notentext ist trotzdem im allgemeinen klar lesbar geblieben. Der Themenanhang von möglicherweise echten, zweifelhaften und unechten Werken der ersten Auflage ist mit Recht weggelassen worden, da jetzt Hobokens Verzeichnis der Werke Joseph Haydns komplett vorliegt.

Es ist sehr zu begrüßen, daß diese drei Haydn-Kataloge wieder zugänglich gemacht wurden. Durch den kenntnisreichen, zuverlässigen und fundierenden wissenschaftlichen Vorspann von 46 Seiten ist diese Publikation gegenüber der ersten Auflage sogar als eine selbständige neue Veröffentlichung anzusehen, die auch in jenen Bibliotheken und Sammlungen zur Verfügung stehen sollte, die bereits die erste Ausgabe besitzen.

(März 1980)

Hubert Unverricht

IRVING LOWENS: *Haydn in America, with Haydn Autographs in the United States* by Otto E. ALBRECHT. Detroit: Published for The College Music Society by Information Coordinators 1979. 134 S. (*Bibliographies in American Music. Number Five.*)

Mit dieser Publikation bietet Irving Lowens in Zusammenarbeit mit Otto E. Albrecht und anderen eine klar gegliederte Übersicht über Haydns Autographe sowie über Abschriften und amerikanische Druck-

ke der Werke Joseph Haydns bis etwa 1810. Am Anfang steht ein umfangreicherer Essay von Lowens über die Haydn-Pflege in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Danach scheint ab 1800 Pleyel den Ruhm Haydns schon erheblich überschattet zu haben. Anhand der bisher erschienenen Abhandlungen und der handschriftlich erfaßten Sammlungen von Konzertaufführungen bis zu Haydns Tod werden die zur Zeit nachweisbaren öffentlichen Wiedergaben von Werken Haydns bis Ende 1809 in den Städten der USA aufgelistet. Ob es sich bei Erwähnungen wie „*Sinfonie . . . Haydn*“ um Kompositionen Joseph Haydns handelt, geht jedoch nicht in allen Fällen eindeutig hervor; vereinzelt dürfte Johann Michael Haydn als möglicher Autor nicht auszuschließen sein. Aus diesem Grunde haben die Verfasser dieser Schrift wahrscheinlich den neutraleren Titel *Haydn in America* gewählt.

Als wertvoll erweist sich die Zusammenfassung der handschriftlichen Kopien von Kompositionen Joseph Haydns in der Moravian Music Foundation of Winston-Salem, N. C.; diese Abschriften sind geordnet nach datierten und undatierten Kopien, abschließend werden einige wenige nicht weiter identifizierte Werke angegeben, bei denen ein Incipit wünschenswert gewesen wäre. Nicht nur hier, sondern auch in anderen Kapiteln ergeben sich etliche Ergänzungen zum Haydn-Werkverzeichnis von Anthony van Hoboken, so daß diese bibliographische Veröffentlichung in jeder Fachbibliothek vorhanden sein sollte; jedenfalls erweist sich dieses Buch für den Wissenschaftler, der sich mit Haydn beschäftigt oder beschäftigen will, als wertvolles und notwendiges bibliographisches Nachschlagewerk.

(August 1980)

Hubert Unverricht

ROLAND WÜRTZ (Hrsg.): *Das Mannheimer Mozart-Buch. Hrsg. im Auftrag der Mozartgemeinde Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg. Wilhelmshaven. Heinrichshofen's Verlag (1979). 308 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 47.)*

Anlaß zu vorliegendem Buch war die zweihundertjährige Wiederkehr von Mozarts Aufenthalt in Mannheim 1777–1778. 17 Spezialstudien von 14 Autoren, teils Musikwissenschaftlern, teils Musikliebhabern der Mozartgemeinde Mannheim–Ludwigshafen–Heidelberg und eine ausführliche Bibliographie sollen Zeugnis ablegen „von der allgemeinen Verehrung Mozarts und Bewunderung seines Werkes“. Eine Gesamtdarstellung „des engen Verhältnisses des Salzburgers zu Mannheim“, so der Vorsitzende der Mozartgemeinde, Hans-Helmut Schwarz, war nicht intendiert.

Probleme der musikalischen Praxis diskutieren Friedrich Wührer und Erik Werba. Wührer, Gründungsvorsitzender der Mozartgemeinde, kommt noch einmal mit seinem bereits 1949/50 in der Zeitschrift *Musikerziehung* abgedruckten Beitrag *Mozarts Krönungskonzert – ein Problem?* zu Wort. – Im Grunde kein Mannheimer Thema! – Werba beschäftigt sich mit den beiden französischen Liedern *Oiseaux, si tous les ans* KV 307 und *Dans un bois solitaire* KV 308, zeigt, welche Interpretation er für die Praxis denkbar hält, wie die beiden Lieder „eine innere Einheit“ sowohl formal als auch inhaltlich bilden. – Mannheimer Mozartgedenkstätten gehen Hans Budian, Rudolf Haas und Wilhelm Hermann nach – die Artikel sind mit informativen Abbildungen bereichert. – Marius Flothuis und Otmar Hammerstein stellen in Frage, ob es zwischen Aloysia Weber und Mozart „je ein gegenseitiges ‚Verhältnis‘ gegeben hat“. Zu Constanze habe Mozart „ein normales, gesundes, erotisches Verhältnis gehabt“ – Mozart und die Mannheimer Orgeln beleuchtet Hanns Dennerlein in *Der Chevalier [Mozart] und sein Widersacher [Georg Joseph Vogler]*. – Daß die Orgel, auf der Mozart im Jahre 1763 in Heidelberg spielte, heute auch in Einzelheiten nicht mehr existiert, dokumentiert Ursula Mauthé. – Der Finanzierung von Mozarts Mannheimer Aufenthalt geht Rudolf Haas nach. Aufschlußreich sind seine „Münzumschreibungstabelle“ und sein *Vergleich einiger Warenpreise und Dienstleistungskosten, die für Reisende von Interesse sind: 1777 zu 1777 = rund das*

Wievielfache! – Aus dem bisher unveröffentlichten Iffland-Stammbuch publiziert Wilhelm Herrmann *Autographen von Mozart-Freunden und -Bekanntem*. Es wäre wünschenswert, wenn dieses Stammbuch in toto einmal kommentiert veröffentlicht würde. NB. War etwa Antonio Salieri, der mit einem Kanon im Iffland-Stammbuch auftaucht, kein Bekannter Mozarts? – Silhouetten und Schattenrisse von Schauspielern, Sängern und Musikern aus Mozarts Freundes- und Bekanntenkreis stellen Roland Würtz und Robert Münster vor. – Exemplarische Erstaufführungen von Mozarts Opern auf der Dalberg-Bühne bespricht Roland Würtz. – Mit der Mozartpflege in Mannheim nach dem Zweiten Weltkrieg setzt sich Herbert Meyer auseinander. – Brigitte Höft befaßt sich mit Karl Ferdinand Heckel als Verleger der *Wohlfeilen Ausgabe sämtlicher Opern W. A. Mozarts*. – Wie Mozart von Paris über Straßburg nach Mannheim reiste, untersucht René Kopff. „Die schnellste Verbindung mit dem Postkurier dauerte dreimal 24 Stunden, bei ununterbrochener Tag- und Nachtreise.“ Zum Vergleich: Der Expreszug „Mozart“ schafft die 504 km lange Strecke in gut vier Stunden! – Wo sich Mozart 1763, 1777 und 1790 in Schwetzingen aufgehalten hat, erhellt Werner Stief. Wertvoll ist die von Roland Würtz und Hans Budian erstellte Bibliographie zu Mozart und Mannheim, besser gesagt zu Mozart und der Pfalz. Viele lokale Publikationen, die für Details der Mozart-Biographie wichtig sind, sind eruiert und zum Teil auch kurz kommentiert. Allerdings sind manche Titel nicht immer genau zitiert, oft fehlen Seitenzahlen – sie sind teilweise nur mit „ff“ wiedergegeben –, Vornamen der Autoren. Allen, die sich mit Mozart und seinem Mannheimer Kreis beschäftigten, sei diese lose Aufsatzsammlung in preiswerter, aber guter Taschenbuchaufmachung empfohlen. Anm.: Der Käufer wird zunächst irreführt: Er glaubt ein Buch von Roland Würtz vor sich zu haben, erkennt aber erst nach Studium des Inhaltsverzeichnisses, daß Würtz Redakteur des Buches ist. Das sollte bei der Werbung richtiggestellt werden.

(Februar 1980) Rudolph Angermüller

RUFUS E. HALLMARK: *The Genesis of Schumann's Dichterliebe. A Source Study. Ann Arbor: Umi Research Press (1976, 1979). XVI, 208 S. (Studies in Musicology. 12.)*

Fährtenkundig kennt der schlaue / Jäger aus der Spur im Schnee / Von dem Hirsche, Wolf und Reh / Die verräterische Klaue.

Dies ist die erste Strophe eines Lenau-Gedichtes mit dem Titel *Einem Autographensammler*, das Hallmark seiner Studie als Motto voranstellt. Schumann schätzte die Lyrik Lenaus, dessen Dichtungen er sein op. 90 widmete. Indes, ob Schumann diese seinen Liedern gewidmete Untersuchung ebenso geschätzt hätte, darf angezweifelt werden. Mit Hallmarks Arbeit liegt eine weitere einschlägige Publikation aus dem angelsächsischen Sprachraum zum Liedschaffen Schumanns vor (erinnert sei nur an Autoren wie Cooper, Komar, Sams und die wertvolle Untersuchung von Stephen Walsh). Die Quellenstudie beginnt mit einer programmatischen Erklärung. Ihr Ziel ist „a documentary reconstruction of the conception, gestation and birth of a work of art“ Der Begriff „Genesis“ wird also beim Wort genommen. Das Kapitel *Schumann's Song-Composition Procedure* beschreibt den ersten Schritt: „the first step was, of course, the selection of poems to set“ Dann wird uns in einem „logical step-by-step process“ die Kompositionsmethode vorgeführt, nach dem bewährten Rezeptbuch-Verfahren „Man nehme“.

Da Methoden bekanntlich erlernbar sind, könnte sich nach der Lektüre dieses Buches in uns die trügerische Hoffnung regen, selbst ein kleiner oder großer Schumann werden zu können. Doch leider kann ein und dieselbe Kompositionsmethode zu vollkommen verschiedenen Ergebnissen führen. Mag die Arbeitsweise Schumanns schaffenspsychologisch noch so interessant sein, sie erklärt nicht das Produkt. Die Untersuchung von Skizzen, die Sichtung der Quellen zu einem Werk können nur insoweit von Belang sein, als sie zum besseren Verständnis des authentischen Werkes, der „Ausgabe letzter Hand“ (und diese liegt im Falle der *Dichterliebe* vor) einen Beitrag leisten. Denn allein

das fertige Werk besitzt den für uns maßgebenden Verbindlichkeitsgrad. Andernfalls handelt es sich um mehr oder weniger unbrauchbares Beweismaterial, das bei unverhältnismäßiger Gewichtung das zu beurteilende Werk eher zu verdunkeln als zu erhellen instande ist. Nur unter dem übergeordneten Gesichtspunkt der vorliegenden Komposition ist es sinnvoll zu fragen: warum hat sich der Komponist für diese und nicht für eine andere Lösung entschieden, und wie kam diese Lösung zustande? Ist der Bezug zum Ganzen des Werkes nicht mehr einsichtig, so muß die Skizzenforschung in bloßer Variantenstatistik und unerquicklichen psychologischen Mutmaßungen ihr Ende finden. Das fertige Werk liegt auf dem Schreibtisch, wir aber wühlen im Papierkorb des Künstlers, weil wir es genau wissen möchten. Schade, wenn wir nichts finden. Am schönsten wäre es, wenn wir die Zeit zurückdrehen und dem Komponisten bei der Arbeit auch noch heimlich über die Schulter schauen könnten, um möglicherweise hinter sein „Betriebsgeheimnis“ zu kommen.

Der „schlaue Jäger“ Hallmark, sein unerbittlicher und gründlicher Forschergeist, verliert über die Frage nach dem Wie, dem tatsächlichen oder vermeintlichen Entstehungsprozeß der Lieder, die Frage nach dem Was (dem Sinnzusammenhang der abgeschlossenen Komposition) leider weitgehend aus dem Blickfeld. Der magische Begriff der „Entstehungsgeschichte“, der „Genesis“, droht sich zu verselbständigen.

Durchaus verdienstvoll sind Hallmarks Bemerkungen zur Lyrik Heines und zu Schumanns Heine-Rezeption. Die der Arbeit beigelegten Faksimile-Abbildungen sind aufgrund der mangelhaften Wiedergabe kaum hilfreich.

(Mai 1981)

August Gerstmeier

HORST F. G. KLEIN: *Erst- und Frühdrucke der Textbücher von Richard Wagner Bibliographie. Tutzing: Hans Schneider 1979. 63 S.*

Die Wagnerliteratur ist bislang arm an philologischen Arbeiten. Die vorliegende

Studie ist daher prinzipiell zu begrüßen. Laut Vorwort geht es dem Buch darum, jeweils den Erstdruck eines Wagnerschen Textbuches „vor seine Nachfolger zu stellen“. Diesem Anspruch wird Klein in wenigstens drei Fällen nicht gerecht. Bezüglich der *Feen* läßt sich nicht ermitteln, welche von zwei Ausgaben mit dem zu vermutenden Erscheinungsjahr 1888 die Erstausgabe ist. Klein aber tut so, als ob das 62 Seiten umfassende Textbuch der Erstdruck sei, ohne zu sagen, wie er zu dieser Meinung kommt. Es spricht sogar einiges dafür, daß der bei Klein unter „spätere Ausgaben“ genannte Druck von 52 Seiten Umfang die Erstausgabe ist. Im Falle des *Liebesverbots* hat Klein übersehen, daß der Abdruck des Textes in der zwölf- und der sechzehnbandigen Ausgabe von Wagners *Gesammelten Schriften* (Leipzig 1911) als Erstdruck zu gelten hat.

Aufgrund unzureichender Kriterien kommt Klein bei seiner Aufstellung der Textbücher zu *Tannhäuser* zu falschen Ergebnissen. Erstens ist Klein nicht aufgefallen, daß von 1845 bis 1852 Textbücher mit der gleichen Titelseite und deshalb mit derselben Jahreszahl, nämlich 1845, verkauft worden sind. Zweitens hat er sich nicht die Mühe gemacht, die Textbücher mit dem Klavierauszug zu vergleichen. Allein dadurch hätte er merken können, daß die von ihm als Erstausgabe deklarierte Ausgabe in Wirklichkeit die dritte Ausgabe (1852) ist. Drittens: Hauptkriterium für eine genaue Unterscheidung der ersten drei Ausgaben ist nicht „die drittletzte Textzeile auf Seite 48“, sondern das Aussehen der Seite 48 überhaupt. Im tatsächlichen Erstdruck beginnt die Seite 48 nämlich mit der Zeile „Den dürrn Stab in Priester's Hand“ und ist nur zur Hälfte bedruckt. In der zweiten Ausgabe (für die Dresdner Aufführung am 1. August 1847) beginnt die Seite 48 mit einer Regiebemerkung und endet mit dem Satz „Er geht nun ein in der Seligen Frieden“ (Faksimile im Anhang, S. 57). Die im Hauptteil wiedergegebene Seite mit dem Textbeginn „Ich höre!“ stammt aus der dritten Ausgabe. So wie Klein nicht zwischen den verschiedenen Dresdner Versio-

nen unterscheidet, so differenziert er auch nicht zwischen Dresdner, Pariser und Wiener Versionen. Deshalb bleibt völlig unklar, welche Fassung die aufgeführten Textbücher jeweils wiedergeben. Das wichtige Textbuch zur Wiener Aufführung von 1875, das in etwa einer Ausgabe letzter Hand entspricht, wird gar nicht erwähnt.

Während Klein hinsichtlich der Erstausgaben ein konkretes Ziel verfolgt, bleibt bezüglich der späteren Ausgaben unklar, was er mit seinem Verzeichnis bezweckt. Laut Vorwort wird „ein Anspruch auf Vollständigkeit keinesfalls erhoben“, dennoch sieht sich der Leser mit langen Listen von „späteren Ausgaben“ konfrontiert, die doch so etwas wie Vollständigkeit suggerieren. Statt nach dem Sinn einer solchen Ansammlung zu fragen und die Textbücher gemäß ihrer Bedeutung zu bewerten, begnügt sich Klein mit dem bloßen Verzeichnen. So kommt es, daß man das Wesentliche vom Unwesentlichen nicht unterscheiden kann, das Verzeichnis mit Bedeutungslosem angefüllt ist und manches Wichtige und Interessante fehlt. Unerwähnt bleibt z. B. die ungewöhnlich frühe erste englische Übersetzung des *Lohengrin* 1855 in *The Musical World*, die dann 1857 als vollständige Publikation bei J. F. Hope erschien – immerhin die erste Publikation eines Wagnerschen Opernbuches in einer Fremdsprache. Hätte Klein die Primärliteratur einbezogen, hätte er diese Übersetzung im Brief Wagners vom 16. März 1858 an Breitkopf & Härtel erwähnt finden können. Ein gravierender Mangel ist auch, daß die fremdsprachigen Textbücher nicht als solche gekennzeichnet sind; denn der Erscheinungsort ist kein sicheres Indiz für die Sprache, die dem Textbuch zugrundeliegt. Auch zwischen Prosa- und Versübersetzungen wird nicht unterschieden, was zur Folge hat, daß Theatertextbücher für bestimmte Aufführungen (denen sie entsprechend zuzuordnen gewesen wären) und Ausgaben für andere Zwecke nicht auseinandergehalten werden. Aber was kann man von einem Autor erwarten, der in seinem Kommentar zur Erstausgabe des *Walküre*-Textes ein Hauskonzert zur „Vorführung des 1. Aktes“ deklariert und mit der Urauf-

führung des Werks auf eine Ebene stellt!

Wie wenig Klein mit der Wagner-Philologie und -Forschung vertraut ist, zeigt die Liste der Wagnerschen Texte, die außerhalb des gängigen Bühnenwerkes stehen. Es wimmelt darin von falschen Zahlen und Angaben, z. B.: Das kurzerhand ins Jahr 1830 versetzte *Hirtenspiel* ist nicht nur „unvollendet und ungedruckt“ – eine Formulierung, die das Vorhandensein eines Manuskriptes suggeriert –, sondern es ist verschollen. *Die hohe Braut* von 1836 ist kein „Opernfragment“, sondern ein fertiger Prosaentwurf, *Die glückliche Bärenfamilie* kein „Entwurf“, sondern ein abgeschlossenes Libretto, und *Luthers Hochzeit* ist nicht „ungedruckt“, sondern wurde schon 1937 im Bayreuther Festspielführer von Otto Strobel veröffentlicht und liegt seit 1975 in der Ausgabe des *Braunen Buches* vor. Der Erstdruck von Wagners Bearbeitung der *Iphigenie in Aulis* von 1847 bleibt unerwähnt, obwohl er sich unter der Nummer 3406 in Österleins *Katalog einer Richard-Wagner-Bibliothek* (1886–1895) befindet, einem Werk, das Klein angeblich benutzt hat. Sehr zu bedauern ist, daß die Fundorte der Textbücher nicht genannt werden. Dadurch wird die Brauchbarkeit des Verzeichnisses noch mehr eingeschränkt. Begrüßenswert ist dagegen die Beigabe zahlreicher Faksimilewiedergaben. Ohne sie müßte man auf eine Reihe von Informationen verzichten, da Klein sie in seinem Verzeichnis nicht gibt. (November 1980)

John Deathridge / Egon Voss

RICHARD WAGNER. Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud STROBEL und Werner WOLF. Band IV: Briefe der Jahre 1851–1852. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1979. 550 S., 9 Abb.

Von der auf fünfzehn Bände berechneten, seit 1967 erscheinenden Ausgabe sämtlicher Briefe Richard Wagners konnte der Verlag inzwischen vier vorlegen. Berücksichtigt man die Fülle des Quellenmaterials und die Probleme der Emendation, dann schreitet

die Ausgabe keineswegs so langsam fort, wie es auf den ersten Blick aussehen mag. Die Publikation eines Bandes im Abstand von vier bis fünf Jahren ist in Anbetracht der mühseligen redaktionellen und drucktechnischen Arbeiten sogar noch relativ kurzfristig, obwohl der Abschluß des gesamten Unternehmens natürlich noch in weiter Ferne liegt.

Wer sich über die Vorgänger der neuen Brief-Gesamtausgabe, die Geschichte und den heutigen Bestand der ungefähr 5000 Quellen ein Bild machen möchte, ist auf die Vorrede in Band I (Leipzig 1967, vgl. *Mf* 23, 1970, S. 213) angewiesen, die verständlicherweise nicht jedem neu erscheinenden Band wiederum integriert werden kann. Die Einleitung des vorliegenden Bandes IV gibt, ebenso komprimiert und sachgerecht abgefaßt wie die früheren, eine Einführung in den Inhalt des neu vorgelegten Materials, das den Zeitraum vom 8. Mai 1851 bis zum 12. September 1852 umfaßt. Hauptthema der Briefe sind der genaue Plan für die Dichtung des Bühnenfestspiels *Der Ring des Nibelungen* sowie biographische Einzelheiten dieses Lebensabschnitts. Vor der Ausarbeitung der Dichtung *Das Rheingold* schließt der materialreiche Band mit Briefen aus der Entstehungszeit der *Walküren*-Dichtung, während am Anfang der Publikation Briefe aus dem Zeitabschnitt zu finden sind, in dem Wagner die Dichtung *Der junge Siegfried* ausarbeitete. Im Mittelteil des Buches sind die Briefe von Oktober und November 1851 plaziert, in denen die Konzeption des *Ringes* im Mittelpunkt des Interesses steht.

Eindrucksvoller als die Dokumente früherer Lebensepochen lassen Wagners Briefe dieser Zeit die weltanschaulichen, philosophischen und kunsttheoretischen Anschauungen deutlich werden, die nach der Flucht in die Schweiz 1849/50 reifen. Konzentriert stellt die Einleitung des Buches fest: „Die Hoffnung auf eine neue soziale Revolution und die Bezüge auf Ludwig Feuerbach erscheinen als bestimmende Gedanken. Ideologie und künstlerisches Denken bilden dabei eine Einheit, die allerdings nicht ohne Widersprüche blieb.“ Damit wird vor allem die in

den Jahren 1851/52 vollendete *Ring*-Dichtung in den Kreis der einschlägig dokumentierten Werke gerückt. Begründet ist in der Einleitung auch die direkte Bezugnahme auf Briefe, in denen Wagners Weltanschauung zum Ausdruck kommt (z. B. am 2. Juli 1851 an Ernst Benedikt Kietz: „*Ich verlange mit Leidenschaft nach der Revolution, und nur die Hoffnung, sie noch zu erleben und sie mitmachen* [sic!], *gibt mir eigentlich Lebenslust*“). Neben der Hoffnung auf eine grundlegende Veränderung der damaligen bestehenden Zustände stehen im Mittelpunkt der verschiedenen Schreiben der Plan zur Herausgabe der drei Operndichtungen *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* (mit einem ausführlichen, grundlegenden Vorwort) und die Beschäftigung mit der Philosophie Ludwig Feuerbachs. Darüber hinaus finden Verhandlungen mit Theatern sowie Aufführungen und Verlag der Werke ihren Niederschlag ebenso wie Dirigierverpflichtungen in Zürich, oder Kuren und Reisen.

Die Briefe des vorliegenden Bandes konfrontierten die Herausgeber mit der ungewöhnlichen und unterschiedlichen Groß- und Kleinschreibung. Wagner bediente sich nämlich ab 20. Februar 1851 in manchen Briefen „*erneut der im Dezember 1848 nach dem Beispiel der Brüder Grimm aufgenommenen Kleinschreibung*. Das führt zu einem *Durcheinander von Groß- und Kleinschreibung in den Briefen dieses Bandes*“ (Einleitung, S. 5). Gewissenhaft bearbeitet sind auch die Nachweise im Anhang (Quellenachweis, Verzeichnis der Briefempfänger, Personen- und Sachregister). Die Beschriftung der Abbildungen findet man eigenartigerweise nicht unter den Bildern selbst, sondern im (auch von der Wortbildung her wenig erfreulichen) *Abbildungsverzeichnis*. Mehr ist an diesem sorgfältig edierten und gedruckten Band nicht auszusetzen.

(Juni 1981)

Richard Schaal

CHARLES-CAMILLE SAINT-SAËNS:
Musikalische Reminiszenzen. Mit einer Studie von ROMAIN ROLLAND. Camille Saint-Saëns. Wilhelmshaven. Heinrichsho-

fen's Verlag (1979). 253 S. (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*. 53.)

Wie auf der Umschlagseite zu sehen ist, handelt es sich um den Nachdruck eines 1977 bei Philipp Reclam jun., Leipzig, erschienenen Bandes. Die Übersetzung aus dem Französischen stammt von Eva Zimmermann, Herausgeber ist Reiner Zimmermann. Dieses Bändchen verdiente eine weitere Verbreitung durch den Nachdruck, schon wegen der neuen, gut lesbaren und genauen Übersetzung – bisher gab es nur die Übersetzung der Sammlung *Harmonie et Mélodie* (1885) durch Wilhelm Kleefeld (Berlin 1902, ²/1905). Die vorliegende Auswahl enthält sieben Feuilletons aus *Harmonie et Mélodie*, darunter die berühmten Aufsätze über die Wiederaufführung des *Freischütz* in Paris und über die Aufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Bayreuth, beide aus dem Jahre 1876. In seiner eleganten, doch unpräzisen Sprache gibt Saint-Saëns sein um Unabhängigkeit von den Parteien bemühtes, ganz auf die musikalischen Sachverhalte konzentriertes Urteil ab. Der Schwerpunkt der Auswahl liegt jedoch – vielleicht etwas zu sehr – auf den um 1910 erschienenen Aufsätzen, in denen sich Saint-Saëns noch ausdrücklicher um ein gerechtes Urteil bemüht. In den Studien über Rossini, Meyerbeer, Berlioz, Massenet, Offenbach spricht er als Augenzeuge einer vergangenen Epoche, deren Werte er späteren Generationen deutlich machen will. Neben diesen heute noch bedenkenswerten Stellungnahmen Saint-Saëns' haben seine Äußerungen zur älteren Musik (Bach, Händel, Rameau, Gluck) nur noch historisches Interesse.

Große Mühe hat der Herausgeber Reiner Zimmermann darauf verwandt, dem unvorbereiteten Leser das Verständnis der Texte zu erleichtern. Ein umfangreicher Anmerkungssystemat erläutert alles nur Denkbare (wobei hin und wieder kleine Fehler unterlaufen wie auf S. 91, Anm. 5, und S. 99, Anm. 14), das ausführliche Vorwort sowie das mit ergänzenden Angaben versehene Register lassen keine Frage offen. Reclams Universalbibliothek ist offenbar für einen breiteren Leserkreis bestimmt als es die

Taschenbücher für Musikwissenschaft sind. Diese solide bearbeitete Anthologie läßt den Wunsch wach werden nach einer umfassenden deutschen Ausgabe der Schriften von Camille Saint-Saëns.

(Mai 1980) Magda Marx-Weber

DOROTHEE EBERLEIN: Anatolij K. Ljadov / Leben – Werk – Musikanschauung. Köln. Gitarre + Laute 1980. 256 S.

In ihrer Kölner Dissertation (1978) untersuchte die Autorin Leben und Werk eines Komponisten, der sie bei ihren Arbeiten über russische Musikanschauungen um 1900 besonders faszinierte. Wegen seiner Miniaturformen als Kleinmeister verkannt und immer an inadäquaten Maßstäben gemessen – sei es der Vergleich mit Chopin bei Zofia Lissa oder der fragwürdige Maßstab des „Realismus“ bei russischen Theoretikern –, ist er in Wirklichkeit ein wichtiger Vorläufer des modernen Komponierens in Rußland, wiewohl er (Individualist!) von entsprechenden Ideologien und Gruppenbildungen nie etwas hielt. Ein zeitgenössischer Komponist, der keiner sein wollte, war er ein Vorläufer von Prokof'ev und den Neoklassizisten in seinen freien Reihungsformen (vgl. S. 193), denen wiederum bisher nicht wahrgenommene Verklammerungen in Miniaturenzyklen gegenüberstehen (vgl. S. 114), Vorläufer der spätromantischen Avantgarde um Skrjabin und der Futuristen (Protopopov, Mosolov) in der Entwicklung nichtthematischer Formstrukturen (S. 237f.), Schrittmacher für Mjaszkovskij, Deševov, Žitomirskij in chromatischen Rückungen bzw. einer strukturellen Chromatik, die schon Zofia Lissa beobachtete (s. S. 87). Die Geschichte der modernen Musik in Rußland ist deshalb immer so überraschungsreich, weil es eine wirklich moderne Musik ist und weil andererseits dort ca. 50 Jahre lang geleugnet und verdrängt wurde, um nicht zu sagen: wird, daß es so etwas Verächtliches wie Neue Musik überhaupt gegeben haben könne; so haben Versuche, die Grammatik dieser Sprache zu erkunden, immer etwas von einem Schritt

ins Neuland. Vor allem in seiner Ästhetik war Ljadov seinen Zeitgenossen voraus: nicht so sehr in seinem Interesse an archetypischen Sprachstrukturen, das er mit den Symbolisten teilte (vgl. S. 40ff.), als vielmehr in seiner Vorliebe für Ironie und Grotteske (S. 42ff.). Mit Recht wird wohl hier Alfred Jarry erwähnt, und der Zeitgenosse Satie steht nicht fern – für die russische Musikgeschichte bedeutet dies aber, daß dem grotesken Lakonismus bei Arthur Lourié oder Dmitrij Schostakowitsch, den die russische Gesellschaft ebenso wie die deutsche nie besonders geschätzt und gewürdigt hat, in Ljadov ein Vorläufer erwächst.

Was ich als Vorzug der Arbeit Dorothee Eberleins empfinde: daß sie das Werk Ljadovs überall in Zusammenhänge stellt, z. B. in die der Anschauungen des „Beljaev-Kreises“ seiner Komponisten-Kollegen, dann vor allem in die der russischen Folklore mit ihren irregulären Strukturen, der sich Ljadov als Bearbeiter so leidenschaftlich widmete – haben seine kompositorischen Spezifika hiermit zu tun? (Diese Frage steht mehr unausgesprochen im Raum.) Wie sah sein Verhältnis zur polnischen Folklore aus, warum komponierte er Mazurken und Kollenden (die in Polen Weihnachtslieder sind)? Diese Frage taucht im Gesichtskreis auf und bleibt letztlich unbeantwortet; vielleicht läßt sie sich nicht beantworten.

Nicht so überzeugend finde ich die Aufarbeitung des Stoffes nach Werkgattungen (sind es wirklich Erkenntnisse, die so entstehen?) und die Handhabung der Transkription. Auf die wissenschaftliche Transkription der Preußischen Bibliotheken kann man im Grunde nicht verzichten (dieser Verzicht führt immer zu hilflosen Kompromißlösungen), und so ist es gut und richtig, daß sie hier durchgängig gebraucht wird. Wenn man dieses Prinzip freilich übertreibt und deutschstämmige Namen wie Meyerhold und Medtner als *Mejerchol'd* und *Metner* partout aus dem Russischen retranskribieren will, dann liefert dies den Gegnern dieser Transkription Argumente.

Mit den Gralshütern des Realismusbegriffes gerät Dorothee Eberlein zum Schluß

in eine langwierige Auseinandersetzung. Ljadov paßt einerseits da hinein und andererseits doch nicht, machte sich über Tolstoj und Gorkij sogar lustig, schätzte Nietzsche und Maupassant. Es wird deutlich, daß Ljadov in einer letztlich aristokratischen Souveränität über Ideologien welcher Art auch immer stand.

(Januar 1981)

Detlef Gojowy

FRITZ BUTZBACH: Studien zum Klavierkonzert Nr. 1, fis-moll, op. 1 von S. V. Rachmaninov. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979. 321 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 109.)

In der Fachliteratur über Solokonzerte gehören Abhandlungen, die sich mit einem einzigen Werk der Gattung beschäftigen, immer noch zu den Seltenheiten. Meist muß man schon froh sein, wenn Solokonzerte der nachbeethovenischen Zeit einer über das bloß Summarische hinausgehenden Untersuchung unterzogen werden (so z. B. in der Dissertation Blairs über Henry Litoff). Es herrscht hier also einwandfrei noch ein erheblicher Nachholbedarf, besonders in bezug auf die Klavierkonzerte der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. So ist es zu begrüßen, daß Fritz Butzbach es unternahm, in seiner Dissertation sich mit dem 1. Klavierkonzert in *fis-moll* von Rachmaninov auseinanderzusetzen – einem Werk, das bis jetzt im Schatten der berühmteren Konzerte in *c-moll* op. 18 und *d-moll* op. 30 gestanden hat. In seiner 321 Seiten umfassenden Arbeit, von der 120 Seiten auf Notenbeispiele entfallen und die in vier Kapitel (Entstehungsgeschichte des Werkes; Die autographen Quellen; Kompositorische Stadien der einzelnen Satzteile; Analyse der Endfassung) aufgeteilt ist, geht der Autor zunächst auf die Entwicklungsgeschichte des *fis-moll*-Konzertes ein, das mit seinen verschiedenen Fassungen eine von ihm zu Recht als einzigartig bezeichnete Quellensituation bietet. Dieses erste Kapitel vermittelt ein aufschlußreiches Bild von der frühen künstlerischen Entwicklungsphase des Komponisten.

In der Einleitung spricht der Verfasser von der „vernachlässigten Gattung“ des russischen Klavierkonzertes bis zum Beginn der 1890er Jahre. Er zitiert dann selbst die Konzerte Rubinsteins, Tschaiakowskys, Balakirews, Rimskij-Korsakows und Arenskijs als Ausnahmen, womit sich doch eigentlich die oben erwähnte These selbst erledigt (S. 5). Daß „Rachmaninovs vier Klavierkonzerte . . . zweifellos einen ersten Höhepunkt dieser Gattung in Rußland“ bilden – davon kann angesichts des Gewichts der ersten beiden Tschaiakowsky-Konzerte und des *d-moll*-Konzertes von Rubinstein (1866) nun beim besten Willen nicht die Rede sein.

In der Frage des Einflusses anderer Komponisten stellt Butzbach Griegs *a-moll*-Konzert als „beherrschenden Einfluß“ auf Rachmaninovs *fis-moll*-Konzert fest, demgegenüber „die vielfach angeführten Spuren Tschaiakowskys, Chopins, Liszts und Arenskijs in ihrer Bedeutung“ . . . zurücktreten (S. 6). Im dritten Kapitel versucht er, diese Behauptung von biographischen, psychologischen wie von formalanalytischen Gesichtspunkten her („Übernahme charakteristischer Formzüge, besonders im ersten und letzten Satz“) zu untermauern. Die Möglichkeit eines Grieg-Einflusses soll gar nicht bestritten werden (wobei allerdings zu sagen ist, daß der vom Autor erwähnte Anfang des ersten Satzes des Grieg-Konzertes ja sein Modell in Schumanns *a-moll*-Konzert gehabt hat!). Es ist vielmehr die Ausschließlichkeit, mit der diese These hier vertreten wird, die m. E. doch etwas die vielfachen Einwirkungen ignoriert, welche den jungen Rachmaninov in seinem pianistischen wie seinem Orchester- und Opernschaffen bestimmt haben, und an denen Tschaiakowsky nachweisbar einen wesentlich stärkeren Anteil, gerade auch im *fis-moll*-Konzert, hatte als ihm hier zugestanden wird. Seien es nun schnelle Wechsel zwischen Horn-Soli und ff-Schlägen des Tutti, Elemente der Klaviersatztechnik wie punktierte beidhändige, massive Akkorde oder Doppeloktavabgänge in Triolen (z. B. T. 234–235), das ständige Auf und Ab der Stimmungen, mit abrupten Ausbrüchen von äußerster Kraft, oder

sei es die atemlose Hektik und aufgeheizte Atmosphäre des dritten Satzes, die sinfonische Wucht des Orchesters – hier wird einwandfrei das Vorbild Tschaikowskys deutlich, dem der 20jährige Komponist seine Suite für zwei Klaviere op. 5 „in grenzenloser Verehrung“ widmete. Zu dem vierten Kapitel wäre zu fragen, ob die Ansicht des Verfassers, daß die Solokadenz des ersten Satzes „lediglich Zusatz“ ist, „der strukturell nur locker im Satzgefüge verankert und ohne weiteres eliminierbar ist“ (S. 224), einer genaueren Prüfung standhält.

Einen großen Raum innerhalb der Dissertation nimmt die Einordnung der Quellen in einen sinnvollen zeitlichen Zusammenhang ein, wobei zwischen sechs verschiedenen Versionen unterschieden wird. Die besondere Schwierigkeit, der sich der Autor dabei gegenüber sah, war, aus der Vielfalt des zu sichtenden und zu vergleichenden Materials (Skizzen, Notenheft-Aufzeichnungen, Klavierauszüge, Fassungen für zwei Klaviere, Partiturniederschriften) eine kontinuierliche Bestimmung der chronologischen Abfolge dieser so verschiedenartigen Quellen vorzunehmen. Butzbach hat diese Schwierigkeit mit anerkannter Sorgfalt und einer wissenschaftlichen Akribie gemeistert, die ohne das direkte Quellenstudium in Moskau sicherlich so nicht möglich gewesen wäre. Dabei offenbarte sich gleichzeitig – und auch das kommt in der Abhandlung sehr gut heraus – der kompositorische Entwicklungsprozeß in allen seinen Stadien, den das *fis*-moll-Konzert zu durchlaufen hatte, und welcher in dieser Mannigfaltigkeit und zeitlichen Ausdehnung wohl wenige Parallelen in der Geschichte des Klavierkonzerts haben dürfte. Dem Verfasser ist hier insgesamt eine Arbeit gelungen, die ohne Zweifel eine Bereicherung der Rachmaninov-Forschung darstellt.

(November 1980)

Ulrich Niebuhr

ULRICH THIEME: Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs. Einflüsse und Wandlungen. Regensburg: Gustav Bosse

Verlag 1979. 234 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 107.)

Mit der vorliegenden analytischen Auswertung bislang unveröffentlichter Jugendwerke und Werkfragmente Schönbergs aus den Jahren 1894 bis 1898/99 wird ein Beitrag geleistet sowohl zur weiteren Konkretisierung des Schönberg-Bildes als auch zur Problemgeschichte des Komponierens im späten 19. Jahrhundert.

Der Autor will den Lernprozeß beschreiben, in dessen Verlauf Schönberg sich den Entwicklungsstand des Komponierens seiner Zeit aneignet. Er gliedert seinen Gegenstandsbereich, indem er in dem genannten Zeitraum drei Phasen unterscheidet: eine autodidaktische Phase (bis 1895), eine Adaptivphase (1895–1897), in der sich Schönberg unter Anregung Zemlinskys am Werk von Brahms und Dvořák orientiert, und eine Phase der ästhetischen Neuorientierung (1898/99), welche durch die Auseinandersetzung insbesondere mit Wagner sowie durch das Erlebnis der Musik von Richard Strauss bestimmt wird.

Die besondere Lernfähigkeit Schönbergs trägt mit dazu bei, daß er die ästhetische Polarisierung zwischen „Klassizisten“ und „Neudeutschen“ überwindet und die kompositorischen Möglichkeiten der beiden Positionen souverän zu verbinden weiß. Dieses Ziel hat er mit der Publikation der ersten Kompositionen erreicht. Die Entwicklung bis zu diesem Zeitpunkt kann man als einen Prozeß betrachten, in dessen Verlauf der Komponist sein Verhältnis zur Tradition klärt, Vorbilder studiert und unter der Oberfläche voneinander abweichender stilistischer Ausprägungen die Ergiebigkeit kompositorischer Prinzipien experimentell erforscht. Schönberg findet seinen künstlerischen Weg durch eine kritische Auseinandersetzung mit der Tradition.

Ein Traditionsverständnis solcher Art wird möglich durch einen hohen Grad intellektueller Beweglichkeit und durch die Offenheit gegenüber geistigen Strömungen der Zeit. Thiemes Methode, der Analyse kompositorischer Sachverhalte eine biographische Skizze voranzustellen, trägt dieser Eigenart der Komponistenpersönlichkeit

Rechnung. Durch die Rekonstruktion des geistigen Umfeldes werden musikalische und außermusikalische Bedingungsfaktoren aufgedeckt, welche den Entwicklungsprozeß des Künstlers mitgelenkt haben, ohne daß eine eindimensionale Grund-Folge-Beziehung behauptet würde. Neben dem Bedingungsfeld äußerer Einflüsse bestimmen spezifisch kompositorische Erfahrungen die Entwicklung.

Die Ergiebigkeit dieser Methode wird besonders bei der Darstellung der dritten Phase deutlich. Thieme erläutert diese stärkste Zäsur in Schönbergs Entwicklung, die der Komponist selbst als eine „*fast plötzliche Wende zu einer ‚fortschrittlicheren‘ Kompositionsweise*“ wertet, sowohl als Folge einer im Kreise Wiener Intellektueller und Künstler unter der Mentorenschaft Hermann Bahrs gewonnenen ästhetischen Neuorientierung (Überwindung des Naturalismus, Aufforderung zu emphatischem Subjektivismus) als auch als Resultat einer kritischen Bestandsaufnahme des bisher Komponierten, in dem zwar die Kunst der motivischen Arbeit in der linearen Dimension des Satzes schon stark ausgebildet, noch nicht aber die harmonische Dimension in ihren Möglichkeiten ausgeschöpft war. Sowohl die Liedkompositionen (besonders die Vertonung des Dehmel-Gedichtes *Mannesbängen*) als auch die Arbeit an den programmmusikalischen Fragmenten *Toter Winkel* (für Streichsextett) und *Frühlings Tod* (für großes Orchester) aus dem Jahre 1898 lassen eine starke Erweiterung des harmonischen Vokabulars auf der Grundlage der an Wagner orientierten Technik von „Modell und Sequenz“ erkennen. Schönbergs harmonische Konzeption, so ein Ergebnis der präzisen Analysen, ist stellenweise gekennzeichnet durch eine modulationsfreie Verknüpfung „*vagierender*“ Akkorde; die leittonige Behandlung der Einzeltöne „*setzt den Auflösungszwang außer Kraft*“. Die aus dieser harmonischen Konzeption sich ergebende Formgestaltung tendiert zu einem „*Wechsel von tonal instabilen und tonalitätsfestigenden Partien*“. Thiemes Auswertung des sorgfältig zusammengetragenen Archivmaterials läßt erkennen, wie Schön-

berg ein ihm bewußt gewordenes Defizit seiner Kompositionsweise auszugleichen versteht. In der Folge dann sucht er wiederum seinem ästhetischen Postulat zu entsprechen, welches auf einen in allen Dimensionen ausgewogen entwickelten Tonsatz gerichtet ist. Erst in dem Bewußtsein, den Spannungsausgleich zwischen den Dimensionen des Satzes hergestellt zu haben, entschließt sich Schönberg zur Publikation von Werken. Der durch die Analyse seines Jugendwerks nachvollziehbar gewordene Entwicklungsprozeß ist geleitet von der gleichen Idee einer zu erlangenden Homöostase, welche Adorno zur Charakterisierung und Wertung der späteren Kompositionsweise Schönbergs heranzieht.

(September 1980)

Klaus Velten

MIROSLAV HOŠEK: Das Bläserquintett – The Woodwind Quintet. Grunwald: Bernhard Brüche Edition 1979. 234 S.

Die vorliegende Schrift über *Das Bläserquintett* ist vom Solooboisten des Staatstheaters von Olomouc, ČSSR, zusammengestellt worden und umfaßt im bibliographischen Teil (S. 53–205) eine beachtliche Zahl Titel von gedruckten, ungedruckten und nur handschriftlich vorhandenen Kompositionen von Bläserquintetten nach Komponisten geordnet, zu denen auch Bearbeitungen aufgeführt werden. Der Benutzer findet auch „*Bläserquintette in Kombination*“ mit Klavier, Cembalo, Harfe, Flöte, Baßklarinette, Saxophon, den Blechblasinstrumenten und einzelnen Streichern, elektronischen Instrumenten und einzelnen Singstimmen. Eine größere Gruppe ist unter „*Bläserquintett und Orchester*“ (S. 201–205) angegeben, meist mit den Jahreszahlen der Entstehung und den Verlagen oder den Fundorten. Es folgt eine Übersicht über bestehende Ensembles (S. 203–219), eine wahrhaft umfassende Übersicht über derartige Vereinigungen, meist mit Adressenangaben der jeweiligen Geschäftsführer.

Vorangestellt sind eine kleine Betrachtung über die Entwicklung des Bläserquintetts, die im wesentlichen auf das Buch von

Udo Sirker, *Die Entwicklung des Bläserquintetts* (Regensburg: Bosse 1968) zurückgeht, und Ausführungen über „Akustik und Aufführungspraxis“ nach den gleichnamigen Studien von Jürgen Meyer in der Zeitschrift *Das Musikinstrument*, Frankfurt 1977. 16 ganzseitige Abbildungen von Komponisten, von ersten Partiturseiten und Titeldrucken beleben das Buch, das ein erschöpfendes Nachschlagewerk für die Ensembles, Bibliotheken und Freunde dieser Gattung Kammermusik darstellt. (Januar 1980) Georg Karstädt

Complete Theoretical Works of A. Cavallé-Coll. Facsimile edition with introduction and notes by Gilbert HUYBENS. Buren. Frits Knuf 1979. XIII, 34, 15, (8), 52, 37, (4), 6, (7) S., zahlr. Abb. und Tab. (Bibliotheca Organologica. Volume XXXXI.)

ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL: *Devis d'un grand orgue à trois claviers et un pédalier complets projeté pour la vieille Église Luthérienne Évangélique à Amsterdam. With introduction by Peter WILLIAMS. Buren: Frits Knuf 1980. (2) S., (25 S.) Faks. (Bibliotheca Organologica. Volume LXXIV.)*

E. F. RICHTER. *Katechismus der Orgel. WALTHER EDMUND EHRENHOFER: Taschenbuch des Orgelbau-Revisors. Buren. Frits Knuf 1980. VIII, 152, V, 322 S. (Bibliotheca Organologica. Volume XVII.)*

GEORG RIETSCHEL: *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. Buren: Frits Knuf 1979. IV, 72 S. (Bibliotheca Organologica. Volume LIII.)*

KARL GUSTAV FELLERER: *Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik. Reprint. Buren: Frits Knuf 1980. 135, 14 S. (Bibliotheca Organologica. Volume XXXXVIII.)*

Verleger Frits Knuf und Herausgeber Peter Williams haben mit ihrer Reprintreihe von „rare books on organs and organbuilding“ einen Fundus an Quellenschriften und historiographischen Werken wieder zugänglich gemacht, der mittlerweile in der Tat

eine stattliche *Bibliotheca Organologica* ergibt. Die berücksichtigten Titel freilich sind von unterschiedlicher „Rarität“: neben zuvor kaum zugänglichen, daher weithin unbekanntem Seltenheiten stehen Bücher, die zwar allenfalls antiquarisch erhältlich, doch über Bibliotheken stets greifbar waren, somit der Forschung wohlvertraut sind.

Zur ersten Kategorie zählt gewiß die Ausgabe der theoretischen Schriften des Aristide Cavallé-Coll, bei denen lücken- und fehlerhafte bibliographische Hinweise, verstreute Publikation und verwickelte Chronologie bisher Zugang und Durchblick erschwerten. Hier konnten die Arbeiten von Gilbert Huybens gründlich klären. Er verfaßte die knappe *Introduction* zu den Quellen, die jedoch für etliche Einzelheiten durch seinen Artikel in *The Organ Yearbook* 9 (1978) zu ergänzen bleibt, ließ Cavallé-Colls handschriftliche Skizzen und Entwürfe (vgl. *The Organ Yearbook* 3, 1972) außer acht und traf unter den differierenden Versionen der für die Académie des Sciences bestimmten *Études expérimentales sur les tuyaux d'orgues* – deren ältestes *Mémoire* von 1840, die Erstlingsschrift des Neunundzwanzigjährigen, nicht mehr original, sondern nur in der Druckfassung von 1895 vorliegt – eine sinnvolle Auswahl. Insofern, aber auch wegen des noch fraglichen Anteils, den Cavallé-Coll an der Ch. M. Philbert zugewiesenen *Note sur la détermination des dimensions des tuyaux coniques* von 1877 haben könnte, ist die Kennzeichnung der Ausgabe als „complete“ etwas euphemistisch. Cavallé-Colls Schriften zu Pfeifenakustik, Stimmtönehöhe, Orgelbau-technik und Orgelaufstellung sind nicht nur geschichtlich bedeutsam, sondern zum guten Teil noch heute lesenswert (besonders *De l'orgue et de son architecture*); auch bezeugen sie, wie dieser herausragende Orgelbauer und Experimentator – nach dem Urteil eines Zeitgenossen – „avec force et modération“ argumentierte und formulierte. Da nach der vorliegenden Ausgabe künftig zitiert werden dürfte, wäre eine (zusätzliche) durchlaufende Paginierung willkommen gewesen. Die (durchaus reizvollen) Faksimiles der Schriftsätze Cavallé-Colls zum Angebot

und Vorschlag für eine (nicht erstellte) Orgel in Amsterdam wenden sich an den Orgelfreund, nicht an die Forschung.

Ein recht ungleiches Paar orgelkundlicher Bücher findet sich in Band XVII vereinigt. Ernst Friedrich Richters *Katechismus der Orgel* (1868; reproduziert wurde die 3. Auflage von 1885), eine der pädagogischen Schriften des Thomaskantors, bietet elementare, in Frage-und-Antwort-Form abgefaßte Grundinformationen über Funktionsweise und Behandlung der Orgel, war nützlich und verbreitet, beansprucht aber schwerlich ein historisches Interesse. Walther Edmund Ehrenhofers *Taschenbuch des Orgelbau-Revisors* (1909) hingegen darf als gehaltvolles Werk eines technisch kompetenten, erfahrenen Sachverständigen seiner Zeit gelten, das auch wegen „*besonderer Berücksichtigung der in der österreichisch-ungarischen Monarchie obwaltenden Verhältnisse*“ aufschlußreich ist.

Als noch immer grundlegende liturgiegeschichtliche Abhandlung über die Orgel bedarf Georg Rietschels knappe, doch materialreiche Schrift von 1893 (die bereits 1971 im Georg Olms Verlag als Reprint erschien, das durch ein Nachwort – von Heinz Lohmann –, durch unangetastetes Originaltitelblatt und Angabe des Vorlageexemplars von der obengenannten Ausgabe absticht) keiner erneuten Empfehlung.

Ähnliches gilt von Karl Gustav Fellerers illusionsloser Darstellung der nicht choralbearbeitenden Orgelmusik zwischen 1750 und 1835 (aus dem Jahre 1932). Der hier am Leitfaden dominierender Gattungen beleuchtete musikhistorische Bereich – Musterfall einer durch stilistischen, geistes- und sozialgeschichtlichen Wandel ins Abseits geratenen Kompositionspraxis – regt nach wie vor an zu fragen, wie sich der Tiefstand in der Orgelmusik zwischen Bach und Mendelssohn äußert und erklärt. Allerdings vermittelt die dem Buch beigegebenen spärlichen, stets fragmentarischen Notenbeispiele, die überdies dilettantisch aufgezeichnet und mit Fehlern durchsetzt sind, kein hinreichendes Bild dessen, was sich hinter den zahlreichen erwähnten Stücken der vielen zumeist kaum mehr bekannten Komponi-

sten verbirgt. Gerade „*eine Reihe von Einzeluntersuchungen und Analysen*“, auf die Fellerer verzichtet, könnte den satztechnischen und ästhetischen Standard dieser Musik verdeutlichen.

(Juli 1981)

Klaus-Jürgen Sachs

KARL-OTTO PLUM: Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979. 2 Bl., V, 175 S., 5 S. Graphische Symbole, Abkürzungen und Termini, Faltblätter. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 102.)

Meines Wissens handelt es sich um die erste deutschsprachige Dissertation über Heinrich Schenker. Der Verfasser ist mit der Lehre des österreichischen Theoretikers bestens vertraut, was unter deutschen Musikologen nicht gerade selbstverständlich sein dürfte. Plum hat aber nicht nur Schenker studiert, sondern auch die Analysen und Schriften der wichtigsten Schenker-Schüler. Das erwies sich als notwendig, denn von einer einheitlichen Schenkerschen Lehre kann man schon lange nicht mehr sprechen. Der gewaltsame „Anschluß“ Österreichs an das Deutsche Reich im Jahre 1938, drei Jahre nach dem Tode Schenkers, zwang einige der profiliertesten Schenker-Schüler zur Emigration in die USA. Von da an ging die Weiterentwicklung der Lehre, wie Plum mit Recht bemerkt, „*getrennte Wege*“ (vgl. Vorwort, S. II). So bestehen bereits in der Terminologie zwischen Schenker und seinem in die USA emigrierten Schüler Felix Salzer sowie zwischen den in Deutschland bzw. Österreich verbliebenen Schenker-Schülern Felix-Eberhard von Cube und Hellmut Federhofer beträchtliche Unterschiede. Plum sah seine Aufgabe daher zunächst darin, „*die Termini Schenkers, Salzners, von Cubes u. Federhofers in ihrer Entwicklung u. ihren Bedingungen zu untersuchen, sie zu vergleichen, zu ordnen u. – soweit notwendig – zu ergänzen*“ (Vorwort, S. II). Bereits dieser erste – terminologische – Teil der Arbeit ist sehr instruktiv. Er bringt auf 76 Seiten eine Fülle von Informa-

tionen, die man bisher nur durch das Studium der zahlreichen und nicht immer leicht zugänglichen Publikationen Schenkers und seiner Schüler erlangen konnte.

Der zweite Teil der Arbeit (S. 77–141) handelt vom „Wesen“ der Schenkerschen Stimmführungsanalyse und erläutert, wie eine solche Analyse durchzuführen sei. Bekanntlich bestehen Schenkers Analysen aus der schichtweisen Reduktion eines Stückes „auf einen allerletzten Gerüstakkord“. Dieser ist in der Musik von Bach bis Brahms – Musik anderer Epochen analysierte Schenker selten – in der Regel der Tonikadrecklang des Stückes. In der „Auswicklung“ dieses einen Akkordes – angefangen beim sogenannten Ursatz als „Hintergrund“, fortgesetzt in den verschiedenen Schichten des „Mittelgrundes“, endgültig gestaltet im „Vordergrund“, der Endgestalt des Werkes – bestand für Schenker die Musik. Es war das Ziel seiner Reduktionsanalysen, diese Schichten eines musikalischen Kunstwerkes einerseits voneinander zu unterscheiden, andererseits darzustellen, wie sie miteinander zusammenhängen. Hilfreich sind Schenkers Analysen insofern, als sie dazu beitragen können, sich größere melodische und harmonische Zusammenhänge bewußt zu machen. Das gelingt freilich nur dann, wenn richtig reduziert worden ist. Und hier wird Schenkers Lehre problematisch. Denn soweit ich sehe, erfährt man von Schenker nicht genau, wann eine Reduktion richtig und wann sie falsch ist. Nie hat er verbindliche Regeln formuliert, nach denen der Gerüstton bzw. Gerüstakkord einer Schicht von bloßen Fülltönen bzw. Füllakkorden sicher unterschieden werden kann. Man wundert sich daher nicht, wenn – bei gleichen Stücken – Schenkers Analysen mit denen seiner Schüler nicht immer übereinstimmen. Das gibt Plum offen zu (vgl. Vorwort, S. III, Fußnote 1). Deswegen ist ein Hauptziel seiner Arbeit, „Verfahrenssätze der Stimmführungsanalyse“ aufzustellen (vgl. S. 106 ff.). Seine lesenswerten – wenn auch nicht immer leicht lesbaren – „10 Hinweise fürs Sortieren von Gerüst- und Fülltönen“ (vgl. S. 86 ff.) kann man als einen ersten Versuch ansehen, für eine

Stimmführungsanalyse allgemein verbindliche Anweisungen zu geben. Die von Plum erstrebte Eindeutigkeit einer solchen Analyse dürfte m. E. jedoch nur dann gelingen, wenn man von vornherein – und nicht nur supplementär, wozu Plum rät (vgl. S. 78 f.) – andere Analyseverfahren mitheranzieht. Auch die Musiklehre der Zeit, in der das zu analysierende Stück entstand, sollte dabei berücksichtigt werden. Möglicherweise wird das zur Entdeckung von Ursatztypen führen, von denen sich Schenker noch nichts hatte träumen lassen. Das erscheint mir für die Weiterentwicklung der Stimmführungsanalyse nach Schenker erfolgversprechender zu sein, als etwa einem Stück wie dem Orgelchoral *Christum wir sollen loben schon* aus Bachs Orgelbüchlein jeglichen Ursatz abzusprechen (vgl. S. 13).

Im dritten Teil seiner Arbeit versucht Plum, „Elemente und Intentionen der Schenkerschen Lehre von der Antike bis in unsere Tage“ nachzuweisen (vgl. S. 141 ff.). Die angeführten Beispiele zeugen von großer Belesenheit. Inwieweit sie freilich mit Schenker in Beziehung gesetzt werden können, darüber läßt sich in vielen Fällen streiten. Selbst die auf den ersten Blick verblüffenden Übereinstimmungen zwischen Heinichens Lehre „*Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien*“ (vgl. *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, S. 588 ff.) und Schenkers Reduktionen sind m. E. nur scheinbar. Beziehungen zwischen Schenker und Heinichen ergeben sich nur indirekt über den sogenannten Generalbaßsatz. Davon verstand Schenker sehr viel. Ohne diesen wäre Schenkers Schichtenlehre überhaupt nicht denkbar. Für Heinichen dagegen ist der Generalbaßsatz nur ein Mittel, auch die scheinbar freieste Dissonanzbehandlung des Theatralischen Stils zu rechtfertigen. Das weiß zwar auch Plum. Nur übersieht er, daß Heinichens „fundamental-Noten“ immer „Vordergrund“ bleiben (um den Terminus Schenkers hier zu gebrauchen). Auf Seite 151 seiner Arbeit beruft sich Plum auf meinen Aufsatz über die Harmonielehre Hugo Riemanns (in *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1966, S. 39 ff.), um zu behaupten,

ten, daß Riemann fast dreißig Jahre vor Schenker in seiner *Musikalischen Syntax* (1877) einen Stufenbegriff entwickelt habe. Von „Stufe“ bei Riemann habe ich freilich nicht gesprochen, sondern nur von einer „Schichtenlehre der Harmonieschritte“. Riemanns Begriff „These“, den Plum voreilig mit „Stufe“ bei Schenker gleichsetzt, bezeichnet ein Moment der großen bzw. vollständigen Kadenz – damals gebrauchte Riemann noch die Termini des dialektischen Dreischritts, um die einzelnen Kadenzmomente gegeneinander abzusetzen. Schenkers Stufenbegriff ist dagegen eine Weiterentwicklung des Sechterschen. Bekanntlich ging Sechter nicht von der großen Kadenz, sondern vom Quintsprung aus. Daher nennt Schenker seine Stufen – nicht von ungefähr – bisweilen auch „*Quinten höherer Ordnung*“ (*Harmonielehre*, S. 197).
(Januar 1981) Elmar Seidel

PHILIP D. TAGG: *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen 1979. 301 S. (Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg, No. 2.)

Die vorliegende Arbeit ist motiviert durch ein nicht zu übersehendes Theoriedefizit seitens der Musikwissenschaft auf dem Gebiet der *popular music*-Forschung; die sich daraus ergebende Beschränkung auf biographische, empirisch-soziologische oder textinterpretierende Fragestellungen geht mit dem gleichzeitigen Mangel an analytischen einher. Tagg hat es sich daher zum Ziel gesetzt, „*to present a method of analyzing the affective content of certain types of popular music*“ (S. 19), wobei ihm die Titelmusik einer Fernsehserie als exemplarisches Analyseobjekt dient.

In Teil I wird der für die Entwicklung einer dem Gegenstand adäquaten Analyse-methode notwendige, theoretische Rahmen entworfen. Tagg will *popular music* nicht durch innermusikalische Kriterien, sondern durch die unterschiedlichen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen

gegenüber *folk music* und *art music* abgegrenzt wissen. „*Affect*“ versteht er als „*intrinsically emotive meaning contained in musical communication*“ (S. 35). Nach der Untersuchung verschiedenster musikwissenschaftlicher Ansätze hinsichtlich ihrer Tragfähigkeit bei der Analyse von *popular music* schlägt Tagg eine interdisziplinäre Herangehensweise vor. Neben der empirischen Musiksoziologie, die eher Hilfsfunktion hat, und der Hermeneutik, worunter lediglich die Verbalisierung musikalischer Inhalte verstanden wird, weist der Autor der Semiotik besondere Bedeutung zu: „*It should be clear by now that we regard musical discourse as a communicative system containing significants representing extragenerically explicable (but not explicit) signifiés and that this two-way system of rapports de signification can exhibit varying degrees of complexity and ambiguity*“ (S. 183). In Film- und Fernsehmusik hat sich nach Tagg ein derartiges System zweiseitiger Beziehungen zwischen dem affektiven Inhalt von Sprache und Bild einerseits und Musik andererseits herausgebildet; der dadurch entstehende Kontext eines „*uniform system of musical code*“ (S. 60) muß analytisch berücksichtigt werden. Die theoretischen und methodischen Überlegungen Taggs, in einer Ausführlichkeit, Vielfältigkeit und Ernsthaftigkeit, die man bei Publikationen über *popular music* allzu oft vermißt hat, zeichnen die Arbeit aus. Dennoch wundert es, daß Tagg eine kritische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Massenmedien weithin vermeidet und sich zur Vermutung hinreißen läßt, die Analyse des *musical code* von Fernsehmusik ergebe wichtige Aufschlüsse über musikalische Kommunikation im allgemeinen; hierfür scheint sein Verständnis von *musical code* zu einseitig orientiert an referentiellen Semantik-Theorien.

In Teil II gibt der Autor eine materialreiche Beispielanalyse der Titelsequenz (Musik und Bild) der amerikanischen Fernsehserie *Kojak*. Zweifellos vielversprechend ist Taggs Methode der „*musematic analysis*“ (S. 14); unter *museme* versteht er dabei in Anlehnung an Charles Seeger „*the basic unit of musical expression*“ (S. 71). Ausgehend von

der Zerlegung der Titelmusik in ihre einzelnen *musemes* und deren Abwandlungen bemüht sich Tagg, den affektiven Inhalt immer größerer musikalischer Strukturen zu bestimmen, um schließlich den gesamten musikalischen und visuellen Prozeß der Titelsequenz aufeinander zu beziehen. Er weist dadurch nach, daß allein die Musik eine eindeutige affektive Bewertung der Kojak-Figur vermittelt. Taggs Schlußüberlegung, die eine Beziehung zwischen dem formalen, von ihm als zentripetal beschriebenen Aufbau der Titelsequenz und einer „*monocentric Weltanschauung of bourgeois culture*“ (S. 231) herstellt, ist einerseits in nur geringem Maße einleuchtend und in dieser Abstraktheit wenig aussagekräftig, andererseits scheint sie sich eher auf eine formale Analogie in der Darstellung als auf einen stringenten Zusammenhang in der Sache selbst zu gründen. Besser gelungen dagegen erscheint die Interpretation des musikalisch determinierten, herrschende Erwartungsmuster bestätigenden Bewertungswandels der Kojak-Figur von einer ambivalenten, durch die Umwelt bedrohten, zu einer eindeutig positiven, weil heroisch über allem Bösen dominierenden Person.

Die Stärke der Arbeit liegt eindeutig in dem Versuch, eine Methode musikalischer Analyse von Fernsehmusik zu entwickeln, welche die spezifischen Funktionen der Musik in ihrer Struktur nachweist, ohne kunstmusikalische Wertimplikationen ins Spiel zu bringen. Manchem mag die wissenschaftliche Beschäftigung mit 50 Sekunden alltäglichster Fernsehmusik müßig erscheinen; die Ergebnisse, Anregungen und Ansätze von Taggs Arbeit, die eine lohnende Lektüre darstellt, sprechen eher für das Gegenteil. (Juni 1981) Andreas Ballstaedt

ERNST KLUSEN: Elektronische Medien und musikalische Laienaktivität. Köln: Musikverlage Hans Gerig 1980. 159 S. (Schriftenreihe des Instituts für musikalische Volkskunde. Band VIII.)

„Elektronische Medien sind imstande, musikalische Aktivitäten bei Laien zu stimu-

lieren“ (S. 11). Diese Arbeitshypothese sieht Klusen durch sechs Einzelfallstudien und mehrere Erkundungen bestätigt, die er in den Jahren 1976 bis 1979 durchgeführt hat. Alle Studien basieren auf der Auswertung von Fragebögen, die Erkundungen auf Gesprächen und Analysen verschiedener Angebote des Musikmarkts. Thematisch dominiert die „Sing-mit-Bewegung“, so in Studie 1 *Die Schallplatte im Kindergarten*, in Studie 2 *Wirkung von Sing-mit-Schallplatten / Beispiel „Fidulafon“*, in Studie 4 *Haben Sie Lust zu singen / Offenes Singen des WDR*, in Studie 5 *Sing mit den Fischerchören* und in Studie 6 *An hellen Tagen / Volkslieder aus fünf Jahrhunderten*. Lediglich Studie 3 *Medien im Akkordeonverein* berücksichtigt instrumentale Musikaktivitäten.

Die Auswertungen verdeutlichen in der Tat, daß das Aktivierungspotential der untersuchten Schallplatten- und Fernsehangebote beachtlich ist, sie zeigen aber auch, wie schnell z. B. bestimmte Platteneditionen eine marktbeherrschende und damit zugleich geschmackbildende und -lenkende Funktion übernehmen können. Weniger stark ausgeprägt zu sein scheint diese Tendenz bei den untersuchten Fernsehangeboten. Stetig sich verringernde Einschaltquoten – etwa zu Sing-mit-Sendungen der Fischerchöre – lassen sich als Kritik der Konsumenten an Darbietungsart und -inhalten interpretieren. Dennoch macht es sich Klusen wohl zu leicht, wenn er glaubt, konstatieren zu dürfen: eine „*Gefahr der Manipulation von Empfängerwünschen oder Empfängerbedürfnissen (konnte) nicht festgestellt werden*“ (S. 123), solange er der Frage nach den Wirkungsmechanismen der Geschmacksbildung in ihrer gegenseitigen Verzahnung von Angebot und Nachfrage ausweicht. Die Ergebnisse der Einzelfallstudien sind teilweise nur bedingt verwertbar, so z. B. die zu Studie 2, bei der die Rücklaufquote von nur 4,4% der verschickten Fragekarten den Aussagewert der Auswertungen natürlich erheblich relativiert. Hier zeigt sich, daß diese „*neue Art der Feldforschung*“, die Klusen betreibt, im Methodischen weiter verfeinert werden müßte. Den-

noch, die Bedeutung des Buches als Pilotstudie, die Anregung zu weiteren Befragungen geben sollte, dürfte außer Frage stehen. Wünschenswert wäre allerdings eine sorgfältigere, druckfehlereliminierende Betreuung des Textes gewesen.

(November 1980)

Helmut Rösing

EVA DIETRICH Tendenzen der Pop-Musik. Dargestellt am Beispiel der Beatles. Tutzing: Hans Schneider (1979). 87 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 14.)

Sinn und Zweck dieser Wiener Dissertation von 1977 scheinen unklar. Die Arbeit ist im Ansatz schon verfehlt und erbringt keine neuen Erkenntnisse, ja nicht einmal griffigere Formulierungen der bestehenden. Zunächst befremdet die Tatsache, daß sich eine Verfasserin dieses Themas annimmt, die für den doch gewiß aktuellen Gegenstand anscheinend keine empirischen Voraussetzungen mitbringt. Unermüdlich bemüht sie die (zwangsläufig eben erst entstandene) Primärliteratur und übernimmt ungeprüft und unkritisch eine nicht mehr zu billigende Anzahl von Zitaten, darunter viele von zweifelhafter Herkunft oder einfach mangelnder Kompetenz. Die Verfasserin will ihr Thema „dargestellt am Beispiel der Beatles“ haben. Dies mag effektiv voll gedacht sein, ist aber – selbst bei tieferer Kenntnis der musikalischen und historischen Voraussetzungen – nur schwer durchzuführen. Die Beatles waren eine absolute Ausnahmeerscheinung und bewirkten eine Stilwende. Es ist wichtig, dies festzuhalten, wenn man – wie die Verfasserin – die Thematik einmal uneingeschränkt von der musikalischen Seite her untersuchen will. Sie müßte dann eben auch imstande sein, diese Stilwende nach innen wie nach außen hin zu belegen, also sowohl von der (musikalisch nicht immer sehr ergiebigen) Entwicklung her, wie aus der ungeheueren Wirkung heraus, die ja nicht nur durch ein cleveres Management und die nie abgerissene Verbindung zum Kommerz entstanden ist und die nun eben doch weit über das rein Musikalische hinausging.

Aber wie sollen diese Querverbindungen erfaßt und aufgezeigt werden, wenn die Verfasserin schon an der Begriffsbestimmung scheitert: wenn sie von der Popmusik in der gegenwärtigen, terminologisch verengten Erscheinungsform immer wieder abschweift auf den historisch angelsächsischen Begriff (der auch Frank Sinatra oder das Boston Pops Orchestra mit einschließt) oder gar auf den weitgehend undefinierten musikalischen Sektor der Pop Art, für den die Beatles übrigens keine typischen Beispiele geliefert haben. Nicht das analytische Festhalten an einzelnen (und nicht einmal den wichtigsten) Titeln ihres Repertoires, sondern eine Untersuchung ihrer stilistischen Innovationen hätte die von den Beatles ausgehenden Tendenzen freigelegt und gleichzeitig deren Grenzen gegenüber ganz andersartigen nachfolgenden (und auch schon nebenherlaufenden) Entwicklungen aufgezeigt.

(September 1980)

Karl Robert Brachtel

HALLGRÍMUR HELGASON: Das Heldenlied auf Island. Seine Vorgeschichte, Struktur und Vortragsform. Ein Beitrag zur älteren Musikgeschichte Islands. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 142 S. (Musikethnologische Sammelbände. 4.)

Diese Schrift wurde bereits 1954 als Doktorarbeit in Zürich verfaßt und liegt jetzt unverändert im Druck vor. Der Verfasser hat sich seitdem durch mehrere Aufsätze und Artikel als einer der besten, wenn nicht als der beste Kenner der volksmusikalischen Traditionen Islands ausgewiesen. Island nimmt infolge seiner insularen Abgeschlossenheit und der ungastlichen Härte der Naturgewalten zweifelsohne eine Sonderstellung ein. Dies trifft nicht zuletzt auch für die epischen Traditionen zu, die hier seit altersher, d. h. seit der Landnahme um 900 durch norwegische Wikinger, bis in die jüngste Vergangenheit mit erstaunlicher Zähigkeit durch mündliche Weitergabe kontinuierlich fortgepflanzt wurden. Träger dieser Heldenlieder waren insbesondere wan-

dernde Sänger mit guter stimmlicher Begabung und klarer sprachlicher Diktion, die als stets willkommene Gäste von einem Gehört zum anderen zogen und ihre textbedingten, versifizierten Gesänge von oft erheblicher Länge in halbsingendem Ton zu Gehör brachten. Nach einem allgemeinen Überblick über die magisch kosmogonische Vorstellungswelt und das musikalische Ethos, wie sie sich in der altnordischen Mythologie widerspiegeln, behandelt der Verfasser die verschiedenen Gattungen der isländischen Volksdichtung. Er unterscheidet zwischen den eddischen Gesängen, der so intrikaten, an Metaphern überreichen Skaldik und den tanzliedartigen Balladen, die im 14. Jahrhundert von der „jüngsten Heldendichtung“ abgelöst wurden, den sog. Rimurgesängen, deren Wurzeln jedoch weit in ältere Zeiten zurückreichen dürften. Da sie noch immer gesungen werden und das Quellenmaterial reichlicher fließt, ist ihnen der größte Teil der Abhandlung gewidmet. Helgason bedient sich dabei eines typologischen Modells und gliedert sein Material in drei Hauptgruppen: A. Melischer Parallelismus, B. Antiparallelismus und C. Trialismus. Innerhalb dieser Hauptgruppen wird der Melodiebestand in zahlreiche Untergruppen aufgefächert und jede einzelne derselben mit Beispielen belegt, die einer minutiösen Analyse unterzogen werden. Abschließend werden Besonderheiten des epischen Vortrags behandelt, so prosodische Verschiebungen, Verzierungsmanieren sowie das Bauernorganum. Im Rahmen dieser Besprechung kann auf Einzelheiten leider nicht eingegangen werden. Die Arbeit will vielmehr gelesen und studiert werden. In Kürze sei jedoch hier ein quellenkritisches Problem vorsichtig angedeutet. Auf Seite 110 schreibt der Verfasser u. a., daß derjenige Sänger, der am meisten melismatisches Zierwerk in seinem Vortrag zu Gehör brachte, als der vortrefflichste galt. Die wiedergegebenen Beispiele entsprechen aber nicht dieser Aussage. Es fragt sich somit, ob nicht der epische Vortrag auf Island im Laufe der Zeit abgeschliffen wurde oder ob die Aufzeichner der Melodien darauf verzichteten, den melismatischen Singstil in Notenschrift wiederzuge-

ben und sich mit der Fixierung der textbedingten und gestaltgebenden Stütztöne begnügten (s. S. 128, Fußnote 197). Des öfteren kann man sich auch nicht des Gefühls erwehren, daß sich der Verfasser in verständlicher Liebe zu seiner Heimat und deren Bevölkerung zu Aussagen hinreißen läßt, die mit der konkreten Sachlage schwerlich in Übereinstimmung zu bringen sind, so wenn er z. B. auf Seite 113 meint, daß die Neigung zum Kolorieren im Wesenskern des nordgermanischen Menschen verankert sei. Diese Bedenken sollen aber dieser inhaltsreichen und verdienstvollen Arbeit keinen Abbruch tun. Nicht zuletzt gebührt dem Herausgeber der Schriftenreihe, in der sie erschienen ist, besonderer Dank, daß er sie aufgenommen und damit der Fachwelt zugänglich gemacht hat.

(Oktober 1980)

Ernst Emsheimer

JOHANN SEBASTIAN BACH: Konzert c-Moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062. Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032. Faksimile der autographen Partitur. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1980 (Documenta musicologica. Zweite Reihe. X). Lizenzausgabe mit Genehmigung des VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig.

Die faksimilierte Handschrift gehört zu denjenigen Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek, die während des Zweiten Weltkriegs nach Schlesien ausgelagert worden waren und daher lange Zeit unzugänglich geblieben sind. Seit 1977 befindet sie sich nun wieder – mit einigen weiteren zurückgegebenen Handschriften – in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, und das Faksimile gibt willkommene Gelegenheit, die in der Zwischenzeit über diese interessante Handschrift angestellten Vermutungen auf ihre Berechtigung hin zu prüfen (vgl. besonders Hans-Peter Schmitz, *Kritischer Bericht VI/3 der Neuen Bach-Ausgabe*, Kassel etc. 1963, und Hans Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*).

lo, Uppsala 1966, S. 90–102 – im folgenden Schmitz bzw. Eppstein).

In dem ausgezeichneten Begleittext gibt Schulze einen Überblick über die schicksalsreiche Provenienz der Handschrift und untersucht ihren diplomatischen Befund. Dabei ergeben sich zwei Merkwürdigkeiten: Bach selbst war es, der den Satz 1 der Flötensonate durch Herausschneiden mehrerer Blatteile (am unteren Rande) verstümmelt hat (so schon Eppstein, S. 101, hypothetisch), ferner: Bogen 9 der Handschrift könnte infolge seines abweichenden Papier- und Rastralbefundes (und der flüchtigeren Schrift wegen?) in zeitlichem Abstand angefügt worden sein – etwa als Ersatz eines verlorenen Schlusses. Während aber die letztgenannte Vermutung auch von Schulze selbst wieder in Frage gestellt wird (die Mehrzahl der Indizien spreche für Gleichzeitigkeit), regt die erstgenannte Feststellung zum Weiterdenken an: Warum wurden zunächst auch die angrenzenden Blätter 8 und 15 beschnitten, anschließend aber wieder geklebt? Für Bl. 8 läßt sich allenfalls noch ein Grund finden (Schulze: mangelnde Trennungsmöglichkeit beider Seiten), für Bl. 15 aber kaum (Beginn des zweiten Satzes auf der Rückseite?). Und warum wurden die Blatteile überhaupt herausgeschnitten und nicht einfach durchgestrichen? War der Grund wirklich das Unge-nügen Bachs an seiner Komposition? Und wenn ja, warum blieb dann die von Eppstein S. 102 zu Recht beanstandete zweimalige Kadenz in E-dur (T. 33 und 35) unverändert? Oder sollte vielleicht nur vielfaches Umblättern vermieden werden (der herausgeschnittene Teil umfaßt genau den Raum eines Einzelblattes!)? Aber warum dann nur im zweiten Teil des Satzes und nicht schon zu Beginn? Fragen über Fragen.

Eines macht das Schriftbild freilich klar: Nicht nur das Konzert, sondern auch die Flötensonate ist eine Abschrift und keine Neukomposition. Die Deutung der Korrektur in Satz 1 des Flötenwerkes, T. 22–24 durch Schmitz (S. 44) als Kopierversehen besteht zu Recht; die These von einer „Arbeitsniederschrift“ (Eppstein, S. 101) wird nicht zu halten sein. Aufschlußreich ist

ein getilgtes Bezifferungs-Kreuz in T. 28 des ersten Satzes. Hier hatte Bach offenbar die Bezifferung der Vorlage versehentlich über die Pausen in der rechten Hand des Cembaloparts hinaus weiterkopiert, was für Eppsteins These von einem Trio mit Bc als Vorlage spricht. Dagegen vermitteln die relativ häufigen Tonhöhenkorrekturen über Instrumentation und Tonart des Vorlage-werkes keine eindeutige Auskunft: Neben dem von Eppstein postulierten Werk für Flöte, Violine und Bc in C-dur käme durchaus auch eine Vorlage in G-dur in Frage (Einzelheiten bei Alfred Dürr, *Ergänzung zum Kritischen Bericht NBA VI/3*).

Schon dieser kurze Überblick zeigt, daß das faksimilierte Doppelautograph wohl noch längere Zeit im Blickpunkt des Interesses stehen wird. Angedeutet sei hier nur noch die Frage nach der Rekonstruktions-möglichkeit der Flötensonate.

Die um der praktischen Aufführbarkeit willen vielfach vorgenommenen Ergänzungen des ersten Satzes der Flötensonate (darunter auch ein Versuch des Rezensenten) werden durch die Erkenntnis, daß Bach selbst das Fehlende entfernt hat, noch mehr als bisher in Frage gestellt, insbesondere, was die Länge der vorzunehmenden Ergänzung betrifft. Denn die geschätzten 46 fehlenden Takte mögen zwar auf den ab-geschnittenen Seiten enthalten gewesen sein; aber wieviele Takte auf dem neu geschriebenen (neu komponierten?) Ergänzungsblatt gewesen sein mögen, wissen wir nicht sicher. Nun ist allerdings zu fragen, ob es überhaupt wünschenswert sein kann, die Ergänzung auf 46 Takte zu „strecken“, womit dann wohl die ursprüngliche Proportion, kaum aber das originale Verhältnis von wiederholtem zu neu eingeführtem Material wiederhergestellt wäre, oder ob man sich bei der Rekonstruktion nicht lieber auf eine möglichst bruchlose Aneinanderfügung der erhaltenen Partien beschränken sollte, – eine Lösung, die letztlich ehrlicher sein dürfte. – Gute Druckqualität und die dreisprachige Veröffentlichung des Begleittextes sind dazu angetan, dem Druck eine weltweite Resonanz zu sichern.

(Februar 1981)

Alfred Dürr

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Ludwig van Beethoven. Alle vertonten und musikalisch bearbeiteten Texte. Zusammenge stellt und hrsg. von Kurt E. SCHÜR-MANN. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung (1980). XII, 692 S.

BEETHOVEN: Gratulationsmenuett und Tänze für Orchester Hrsg. von Shin Augustinus KOJIMA. München: G. Henle Verlag 1980. XVI, 79 S. mit Kritischem Bericht, 27 S. (Beethoven-Werke, Gesamt- ausgabe, Abteilung II, Band 3.)

CHRISTINE BÖCKER. Johannes Ec- card. Leben und Werk. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1980. 213 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 17.)

BONAVENTURA DA BRESCIA. Bre- vis Collectio Artis Musicae (Venturina). Edited by Albert SEAY Colorado Springs 1980. VI, 93 S. (Colorado College Music Press, Critical Texts: Nr. 11.)

CASSIODORUS: Institutiones Book II, Chapter V ISIDORE OF SEVILLE. Ety- mologies Book III, Chapters 15–23. Trans- lated by Helen Dill GOODE and Gertrude C. DRAKE. Colorado Springs 1980. 20 S. (Colorado College Music Press, Transla- tions: Nr. 12.)

MARC-ANTOINE CHARPENTIER. David et Jonathas. Tragédie mise en musi- que. Edité par Jean DURON. Paris: Edi- tions du Centre National de la Recherche Scientifique 1981. 385 S. (Publications du Centre d'Etudes de la Musique Française aux XVIIIe & XIXe siècles, Vol. I.)

WILMA REID CIPOLLA. A Catalog of the Works of Arthur Foote (1853–1937). Detroit: Information Coordinators for Col- lege Music Society 1980. XX, 193 S., 2 Abb. (Bibliographies in American Music. 6.)

MICHEL-RICHARD DELALANDE: De profundis. "Grand Motet" for Soloists, Chorus, Woodwinds, Strings, and Continuo edited by James R. ANTHONY Chapel Hill: The University of North Carolina Press

(1980). VII, 172 S. (Early Musical Master- works – Critical Editions and Commentar- ies.)

Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933. Hrsg. vom Archiv der Jugendmu- sikbewegung e.V Hamburg. Auswahl und Zusammenstellung der Dokumente Wil- helm SCHOLZ und Waltraud JONAS- CORRIERI unter Mitwirkung von H. SCHUMANN und K. SYDOW sowie wei- terer Mitglieder des Archivs. Initiative und erste Bearbeitung H. JUST Wolfenbüttel und Zürich. Möseler Verlag (1980). XXVII, 1041 S.

Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Ge- samtausgabe der Melodien, hrsg. von Kon- rad AMELN, Markus JENNY und Walther LIPPHARDT, Band I, Teil II: Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800. Register, bearbeitet von Markus JENNY (zugleich RISM B/VIII/2). Kassel-Basel- London Bärenreiter 1980. 55 und 204 S.

Deutscher Musikrat. Referate Informa- tionen 47/1981 Hrsg. vom Präsidium des Deutschen Musikrates. Bonn Deutscher Musikrat – Sektion Bundesrepublik Deutschland im Internationalen Musikrat 1981. 51 S.

Diskographie der deutschen proletari- schen Schallplatten aus der Zeit vor 1933. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1980). 103 S. (Veröffentlichung der Aka- demie der Künste der Deutschen Demokrati- schen Republik, Sektion Musik – Arbei- terliedarchiv.)

VEIT ERLMANN: Die Macht des Wor- tes. Preisgesang und Berufsmusiker bei den Fulbe des Diamaré (Nordkamerun). Textteil und Notenteil. Hohenschäftlarn. Klaus Renner Verlag 1980. XIV, 326 und 9, 635 S. (Studien zur Musik Afrikas. Band 1.)

Ferienkurse '80. Mainz usw.: Schott-Ver- lag 1980. 102 S. (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XVIII.)

MERCEDES VIALE FERRERO: La Scenografia dalle Origini al 1936. Torino: Cassa di Risparmio (1980). 652 S. (Storia del Teatro Regio di Torino, Vol. III.)

Glottometrika 3. Hrsg. von Wolfhart MATTHÄUS. Mit Beiträgen von Gabriel ALTMANN, Moisei G. BORODA, Erik FISCHER, Rüdiger GROTHJAHN, Ludek KOLMAN, Wolfgang MARX, Wolfhart MATTHÄUS, Jan REHAK, Blanka REHAKOVA, W.-D. SCHÄFER, Thomas STOFFER, G. STRUBE, J. WILDGRUBER. Bochum: Studienverlag N. Brockmeyer 1980. 238 S., Abb., Tab. (Quantitative Linguistics. Vol. 5.)

HANS PETER HALLER: Frequenzumsetzung. Das Experimentalstudio in Freiburg im Breisgau. Technische Einrichtung und Werkverzeichnis 1972–1976. Kassel: Bärenreiter (1978). 40 S., 26 Abb., zahlr. Tab. (Teilton. Schriftenreihe der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks. Hrsg. von Otto TOMEK. 1.)

REINHOLD HAMMERSTEIN: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern und München. A. Francke AG Verlag (1980). 239 S., 379 Abb.

JOHANN ERNST HARTMANN: Balder's Død. Et heroisk Syngespil i tre handlinger / The Death of Balder, A Heroic Singespil in Three Acts. Text by Johannes EWALD. Edited by Johannes MULVAD. København: Dansk Selskab for Musikforskning (Edition Egtved) (1980). (Dania Sonans VII.)

HERBERT HEYDE: Trompeten, Posaunen, Tuben. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1980. 264 S., 48 Taf. (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Katalog, Band 3.)

ANTON HUBERTY: Stücke für Viola d'amore mit und ohne Begleitung. Reprint des Originals aus seinem eigenen Verlag. Hrsg. von Louise GOLDBERG und Alexander WEINMANN. Band I: Viola d'amore. Band II: Gesänge, Baß. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn 1980. XXX, 142 S., 74 S., 2 Taf.

Internationales Seminar Rundfunk und Neue Musik Baden-Baden/Freiburg im Breisgau 11. bis 13. September 1976. Refe-

rat und Beiträge. In Zusammenarbeit mit der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks hrsg. von Wilfried SCHEIB, Internationales Musikzentrum, Wien. Redaktion: Gerhard RINDAUER. Kassel: Bärenreiter (1980). 96 S., 2 Schallpl. (Teilton. Schriftenreihe der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks. Hrsg. von Otto TOMEK. 3.)

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. 25. Jahrgang 1980. Berlin: Erich-Schmidt-Verlag (1980). 230 S.

jazzforschung – jazz research 12/1980. Hrsg.: Institut für Jazzforschung und Internationale Gesellschaft für Jazzforschung Graz. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 207 S.

HANS JOHN: Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18. Jahrhundert. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). XII und 263 S.

MICHAEL KENNEDY: The Concise Oxford Dictionary of Music. Third edition, based on the original publication by Percy SCHOLLES. London–New York–Toronto: Oxford University Press 1980. (XII), 724 S.

JEFFERY T KITE-POWELL: The Visby (Petri) Organ Tablature. Investigation and Critical Edition. Band I und II. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979/1980). 127, 356 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 14 und 15.)

WULF KONOLD: Deutsche Oper – einst und jetzt. Überlegungen und Untersuchungen zur Geschichte und Gegenwart des deutschen Musiktheaters. Im Auftrag von Inter Naciones. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. 128 S., Tab., 35 Taf.

MARCIN KROMER: De Musica Figurata [1534]. Ed. and translated by Albert SEAY. Colorado Springs 1980. III, 35 S. (Colorado College Music Press, Texts/Translations: Nr. 3.)

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Zusammengestellt von Zoltán GÁRDONYI und Istvan SZELÉNYI. Band

10: Verschiedene zyklische Werke II, hrsg. von Imre SÜLYÖK und Imre MEZŐ. Kassel–Basel–London: Bärenreiter / Budapest: Editio Musica 1980. XX, 175 S.

BERNARD LORTAT-JACOB: *Musique et Fêtes au Haut-Atlas*. Paris: Société Française de Musicologie 1980. 152 S., 1 Schallpl. (Publications de la Société Française de Musicologie. Troisième Série. Tome IV.)

FRANCESCO LUISI: *Apografo Miscelaneo Marciano. Frottole Canzoni e Madrigali con alcuni alla Pavana in Villanesco* (Edizione critica integrale dei Mss. Marc. It.Cl. IV, 1795–1798). (Serie I: *Musica Rinascimentale. A: Edizione integrale del Corpus delle Frottole. 1: Fonti Manoscritte.*) Venezia: Edizioni Fondazione Levi 1979. CCVII, 221 S.

CLAUDIA MAURER-ZENCK: *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (1980). 347 S., zahlr. Notenbeisp.

GERALD FLORIAN MESSNER: *Die Schwebungsdiaphonie in Bistrica. Untersuchungen der mehrstimmigen Liedformen eines mittelwestbulgarischen Dorfes*. Tutzing: Hans Schneider (1980). 364 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 12.)

GIACOMO MEYERBEER: *L'Africaine*. Libretto by Eugène Scribe. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles ROSEN in two volumes. New York and London: Garland Publishing 1980. 862, 72 S. (Early romantic opera, 24.)

GIACOMO MEYERBEER: *L'Etoile du Nord*. Libretto by Eugène Scribe. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles ROSEN in two volumes. New York and London: Garland Publishing 1980. 785, 52, 12 S. (Early romantic opera, 22.)

GIACOMO MEYERBEER: *Les Huguenots*. Libretto by Eugène Scribe and Émile Deschamps. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles ROSEN in two volumes.

New York and London: Garland Publishing 1980. 890 S. (Early romantic opera, 20.)

Mitteilungen Nr. 5/1981 der Friedrich-Kiel-Gesellschaft e.V., Sitz 5982 Laasphe (Lahn). Copenbrügge: Friedrich-Kiel-Gesellschaft 1981, 25 S.

Der Mönch von Salzburg. ich bin du und du bist ich. Lieder des Mittelalters. Auswahl, Texte, Worterklärungen Franz von SPECHTLER unter Mitarbeit von Michael KORTH, Johannes HEIMRATH und Norbert OTT. München: Heimeran-Verlag (1980). 199 S., Abb. (Faksimiles), Notenbeisp.

Music Culture in West Asia. Edited by Tomoaki FUJII. Osaka: National Museum of Ethnology 1980. XI, 120, 35 S. (Senri Ethnological Studies. No. 5.)

The Music Forum Vol. V. Edited by Felix SALZER and Carl SCHACHTER. Mit Beiträgen von Peter BERGQUIST, Charles BURKHART, Daniel HEARTZ, Paul MAST, Felix SALZER und Carl SCHACHTER. New York: Columbia University Press 1980. VII, 395 S., Abb., Notenbeisp., Tab.

Musical Voices of Asia. Report of "Asian Traditional Performing Arts 1978". Edited by The Japan Foundation. Tokyo: Heibonsha Limited, Publishers (1980). 407 S., Kunstdrucktaf., Abb., Notenbeisp.

Musik Edition Interpretation. Gedenschrift Günter Henle. Hrsg. von Martin BENTE. München: Henle-Verlag (1980). 487 S.

Musikgeschichte in Bildern. Band I: Musikethnologie. Lieferung 3: PAUL COLLAER: Südostasien. Unter Mitarbeit von Emmy BERNATZIK, Jacques BRUNET, Ernst HEINS, Mantle HOOD, Margaret KING, José MACEDA, Hans OESCH, Trần Văn KHÊ und G. van WENGEN. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1979). 180 S.

Musiktherapeutische Umschau. Forschung und Praxis der Musiktherapie. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Musiktherapie e.V., Band 1. Stuttgart–New York: Gustav Fischer Verlag (1980). 252 S.

KAROL MUSIOŁ: Wagner und Polen (Wagner a Polska). Bayreuth: Mühl'scher Universitätsverlag Werner Fehr (1980). 111 S., 32 Taf., Notenbeisp. (Edition Musica Bayreuth.)

Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart. Jahrbuch. Band 1. Hrsg. von Herbert HENCK. Köln: Neuland Musikverlag Herbert Henck 1980. V, 167 S.

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER: Der sprachhafte Charakter der Musik. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH (1980). 64 S. (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge. G 244.)

Pro und Kontra Jesu Hochzeit. Dokumentation eines Opernskandals. Hrsg. von Margret DIETRICH und Wolfgang GREISENEGGER. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1980. 412 S.

ANDRÉS SEGOVIA / GEORGE MENDOZA: Segovia – Mein Gitarrenbuch. Eine Anleitung für das Gitarrespiel. Aus dem Englischen von Anton STINGL. Freiburg-Basel-Wien 1980: Verlag Herder. 63 S., Abb., 9 Taf., Notenbeisp., Notenteil.

ROBERT J. SNOW: The extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources. Detroit: Information Coordinators 1980. 155 S., 22 Abb., 79 und 2 Incipits. (Detroit Studies in Music Bibliography. 44.)

Studies in Musicology in Honor of Otto E. ALBRECHT. A Collection of Essays by his Colleagues and Former Students at the University of Pennsylvania. Edited by John Walter HILL. Kassel-Basel-London: Bärenreiter / New Jersey: European American Distributors Corp. 1980. 287 S., Tab., Notenbeisp., 1 Taf.

WOLFGANG WILLAM: Anton Weberns II. Kantate op. 31. Studien zu Konstruktion und Ausdruck. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1980. 207 S., Anhang. (Beiträge zur Musikforschung, Band 8.)

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Professor Dr. Hans Heinz STUCKEN-SCHMIDT, Berlin, am 1. November 1981 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Hans-Peter SCHMITZ, Berlin, am 5. November 1981 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Siegfried GOSLICH, Tutzing, am 7. November 1981 zum 70. Geburtstag,

Dr. Benjamin RAJECZKY, Budapest, am 11. November 1981 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr. Guido WALDMANN, Trossingen, am 17. November 1981 zum 80. Geburtstag,

Professor Claude V. PALISCA, New Haven, Conn., am 24. November 1981 zum 60. Geburtstag,

Professor Dr. Erich VALENTIN, Bad Aibling, am 27. November 1981 zum 75. Geburtstag,

Dr. Erdmann Werner BÖHME, Wachtberg, am 8. Dezember 1981 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Felix HOERBURGER, Regensburg, am 9. Dezember 1981 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Georg KNEPLER, Berlin, am 21. Dezember 1981 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Walter WIORA, Tutzing, am 30. Dezember 1981 zum 75. Geburtstag.

*

Der Bundespräsident Dr. Karl Carstens hat am 15. April 1980 Herrn Bruno HOFFMANN, Stuttgart, das Bundesverdienstkreuz am Bande verliehen. Die Gesellschaft für Musikforschung gratuliert dem Ausgezeichneten, einem ihrer ersten Mitglieder, herzlich.

Professor Dr. Herbert SCHNEIDER, Mainz, hat im Sommersemester 1981 den an ihn ergangenen Ruf an die Universität Bayreuth angenommen.

Professor Dr. Eva BADURA-SKODA hat eine Einladung der McGill University in Montreal, als Gastprofessor im kommenden Wintertrimester zu unterrichten, angenommen.

Professor Dr. Ernst LICHTENHAHN, Basel, ist mit Wirkung vom Sommersemester 1982 zum Extraordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich ernannt worden.

Dr. Peter PETERSEN, Hamburg, hat sich am 4. Februar 1981 an der Universität Hamburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Bergs Wozzeck. Eine semantische Analyse.*

*

Unter der Schirmherrschaft der UNESCO findet vom 7. bis 10. September 1982 in Bydgoszcz (Polen) der VI. Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß und das *Festival Musica Antiqua Europae Orientalis* statt. Vier Generalthemen (z. B. *Traits spécifiques de l'évolution de la musique en Europe Centrale et Orientale*) und vier Diskussionsthemen (z. B. *Nombre – Symbole – Musique*) sind vorgesehen. Interessenten wenden sich an folgende Adresse: Philharmonie Poméranienne, ul. Libelta 16, 85-080 Bydgoszcz (Polen).

*

Das *Erbe deutscher Musik* übernimmt Übertragungen bzw. Spartierungen, die im Zusammenhang mit wissenschaftlichen Arbeiten zur deutschen Musikgeschichte entstanden sind, als Depotarbeiten, sofern sie den editorischen Anforderungen genügen und durch einen Kritischen Bericht ergänzt werden. Daneben gibt das *Erbe* auch, zur Erschließung bisher unbekannter Musik, Sparten in Auftrag. Alle diese Übertragungen stehen Interessenten im *Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv* in Kassel oder bei der Redaktion des *Erbes deutscher Musik* in

Tübingen zur Verfügung; sie sind in den Katalogen des *Archivs* verzeichnet und werden seit 1978 auch in der *Musikforschung* angezeigt.

Verzeichnisse der bis 1978 gelieferten Sparten finden sich in: *Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel, Katalog der Filmsammlung*, Band II Kassel etc. 1976, S. 196–198, und Band III 1978, S. 129–131, sowie in der *Musikforschung* 31 (1978), S. 132, und 32 (1979), S. 500. Seit 1979 sind folgende Übertragungen von Kirchenkompositionen Jan Dismas ZELENKAS dazugekommen:

Missa ultimorum secunda. Missa Dei Filii (1740/41, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358-D-15, 1–2), vorgelegt von Paul Horn, Generalbaßaussetzung von Paul Horn.

Missa paschalis (1726; Mus. 2358-D-19) und *Miserere d-moll* (1722, Mus. 2358-E-502), vorgelegt von Volker Kalisch.

Missa in D-dur Kyrie und Gloria (1733, Mus. 2358-D-27), *Litaniae de Sancto Xaverio* (1729, Mus. 2358-D-58) und 18 *Cantiones Sacrae* (Mus. 2358-D-78), vorgelegt von Christoph Horrix.

Zwei frühe Kantaten: *Immisit Dominus pestilentiam* und *Currite ad aras* (1709 und 1716, Mus. 2358-D-75 und -E-40) sowie *Missa votiva* (1739, Mus. 2358-D-33), vorgelegt von Reinhold Kubik.

Melodrama de Sancto Wenceslao *Sub olea pacis et palma virtutis* (1723, Mus. 2358-D-2), vorgelegt von Susanne Oschmann.

Litaniae Xaverianae (1723, Mus. 2358-D-57), vorgelegt von Rainer Klaus.

*

Wegen der erheblichen Preissteigerungen in der letzten Zeit muß der Bezugspreis der Zeitschrift „Die Musikforschung“ vom 1. Januar 1982 an auf DM 80.– festgesetzt werden (Einzelheft DM 25.–). Der Mitgliedsbeitrag der Gesellschaft für Musikforschung wird auf DM 60.– erhöht, für Studenten bleibt er unverändert (DM 25.–). Wir bitten unsere Leser um Verständnis.