

An unsere Leser

Die Zeitschrift *Die Musikforschung* erscheint mit Beginn des 35. Jahrgangs (1982) in veränderter Aufmachung. Format und Schriftgrad sind vergrößert, der Satzspiegel ist erweitert worden. Auch der Außentitel wurde neu gestaltet. Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung und die Schriftleiter hoffen, daß die neue Form der Zeitschrift die Zustimmung der Leser findet.

Der Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, der in Bayreuth vom 20. bis 26. September 1981 stattgefunden hat, wird im Rahmen der *Musikforschung* erscheinen. Es ist vorgesehen, den Kongreßbericht in ungebundenen Lieferungen der Zeitschrift beizulegen, während der Umfang der entsprechenden Hefte reduziert wird. Die Publikation des Kongreßberichtes wird in dieser Form voraussichtlich noch im laufenden Jahrgang beginnen und sich auf den folgenden erstrecken. Den Bezieher der Zeitschrift wird außerdem die Bestellung einer Einbanddecke für den Kongreßbericht angeboten.

Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung

Pergolesis Hand: eine kalligraphische Studie

von Barry S. Brook und Marvin E. Paymer, New York

Zwei verschiedene Probleme der Authentizität plagen die Pergolesi-Forscher. Das erste ist bekannt und betrifft die Frage nach der Echtheit Pergolesi zugeschriebener Werke¹. Das zweite – Gegenstand vorliegender Arbeit – umfaßt den Versuch, echte Pergolesi-Autographen von den unechten zu unterscheiden und Kriterien für die Zuschreibung zukünftiger authentischer Autographen aufzustellen.

Das Problem der Identifizierung Pergolesischer Musikautographen und der Identifizierung echter Pergolesi-Unterschriften ergibt sich daraus, daß einige große Bibliotheken und angebliche Autoritäten offiziell Manuskripte von verschiedenen Händen als Autographen bezeichnet haben. Betrachtet man die große Anzahl von Falschzuschreibungen, so überrascht es nicht, den Terminus Autograph sowohl für echte als auch für unechte, Pergolesis Namen tragende Werke zu finden. Mindestens 26 Manuskripte in Bibliotheken und Privatsammlungen in Europa und Amerika sind zu irgendeiner Zeit ernsthaft als Autographen beschrieben worden; diese Zuschreibungen erscheinen entweder auf den

¹ Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) kann eine Unzahl von falschen Zuschreibungen für oder gegen sich buchen. Marvin E. Paymer beweist in seiner Dissertation, daß von den 63 Pergolesi zugeschriebenen Instrumentalwerken vermutlich nur sieben echt sind. Für die Pergolesis Namen tragenden Vokalwerke führte Paymer kürzlich eine vom National Endowment for the Humanities finanzierte Untersuchung zur Echtheitsbestimmung durch; es ergab sich ebenfalls ein hoher Prozentsatz von Falschzuschreibungen. Die *Opera Omnia*, die einzige Gesamtausgabe Pergolesischer Werke, enthält fast mehr zweifelhafte als echte Werke und übergeht eine große Anzahl von möglicherweise authentischen Kompositionen. Vgl. Marvin E. Paymer, *The Instrumental Music Attributed to Giovanni Battista Pergolesi: A Study in Authenticity* (Diss. City University of New York 1977) und derselbe, *A Thematic Catalogue of the Opera Omnia* (New York 1977); Giovanni Battista Pergolesi, *Opera Omnia*, 26 Bände, hrsg. von Filippo Caffarelli (Rom 1939–42). Unter der Schirmherrschaft des im Graduate Center der City University of New York untergebrachten Pergolesi Research Center sind die Vorbereitungen zur *Neuen Pergolesi-Ausgabe* in vollem Gang.

Manuskripten selbst oder in Forschungsarbeiten². Zahlreiche sogenannte Autographen haben Bestätigungen ihrer Echtheit aus dem 20. Jahrhundert. Wie auch immer, die 26 Manuskripte sind von elf verschiedenen Händen geschrieben, und unsere Aufgabe wird es sein, durch kalligraphischen Vergleich herauszufinden, welche dieser elf Hände, wenn überhaupt, wirklich Pergolesis eigene Hand ist.

Ein Überblick über die Literatur zeigt, daß viel über die Wort-Kalligraphie³ und die Musikautographen im allgemeinen geschrieben worden ist⁴; viel ist erreicht worden hinsichtlich der Identifizierung von Handschriften der großen Meister und ihrer Kopisten, z.B. durch das Bach-Institut in Göttingen, das Haydn-Institut in Köln und in Verbindung mit der *Neuen Mozart-Ausgabe*. Verhältnismäßig wenig jedoch ist über die vergleichende Analyse von Musik-Handschriften veröffentlicht worden, und bisher ist keine systematische Methode der kalligraphischen Analyse von Musik-Handschriften – und Musikfälschungen – entwickelt worden. Folglich ist vieles in unserer Studie empirisch; es ist ein Versuch, der sich für zukünftige Untersuchungen zur Musikkalligraphie als nützlich erweisen könnte.

Der vorliegende Beitrag ist in drei Teile gegliedert: I. Hypothesen, die sich aus der Untersuchung der 26 Manuskripte ergeben haben, und daraus zu ziehende Folgerungen; II. Beschreibung der Autographen, d. h. des äußeren Befunds; III. Vergleichung der Kalligraphie aller in Frage kommenden Manuskripte.

² Bahnbrechend war die Arbeit über Pergolesis Autographen von Francesco Degrada, *Alcuni falsi autografi pergolesiani*, in: *Rivista italiana di Musicologia* 1/1, 1966, S. 32–48. In diesem ausgezeichneten Beitrag wird jedoch nicht versucht, in kalligraphische Details einzusteigen, und es werden auch nicht alle angeblichen Autographen behandelt; einige von Degradas Schlußfolgerungen unterscheiden sich von unseren, wie wir sehen werden. Doch seitdem hat Professor Degrada unsere Ergebnisse akzeptiert. Ein anderer wegbereitender Wissenschaftler auf dem Gebiet der Pergolesi-Quellen ist Helmut Hucke. Vgl. seine unveröffentlichte Habilitationsschrift: *Pergolesi, Umwelt – Leben – Dramatisches Werk* (1964), seinen unveröffentlichten Vortrag: *Pergolesi, Probleme der Überlieferung*, gehalten auf der Tagung der American Musicological Society, 3. November 1975 New York, und derselbe, *Pergolesi, Probleme eines Werkverzeichnisses*, in: *AMI LII* (1980), S. 195–225. (Wir sind Professor Hucke sehr dankbar für die dem Pergolesi Research Center überlassene Kopie der beiden ersten Beiträge.) In seinen Erörterungen über die angeblichen Autographen macht Hucke eine Reihe von Echtheitsbestimmungen, die unseren Ergebnissen widersprechen. Nach Kenntnis der ersten Fassung unserer Studie hat er sich jedoch in einigen dieser Feststellungen korrigiert (vgl. Anm. 13, 18, 21 und 45).

³ Zur Analyse der Wortkalligraphie bei Handschriften von Komponisten und Kopisten vgl. Ingmar Bengtsson und Ruben Danielson, *Handstilar och Notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Roman-Samling* (Uppsala 1955). Auf S. 26 dieser Arbeit weisen die Autoren darauf hin, daß das Wort „Graphologie“ im allgemeinen „die Kunst, den Charakter aus der Schrift abzulesen“ meint. Das ist auch das Thema der meisten Arbeiten über Schrift. Bengtssons und Danielsons Arbeit beinhaltet jedoch auch die Untersuchung von Schriftcharakteristika zur Identifizierung (Danielson war Schriftexperte des Stockholmer Polizeidepartments), und die Autoren meinen, für diesen Zweig würde der Terminus „Graphographie“ besser passen. In einer Anmerkung auf derselben Seite geben sie eine Reihe von Literaturnachweisen von Schriftexperten, z.B. G. Meyer, *Die wissenschaftlichen Grundlagen der Graphologie*, hrsg. von H. Schneickert (Jena 1925); A. S. Osborne, *Questioned Document Problems: the Discovery and Proof of the Facts*, hrsg. von A. D. Osborne (Albany, N. Y. 1946); E. Locard, *Traité de criminalistique I–V* (Lyon 1931–1935); H. Schneickert, *Die Handschrift im Rechts- und Verkehrsleben* (Berlin 1939).

⁴ Wichtige Studien zur Musik-Kalligraphie stammen von Georg Schünemann (über die Klassifizierung von Musik-Handschriften), von Emanuel Winternitz (über den Akt des Schreibens von Musikautographen) und von Georg von Dadelsen (über die Musik-Kalligraphie bei Johann Sebastian Bach und anderen Mitgliedern der Bach-Familie). Vielleicht die einschlägigsten, kürzlich erschienenen Artikel sind diejenigen von Wolfgang Plath (über die Handschriften von Wolfgang und Leopold Mozart), von Alan Tyson (über die der Beethoven-Kopisten) und von Hans Lenneberg (über Probleme der Schrift-Identifizierung im allgemeinen). Andere Arbeiten zu diesem Thema stammen von Pierluigi Petrobelli (über die Handschrift Tartinis), von Joshua Rifkin u. a. (über Schrift-Konkordanzen in der Renaissance). Vgl. Georg Schünemann, *Musiker-Handschriften von Bach bis Schumann* (Berlin 1936); Emanuel Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, 2 Bde. (Princeton, N.J. 1955); Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Heft 1: *Handschrift*, Heft 4/5: *Chronologie* (Trossingen 1958); Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1960/61, S. 82–115; Alan Tyson, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, in: *JAMS XXIII* (1970), S. 439–471; Hans Lenneberg, *Handwriting Identification and Common Sense*, in: *FAM XXII/1* (1980), S. 30–32; Pierluigi Petrobelli, *Giuseppe Tartini: Le Fonti biografiche* (Venedig 1968); Joshua Rifkin, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, in: *JAMS XXVI* (1973), S. 305–326; David M. Carlson, *The Vocal Music of Leopold Mozart (1719–1787): Authenticity, Chronology and Thematic Catalog* (Diss. University of Michigan 1976).

I.

Wir haben zunächst die 26 angeblichen Pergolesi-Autographen untersucht (am Original, anhand eines Mikrofils oder eines Faksimiles⁵) und sowohl elf der charakteristischsten kalligraphischen Elemente (Schlüssel, Akzidentien und Tempozeichen, 16tel-Noten und Ausführungsanweisungen) als auch die zehn vorhandenen Pergolesi-Unterschriften verglichen (ausführlich in Teil III).

Wir konnten die Manuskripte in drei verschiedene kalligraphische Gruppen einteilen: Gruppe A, von Kopist Nr. 1, umfaßt elf Manuskripte, alle von einer Hand geschrieben; Gruppe B, von Kopist Nr. 2, umfaßt vier Manuskripte, von einer ähnlichen, aber nicht identischen Hand wie Nr. 1 geschrieben; Gruppe C besteht aus elf Manuskripten von neun verschiedenen Schreibern.

Liste der Manuskripte
Gruppe A: Kopist Nr. 1

- 1 „*Dixit Dominus*“, ehemals in der Bravi-Sammlung, Brescia⁶
- 2 *Flaminio*, III. Akt, I Nc (Neapel: Conservatorio di Musica S. Pietro a Maiella)
- 3 „*In coelestibus regnis*“, I Nc
- 4 „*Laudate pueri Dominum*“, I Nc
- 5 *Missa*, F-dur, SSATB/SSATB und zwei Orchester, US NYpm (New York: The Pierpont Morgan Library) (Abbildung I)
- 6 *Missa*, F-dur (nur *Kyrie*), SSATB und Orchester, I Nc
- 7 *Missa*, F-dur (nur bis zum „*Qui tollis*“), SSATB und zwei Orchester, I Nc
- 8 *Missa*, F-dur, SATB/SATB und zwei Continuo (ausdrücklich bezeichnet als dritter und vierter Chor), I Nc
- 9 „*Questo è il piano*“, GB Lbl (London: British Library)
- 10 „*Sicut erat*“ (Schlußfuge eines Psalms), I Nc
- 11 „*Stabat Mater*“, I MC (Montecassino: Archivio dell'Abazia)

Gruppe B: Kopist Nr. 2

- 12 *Agnus Dei*, New York: Metropolitan Opera Company Archives
- 13 „*Miserere nobis*“, b-moll, I IE (Iesi: Biblioteca comunale)
- 14 „*Non mi negar signora*“, US Wc (Washington: Library of Congress)
- 15 „*O salutaris hostia*“, GB Lbl (Abbildung II)

Gruppe C: Kopisten Nr. 3–11
Kopist Nr. 3

- 16 „*Dies Irae*“, c-moll, US Wc
- 17 „*Miserere*“, g-moll, New York: John F. Fleming Collection

⁵ Das Pergolesi Research Center besitzt Mikrofilme oder Fotokopien all dieser Manuskripte. Nur vom „*Dixit Dominus*“ (unsere Nr. 1) existiert bisher nur eine Faksimile-Seite in der Arbeit von Franco Schlitzer, *G. B. Pergolesi* (Turin o.J.), Abbildung 12. Außerdem finden sich bei Schlitzer Faksimiles von „*Se il foco mio t'infiamma*“ (Nr. 23), Abbildung 9, und von der ersten und letzten Seite des „*Stabat Mater*“ (Nr. 11), Abbildung 17 und 18. Im Faksimile herausgekommen sind außerdem: das „*Stabat Mater*“ (Nr. 11) in: Pergolesi, *Opera Omnia* XXVI, hrsg. von Caffarelli, S. I–XXXIII; die letzte Seite des „*Stabat Mater*“ in: G. Radiciotti, *Giovanni Battista Pergolesi, Leben und Werk*, hrsg. von Antoine E. Cherbuliez (Zürich 1954), gegenüber S. 336; zehn Seiten des neapolitanischen Manuskripts der *Missa F-dur* für Chor und zwei Orchester (Nr. 7) in: Pergolesi, *Opera Omnia* VI, hrsg. von Caffarelli, S. V–IX; die ersten 12 und letzten 10 Takte des „*Agnus Dei*“ (Nr. 12) in: Pergolesi, *Agnus Dei*, hrsg. von Richard Franko Goldman (New York 1959); die erste Seite des „*Miserere nobis*“ (Nr. 13) in: Degrada, *Autografi*, S. 45; „*Se il foco mio t'infiamma*“ (Nr. 23) in: Pergolesi, *Opera omnia* II, hrsg. von Caffarelli, S. VI–VIII; die erste und letzte Seite von „*Se il foco mio t'infiamma*“ in: Accademia Musicale Chigiana, *Giovanni Battista Pergolesi: note e documenti raccolti in occasione della settimana celebrativa* (Siena 1942).

⁶ Obwohl nur eine Faksimile-Seite dieses Manuskripts zugänglich ist, genügt dennoch der Befund auf dieser Seite um festzustellen, daß die Schrift die des Kopisten Nr. 1 ist (vgl. die Beschreibung unten).

Kopist Nr. 4

- 18 „*Et incarnatus est*“, F Pn (Paris: Bibliothèque Nationale)
 19 *Credo*, C-dur, A Wn (Wien: Österreichische Nationalbibliothek)

Kopisten Nr. 5–11

- 20 „*Dalsigre, ah! mia Dalsigre*“, I Nc
 21 „*Parla che dir mi vuoi*“, I Mc (Mailand: Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi)
 22 „*Salve Regina*“, c-moll, I Nc
 23 „*Se il foco mio t'infiamma*“, GB Ob (Oxford: Bodleian Library)
 24 *Solfeggi*, I Nc (Abbildung III)
 25 „*Tu resterai, mia cara*“, I Mc
 26 „*Venerabilis barba cappuccinorum*“, I Nc

Ausführliche Angaben zu jedem Manuskript werden weiter unten gegeben. Zunächst wollen wir die Möglichkeiten betrachten, die diese dreifache Gruppierung bietet. Sechs Hypothesen ergeben sich fast von selbst:

1. Nur die elf Manuskripte von Kopist Nr. 1 sind Autographen.
2. Die 15 Manuskripte der Kopisten Nr. 1 und Nr. 2 zusammen sind Autographen.
3. Nur die vier Manuskripte von Kopist Nr. 2 sind Autographen.
4. Nur zwei Manuskripte, entweder von Kopist Nr. 3 oder von Kopist Nr. 4, sind Autographen.
5. Nur ein Manuskript von den sieben Manuskripten der Kopisten Nr. 5–11 ist ein Autograph.
6. Keines der 26 Manuskripte ist ein Autograph.

Die erste Hypothese, daß die Manuskripte von Kopist Nr. 1 Autographen sind, stützt sich auf drei wichtige Untersuchungsergebnisse:

Erstens: durch den Befund des Komponisten an der Arbeit in neun der elf Manuskripte. Es finden sich ausgedehnte, ausschraffierte Partien, Durchstreichungen von Text und Musik, kleinere Korrekturen verschiedener Art – alles Anzeichen für getroffene musikalische Entscheidungen. Dieser Befund ist besonders auffallend in den Manuskripten 2, 5, 6, 8, 10 und 11 der Gruppe A (Kopist Nr. 1). Es sind z. B. komplette Teile des Rezitativs im *Flaminio* (Nr. 2) und sieben aufeinander folgende Takte des Partiturmanuskripts der *Missa F-dur* (Nr. 5) ausschraffiert, die ursprünglichen Noten sind jedoch noch deutlich erkennbar. Im Gegensatz dazu steht die erdrückende Mehrzahl der Manuskripte der anderen Kopisten: sie sind saubere Kopien. Obwohl sie sich hinsichtlich der Sorgfalt, mit der sie angefertigt worden sind, unterscheiden (viele sind offensichtlich von Berufskopisten geschrieben), sind ausgedehnte Ausschraffierungen und Durchstreichungen nicht zu finden.

Zweitens: ein gewichtiger kalligraphischer Befund spricht für die erste Hypothese. Vier der 25 verglichenen Schreiberelemente – der C-Schlüssel, F-Schlüssel, Triller und das Zeichen für „dolce“ – sind äußerst charakteristisch und unseres Wissens bei keiner Komponisten- oder Kopistenhand des 18. Jahrhunderts anzutreffen. Obwohl es nicht ausgeschlossen ist, daß das eine oder andere dieser vier Elemente von einer anderen Hand nachgeahmt wurde, so müssen diese vier Elemente zusammengenommen jedoch als einmalig angesehen werden.

Wenn man den Mangel an äußeren Daten in Betracht zieht, so bilden diese kalligraphischen Vergleiche in Verbindung mit dem oben beschriebenen Befund des Komponisten an

der Arbeit unsere Haupt-Kriterien zur Ermittlung der Authentizität Pergolesischer Autographen.

Schließlich gibt es zur Unterstützung der Echtheit des autographen Rangs eines der Manuskripte in Gruppe A, des „*Stabat Mater*“ (Nr. 11), einen sekundären, aber dennoch überzeugenden äußeren Befund: Auf der letzten Seite findet sich ein Vermerk aus dem 18. Jahrhundert, der besagt, daß Pergolesi dieses Manuskript kurz vor seinem Tod dem Komponisten Giuseppe de Majo geschenkt habe (vgl. unten S. 10).

Auf den ersten Blick scheint die zweite Hypothese haltbar, daß nämlich die 15 Manuskripte der beiden Gruppen A und B der Kopisten Nr. 1 und Nr. 2 Autographen sind, da die Ähnlichkeiten beider Schreiberhände sehr groß ist. Bei näherer Untersuchung offenbaren sich jedoch kalligraphische Unterschiede. Sie begründen die zuerst von Otto E. Albrecht für ein Manuskript der Gruppe B (unsere Nr. 14) und von Francesco Degrada für alle vier Werke der Gruppe B vorgebrachte Ansicht, daß diese Manuskripte Fälschungen des 20. Jahrhunderts seien. Sie wurden von einem gewissen Tobia Nicotra angefertigt, dessen Schandtaten unten beschrieben werden⁷.

Die Manuskripte der Gruppe B des Kopisten Nr. 2 unterscheiden sich jedoch nicht nur hinsichtlich der Kalligraphie von denen der Gruppe A: Alle sind ungewöhnlich kurz, kürzer als jedes Werk in der ersten Gruppe. Alle benennen ein „Spinetta“ zur Realisierung des Continuo und geben die zu verwendenden Stimmen an („Soprano“/„Contralto“ oder „Canto“/„Alto“). Drei haben Komponistennamen und Datum am Ende des Stücks. In den Manuskripten der Gruppe A ist dagegen ein „Spinetta“ nie angegeben, die Stimmen sind gewöhnlich nicht benannt, jedoch durch den Schlüssel impliziert, Daten sind äußerst selten und der Komponistename erscheint – wenn überhaupt – oben rechts auf der ersten Seite des Werks. Der „Coup de grâce“ ist, wie Degrada es ausdrückt, „die Unpersönlichkeit und Unsicherheit der Handschrift“ und „die beeindruckende Sorgfalt für unwichtige Details“⁸.

Wie Wolfgang Plath gezeigt hat, waren Nicotras Fälschungen nicht auf Pergolesi beschränkt, seine Produktion umfaßte mindestens fünf Mozart-Autographen und andere, Händel, Wagner, Palestrina und Gluck zugeschriebene Werke. Darüber hinaus fälschte er Briefe, scheinbar unterschrieben von Abraham Lincoln, Christopher Columbus, George Washington, dem Marquis de Lafayette, Warren G. Harding, Tadeusz Kosciuszko, Martin Luther, Lorenzo de Medici, Leonardo da Vinci und Michelangelo. Als ob das nicht genug wäre, verkörperte er sogar auch, 1932 auf einer Reise durch die Vereinigten Staaten, Riccardo Drigo, zwei Jahre nach dem Tod dieses Komponisten-Dirigenten⁹.

Es ist sicher, daß keine der verbleibenden Hypothesen akzeptabel ist. Die dritte, daß nur die Manuskripte von Kopist Nr. 2 Autographen sind, ist schon widerlegt worden: sie sind Nicotra-Fälschungen. Ebenso ist die vierte und fünfte Hypothese, daß irgendeines der anderen Manuskripte ein Autograph sein könnte, unhaltbar. Der Tatbestand zu einem jeden Manuskript offenbart, daß seine Bezeichnung als Autograph auf Hörensagen oder auf unbestätigten Zeugnissen des 19. oder 20. Jahrhunderts beruht (vgl. dazu unten S. 11–15). Es gibt keinen Befund, dokumentarischer oder kalligraphischer Art, der eines dieser

⁷ Otto E. Albrecht nennt Nr. 14 eine „offensichtliche Fälschung von Tobia Nicotra“; vgl. *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries* (Philadelphia 1953), S. 211. Degrada (*Autografi*, S. 36–46) beweist, daß alle vier Werke des Kopisten Nr. 2 Nicotra-Fälschungen sind.

⁸ *Autografi*, S. 44: „L'impersonalità e l'insicurezza di grafia . . . l'ostentata cura riposta in particolari insignificanti“.

⁹ Wolfgang Plath, *Gefälschte Mozart-Autographe: Der Fall Nicotra*, in: *Acta Mozartiana* I (1979), S. 2–10.

Manuskripte als Autograph ausweisen würde. Die sechste Hypothese schließlich, daß keines der 26 Manuskripte ein Autograph sei, wird widerlegt durch das bloße Gewicht des Befundes zugunsten der ersten Hypothese.

Wir müssen daher folgern, daß die elf Manuskripte von Kopist Nr. 1 Autographen von Giovanni Battista Pergolesi sind.

II.

Wir wollen nun die 26 Manuskripte hinsichtlich ihrer Echtheit als Autographen sowohl aufgrund ihres äußeren Befundes als auch ihrer früheren Bewertungen als Autographen beschreiben. Die Tatsache, daß bisher kein Forscher die angeblichen Pergolesi-Autographen als ein Ganzes untersucht hat, trägt zur bestehenden Verwirrung bei. Obwohl viele Wissenschaftler positive und negative Feststellungen zur Authentizität Pergolesischer Autographen gemacht haben (wie man unten sehen wird), hat doch keiner von ihnen seine dazu aufgestellten Kriterien dargelegt. Unsere Folgerungen unterscheiden sich von denen dieser Forscher auf bedeutsame Weise. In den folgenden Beschreibungen sind die Fälschungen und die anderen Nicht-Autographen mit einbezogen, um die Identifizierung zukünftiger möglicher Autographen zu erleichtern.

Gruppe A: 11 Pergolesi-Autographen (Kopist Nr. 1)

Bemerkenswert an dieser Gruppe von Manuskripten ist die durchgehende Gleichförmigkeit des Schreibstils. Diese Gleichförmigkeit läßt sich zumindest teilweise durch Pergolesis kurzes schöpferisches Leben erklären, das kaum mehr als sechs Jahre währte.

1. „*Dixit Dominus*“, D-dur, SSATB/SSATB und zwei Orchester

Zuletzt im Besitz der Sammlung der Fondazione E. Bravi, vorher Barbarano di Salo, Brescia (Anzahl der Blätter unbekannt)

Helmut Hücke teilte uns mit, daß die Bravi-Sammlung, der dieses Manuskript angehörte, kürzlich verkauft wurde, der jetzige Besitzer ist unbekannt¹⁰. (Dies ist das einzige der 26 Werke, das wir nicht als Ganzes untersuchen konnten.) Lediglich eine Seite im Faksimile ist für das Studium zugänglich; sie erschien in Franco Schlitzers *G.B. Pergolesi*¹¹. Der Kopftitel der faksimilierten Seite lautet: „una pagina autografo del Dixit a 10 voci inedito (Proprietà Fondazione Bravi, Milano)“. Oben links ist die Blattzahl 24 angegeben. Ein Vergleich mit vorhandenen Kopien dieses „*Dixit Dominus*“ zeigt, daß es sich bei der Faksimile-Seite um einen Abschnitt von zehn Takten aus dem „*Juravit Dominus*“ (T. 14–23) handelt¹². U.E. genügen diese zehn Takte um festzustellen, daß das verschollene Manuskript ein Autograph ist. Von unseren 25 kalligraphischen Elementen sind elf auf der Faksimile-Seite zu finden; alle passen vollkommen mit jenen in den Manuskripten der Gruppe A zusammen. Zusätzliche Kennzeichen der Schreiberhand, z. B. „forte“ und „tasto solo“, stimmen ebenfalls überein. Während Degrada diese Faksimile-Seite wie wir für die

¹⁰ Wir danken Herrn Professor Hücke für diese uns im November 1978 übermittelte Information. Alle Bemühungen, das Manuskript seitdem aufzufinden, waren bisher erfolglos.

¹¹ Vgl. Anm. 5.

¹² Vergleiche wurden mit Kopien des „*Dixit Dominus*“ in der Biblioteca municipale in Reggio Emilia und in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gemacht. Das Werk ist das zweite „*Dixit Dominus*“, das in den *Opera Omnia* abgedruckt ist; das Faksimile eines Klavierauszugs der ersten zehn Takte vgl. ebda., VIII, S. 79–80.

Seite eines Autographs hält, meint Huckle, daß es „schwerlich autograph“ sei, ohne seine Kriterien dafür zu nennen¹³.

2. *Flaminio*, III. Akt

I Nc rari 1.6.28 (88 Blätter), 28 x 22,2 cm.

Dieser komplette dritte Akt der letzten Oper Pergolesis ist, was die Seitenzahl angeht, das umfangreichste Autograph. Es trägt den Stempel: „Autografo/Archivio del Real/Collegio di Musica“. Die später hinzugefügte Titelseite lautet: „Il Flaminio/solo atto 3° orig./Poesia di Gennarantonio Federico/scritta pel Teatro Nuovo l'anno 1735/e riprodotta l'anno 1749“. Diese Beschriftung ist unsigniert, stammt jedoch von Francesco Florimo, 1826 bis 1851 Bibliothekar des Königlichen Musikkonservatoriums¹⁴. Auf der ersten Seite findet sich die Überschrift: „Atto 3:/Scena I: Ferdinando e Bastiano“, geschrieben von der Hand des Notenschreibers.

3. „*In coelestibus regnis*“, D-dur, Alto Solo, Streicher und Continuo

I Nc rari 1.6.27 (2 Blätter), 27,8 x 21,5 cm.

Diese kurze Antiphon ist mit unseren Nummern 6, 7, 8, 10 und 22 zusammengebunden. Die für die Sammlung dieser sechs Werke gemeinsame Titelseite, von einer unbekanntenen Hand geschrieben, lautet: „Borri orig[ina]li di Pergolesi [es folgen die sechs Einzeltitel]“. Dieses Stück ist Nr. 3 im Titel: „Antifona orig[ina]le a voce sola d'Alto con VV. In Coelestibus Regnis“. Die Bezeichnung „Antifona“ erscheint auch auf der ersten Seite oben in der Hand des Notenschreibers. Jedes Blatt ist gestempelt: „Autografo/Archivio del Real/Collegio di Musica“.

4. „*Laudate pueri Dominum*“, D-dur, Sopran Solo, SATB und Orchester

I Nc rari 1.6.29–2 (44 Blätter), 27,9 x 22 cm.

Überschrift „Laudate a voce sola“ und Name „Gio: Batta Pergolesi“ erscheinen oben auf der ersten Seite (vgl. auch unsere Nr. 9 und 11). Jedes Blatt ist gestempelt: „Autografo/Archivio del Real/Collegio di Musica“. Über die erste Seite, die leeren Notensysteme der Vokalstimmen verdeckend, hat Florimo augenfällig hingekritzelt: „Dichiaro io qui sotto scritto che questo pezzo di musica è autografo di Gian Battista Pergolese, Francesco Florimo, Archivista del Real Collegio di Musica“¹⁵.

Die folgenden vier Manuskripte beziehen sich alle auf die *Missa* F-dur. Nr. 5, für zwei fünfstimmige Chöre und zwei Orchester, umfaßt *Kyrie* und *Gloria*, es ist die komplette neapolitanische Messe; Nr. 6, für fünfstimmigen Chor und Orchester, enthält nur das *Kyrie*; Nr. 7, für fünfstimmigen Chor und zwei Orchester, geht nur bis zum „*Qui tollis*“ des *Gloria*; Nr. 8 enthält die Musik eines dritten und vierten, ausdrücklich so benannten Chores (beide vierstimmig) mit zwei Continuo.

5. *Missa*, F-dur, SSATB/SSATB und zwei Orchester

US NYpm (56 Blätter), Maße zwischen 31 x 26,5 und 32,5 x 27 cm (Abbildung I).

¹³ *Autografi*, S. 36, Anm. 10: „Nonostante le mie reiterate richieste, non mi è stato concesso di esaminare il manoscritto, che, a giudicare dalla pagina riprodotta nel volumetto di F. Schlitzer sembra certamente autografo“ Huckle meint dagegen (*Pergolesi. Probleme eines Werkverzeichnisses*, S. 200), daß „die zur Zeit verschollene Handschrift des Psalms ‚Dixit Dominus‘ . . . schwerlich autograph ist“

¹⁴ Auf einem Vergleich mit Florimos geschriebenen Bestätigungen in unseren Nummern 4, 6 und 20 beruhend; Florimo ist Verfasser der Arbeit: *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii* (Neapel 1880–1882).

¹⁵ „Ich, der Unterzeichnete, erkläre, daß dieses Musikstück ein Autograph von Gian Battista Pergolese ist. Francesco Florimo, Archivar des Königlichen Musikkonservatoriums“

Dieses vollständige Manuskript der *F-dur-Messe* wurde kürzlich durch den Mary Flagler Cary Trust für die Pierpont Morgan Library von einem englischen Antiquar erworben (über die Herkunft wollte der Verkäufer keine Auskunft geben). Aufgrund unserer vorangegangenen Arbeit zu Pergolesis Hand konnten wir die Echtheit des Manuskripts bald nach seiner Entdeckung bestätigen¹⁶. Es ist das größte Pergolesi-Autograph, was die Größe der Seiten und die Dichte der Notierung angeht. Überdies ist es das längste und vollständigste der Pergolesi-Autographen. Seine Bedeutung vergrößert sich durch den Umstand, daß sich drei verschiedene Fassungen dieses Werks in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel befinden (unsere Nr. 6, 7, 8). Das Manuskript ist in weiche Pappe gebunden, darauf der Name Pergolesis (z. T. getilgt) und die Nummer 56. Innen finden sich drei leere Seiten und zahlreiche, sorgfältig und geometrisch ausschraffierte Abschnitte. Auf der letzten Seite unten steht von der Hand Pergolesis: „Finis Laus Deo Beateque Virgini Marie et Beato Emidio [sic]“. Der Hinweis auf S. Emidio, den Schutzheiligen gegen Erdbeben, zeigt an, daß Pergolesi diese Messe im Auftrag der Stadt Neapel zu Ehren des Schutzheiligen nach dem Erdbeben am 29. November 1732 komponiert hat.

6. *Missa, F-dur* (nur *Kyrie*), SSATB und Orchester

I Nc rari 1.6.27 (vorher: 1.6.29–3) (14 Blätter), 27,8 x 21,7 cm.

Dieses Manuskript ist mit unseren Nummern 3, 7, 8, 10 und 22 zusammengebunden. Im gemeinsamen Titel dieser Sammlung (vgl. Nr. 3) wird das Stück als „Borro della Messa in Fa 5“ bezeichnet. Jedes Blatt ist gestempelt: „Autografo/Archivio del Real/Collegio di Musica“. Wieder stoßen wir auf einen Vermerk Florimos (vgl. Nr. 2 und 4), dieses Mal am linken Rand der ersten Seite: „Questo pezzo non è originale, per sbaglio ci si è posto il bollo“¹⁷. Huckle hielt es zunächst nicht für ein Autograph, meinte jedoch später, es sei nicht ausgeschlossen, daß ein Autograph vorliege. Degrada verzeichnet das Manuskript als Autograph¹⁸. Unsere Untersuchungen erweisen es als echt; die Schrift stimmt in jeder Hinsicht mit der der anderen Manuskripte der Gruppe A überein.

7. *Missa, F-dur* (nur bis zum „*Qui tollis*“), SSATB und zwei Orchester

I Nc rari 1.6.27 (25 Blätter), 27,8 x 21,5 cm.

In dieser sorgfältigen, jedoch unvollständigen Kopie der Messe, besteht die Orchesterbesetzung aus Oboen, „trombe da caccia“, Orgel und für jedes Orchester aus Violinen, Violen und Kontrabässen. Es ist möglich, daß das Manuskript für eine bestimmte Aufführung angefertigt worden ist, wofür auch die Sorgfalt der Kopie sprechen würde. Abgesehen vom Fehlen eines Chores hängt das Manuskript eng mit dem Manuskript Nr. 5 zusammen. Es ist mit unseren Nummern 3, 6, 8, 10 und 22 zusammengebunden und trägt wie diese den Stempel: „Autografo/Archivio del Real/Collegio di Musica“. Im gemeinsamen Titel dieser sechs Stücke wird es bezeichnet als „Borro della Messa in fa a 5 per 2 cori de violini sino al Qui tollis inclusive“.

8. *Missa, F-dur*, SATB/SATB und zwei Continuo (ausdrücklich bezeichnet als dritter und vierter Chor)

¹⁶ Wir möchten den Herren Herbert Cahoon und J. Rigbe Turner von der Pierpont Morgan Library unseren Dank aussprechen für die Erlaubnis, die Messe in *F-dur* einzusehen und Fotokopien davon anfertigen zu lassen.

¹⁷ „Dieses Stück ist kein Autograph, es ist fälschlich gestempelt worden“

¹⁸ Degrada, *Autografi*, S. 35. „Ferner ist eine nicht autographe Kürzung des Eingangs-Kyrie überliefert“, vgl. Huckle, *Pergolesi: Probleme der Überlieferung*, S. 18. In einem späteren Artikel bezeichnet Huckle dieses Manuskript jedoch als „Autograph?“, vgl. *Probleme eines Werkverzeichnisses*, S. 200, Anm. 37 und S. 212. Huckes Meinungswechsel scheint auf unserer ersten Fassung der vorliegenden Studie zu beruhen, auf Dokument Nr. 1, 1976, des Pergolesi Research Center, auf das Huckle auch hinweist.

I Nc rari 1.6.27 (16 Blätter), 27,8 x 21,5 cm.

Hier handelt es sich um dieselbe Messe, und zwar für einen zusätzlichen dritten und vierten Chor, in der Partitur mit „3^o Coro“ und „4^o Coro“ bezeichnet, jeder mit eigenem Continuo. Auf der ersten Seite ist die Orchesterbegleitung hinzugefügt, jedoch sind die vier Notensysteme wieder ausschraffiert worden. Das Manuskript ist mit unseren Nummern 3, 6, 7, 10 und 22 zusammengebunden und wird im gemeinsamen Titel dieser sechs Stücke bezeichnet als „Per ridurre la sua Messa in F a 4 cori“. Jedes Blatt ist gestempelt: „Autografo/Archivio del Real/Collegio di Musica“.

9. „*Questo è il piano*“, Es-dur, Alto („Canto“) Solo, Streicher und Continuo

GB Lbl Add. 14135 (20 Blätter)

Dieses interessante Manuskript, Unikum einer frühen Pergolesi-Kantate, ist eine saubere Kopie, die möglicherweise als Übung zur Kantatenkomposition angefertigt wurde. Es gibt einige mysteriöse Umstände bei diesem Manuskript. Oben auf der ersten Seite findet sich der Kopftitel: „Cantata a Voce Sola Con V:V: Gio: Batta Pergolesi“ (vgl. auch unsere Nr. 4 und 11). Die letzte Seite der Partitur trägt den Namen „Vincenzo Torretti“, das Wort „Finis“ und das Datum „14 Aprile 1731“. Unmittelbar auf die Partitur folgt eine „Violino Primo“-Stimme, geschrieben von einer anderen Hand, möglicherweise von der Torrettis, der vielleicht auch das Datum hinzugefügt hat. Eine Bestätigung dafür läßt sich aber erst aufgrund der Untersuchung am Original erbringen. Frank Walker hielt dieses Manuskript zunächst für die Arbeit eines Kopisten, widerrief aber später seine Ansicht und nennt es nun ein Autograph. Er begründet seinen Meinungswechsel mit dem Vergleich des Manuskripts mit den Nicotra-Fälschungen „*Agnus Dei*“ und „*O salutaris hostia*“ (Nr. 12 und 15), die er damals zunächst für Autographen hielt¹⁹. Degrada meint fälschlich, daß es „eindeutig ein von einem Kopisten angefertigtes Manuskript“ sei²⁰. Huckle war sich zunächst nicht sicher, hält es aber nun für echt (vgl. unsere Nr. 6 und Anm. 18)²¹.

10. „*Sicut erat*“ (Schlußfuge eines Psalms), D-dur, SATB und Orchester

I Nc rari 1.6.27 (10 Blätter), 27,8 x 21,5 cm.

Dies ist wiederum ein Manuskript der oben erwähnten Sammlung von sechs Stücken im Konservatorium zu Neapel, zusammengebunden mit unseren Nummern 3, 6, 7, 8 und 22. Wie bei den anderen ist jedes Blatt gestempelt: „Autografo/Archivio del Real/Collegio di Musica“. Auf dem gemeinsamen Titel der sechs Stücke ist es bezeichnet als „Borro della Fuga a 4. del Dixit in D“. Es ist jedoch nicht identisch mit der Fuge „*Sicut erat*“ des „*Dixit Dominus*“, unsere Nr. 1, wie aus den nicht-autographen Kopien dieses Stücks ersichtlich ist. (Um das endgültig zu beweisen, müßte man allerdings das verschollene Autograph einsehen.) Die Musik des „*Sicut erat*“ ist identisch mit der des „*Cum Sancto Spiritu*“ der D-dur-Messe von Pergolesi, für die jedoch kein Autograph bekannt ist.

11. „*Stabat Mater*“, f-moll, Duett Sopran/Alto, Streicher und Continuo

I MC (52 Blätter)

¹⁹ Vgl. *Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions*, in: ML XXX (1949), S. 306; ders., *Pergolesiana*, in: ML XXXII (1951), S. 294f.

²⁰ *Autografi*, S. 37, Anm. 13b: „Si tratta chiaramente di un manoscritto approntato da un copista“.

²¹ „Degrada hält sie nicht für autograph, ich selbst bin mir nicht sicher“; vgl. *Probleme der Überlieferung*, S. 5. Später schreibt Huckle (*Probleme eines Werkverzeichnisses*, S. 200): „Ich selbst bin geneigt, sie zu den Autographen zu rechnen“, dabei wiederum auf unsere erste Fassung vorliegender Studie hinweisend.

Auf der ersten Seite dieses Manuskripts findet sich folgender Kopftitel: „Stabat Mater a 2 Voci Con V: V:“ und der Name „Pergolesi“ (vgl. Nr. 4 und 9). Ein Vermerk auf der letzten Seite besagt, daß Pergolesi dieses Autograph kurz vor seinem Tod dem neapolitanischen Komponisten Giuseppe de Majo gegeben hat. Der Vermerk des unbekanntenen Schreibers, möglicherweise eines späteren Besitzers, lautet²²:

„Questo è Lo Stabat Mater, Originale del Pergolesi, il quale mi fu regalato dal Sigre d. Giuseppe de Majo, Maestro della Cappella Reale, a dì 26.7bre [settembre] 1771, il quale de Majo mi disse che il sud[etto] Pergolesi gli feci [sic] questo donativo, per suo ricordo, prima della sua morte. Nella fine dell'anno 1771 passò a migliore vita il Sig. Don Giuseppe de Majo“²³. Obwohl dieser Vermerk kaum ein unumstößlicher Beweis ist, so besteht kein Grund, an seiner Gültigkeit zu zweifeln. Das Manuskript ist somit das am besten dokumentierte Pergolesi-Autograph.

Gruppe B: Vier Fälschungen von Nicotra (Kopist Nr. 2)

Die Nummern 12 bis 15 sind eindeutige Fälschungen, verbrochen von Tobia Nicotra (vgl. oben S. 5). Alle sind saubere Kopien. Weder die Schrift noch die Musik ist echt. Nicotra macht bei sich selbst Anleihen: in Nr. 13 wärmt er einiges von seiner eigenen albernen Musik aus Nr. 12 auf.

12. *Agnus Dei*, b-moll, SATB und Continuo („spinetta“)

New York, Metropolitan Opera Company Archives (2 Blätter)

Dieses Manuskript erwarb die Metropolitan Opera aus der Sammlung des Edwin Franko Goldman, der es, so Richard Franko Goldman, von „einem privaten Sammler in Italien vor einigen Jahren“ gekauft hatte²⁴. Komponistennamen „Gio: Batta Pergolesi“ und Beschriftung „Laus Deo 1732/a Fra Bernardo da Messina“ stehen am Ende des Stücks. Degrada bemerkt die Unsinnigkeit, diese Musik Pergolesi oder irgendeinem anderen fleißigen Schüler, der gerade die erste Kompositionsklasse absolviert hat, zuschreiben zu wollen²⁵.

13. „*Miserere nobis*“ (letzter Abschnitt des *Agnus Dei*), b-moll, SATB und Continuo („spinetta“)

I IE (1 Blatt)

Links oben auf diesem, in der Stadtbibliothek von Pergolesis Geburtsstadt aufbewahrten Blatt findet sich der Vermerk: „o forse il seguente finis“ und die Unterschrift „V.o.aff.mo Gio.Batta.Pergolesi“. Unten rechts steht: „Finis Laus Deo a.d.1732“. Die Musik entspricht genau der letzten Hälfte unserer Nr. 12, dem *Agnus Dei*.

14. „*Non mi negar signora*“, g-moll, Soprano Solo und Continuo („spinetta“)

US Wc 1621 P.Case (1 Blatt)

Am Ende dieses kurzen Stücks steht: „a Fra Bernardo Feo. Gio. Batt. Pergolesi a.d.1731“. Wie wir oben schon erwähnten, wurde dieses Stück zuerst von O.E. Albrecht als Nicotra-

²² Vgl. Pergolesi, „*Stabat Mater*“, hrsg. von Alfred Einstein (London 1927), S. f. Einstein liefert einige interessante Hypothesen (obwohl er sie nicht immer als solche offenbart) über die Geschichte des Werks und seines Autographs.

²³ „Dies ist das *Stabat Mater*, Pergolesis Original, welches mir Giuseppe de Majo, Kapellmeister der Königlichen Kapelle, am 26. September 1771 schenkte, und welches ihm, De Majos Erinnerung nach, Pergolesi kurz vor seinem Tod als Andenken zum Geschenk gemacht hatte. Am Ende des Jahres 1771 ging Sig. Don Giuseppe de Majo in ein besseres Leben über“

²⁴ Vgl. die Einleitung zur Ausgabe des *Agnus Dei* von Pergolesi, hrsg. von Richard Franko Goldman (New York 1949).

²⁵ *Autografi*, S. 38f.: „La condotta delle parti è poi di tale assurdità che si esiterebbe ad attribuire tale passo, nonché a Pergolesi, a qualsiasi diligente allievo dei primi corsi di composizione“

Fälschung erkannt²⁶. Degrada stellt fest, daß die Musik dieses Werks, im Vergleich zu der der anderen Stücke der Gruppe B, am weitesten entfernt ist von Pergolesis Kompositionsweise²⁷.

15. „*O salutaris hostia*“, A-dur, Duett Tenore und Basso mit Continuo („spinetta“)
GB Lbl Add. 41063 M (1 Blatt) (Abbildung II)

Am Ende dieser kurzen Hymne steht: „a Fra Bernardo Feo Gio. Batta. Pergolesi, 1729“. Walker hält dieses Manuskript für ein Autograph²⁸. Degrada, von Nicotra wissend, stimmt natürlich nicht zu und fügt hinzu, daß das Stück eine „dumme Folge von Fortschreitungen“ sei „ohne irgendeine innere Einheit und ohne den Versuch einer Würde des Schreibens“²⁹.

Gruppe C: Andere Nicht-Autographen (Kopisten Nr. 3–11)

Die Nummern 16 bis 26 sind u. E. nicht von Pergolesis Hand. Sie sind Produkte von neun verschiedenen Schreibern: von Kopist Nr. 3 und 4, jeder verantwortlich für zwei Manuskripte, und von sieben anderen Kopisten. Von einer Stellungnahme bezüglich der Echtheit der Musik dieser elf Werke wollen wir hier absehen; das wird gerade in einer Arbeit über die Echtheit aller Pergolesi zugeschriebenen Vokalwerke untersucht³⁰.

Zwei Manuskripte von einer Hand (Kopist Nr. 3)

16. „*Dies Irae*“, c-moll, Duett Sopran („Canto“) und Alto mit Streichern
US Wc ML 96.P425 No.1 Case (76 S.), 22 x 30 cm.

Dieses Werk ist eindeutig die Arbeit eines Berufskopisten. Die Bezeichnung „Holograph“ steht mit Tinte auf der Katalogkarte der Bibliothek. Ein Vermerk besagt, daß das Manuskript ein Geschenk von Eve Queler vom 28. Januar 1974 ist. Die Titelseite lautet: „*Dies Irae/a Soprano e Contralto/Musica/di Gio Battista Pergolesi/con accompagnamento di due Violini e Viola*“. In der linken oberen Ecke steht: „Ich habe diese Manuskripte mit jenen von Giovanni Battista Pergolesi im Berliner Museum verglichen und finde dass diese dieselben sind. Es ist kein Zweifel dass dieses ein Originalautograph von Pergolesi ist“. Der Vermerk ist unterschrieben und datiert mit: „Dr. Emil Otto, 24. April 1931“³¹.

17. „*Miserere*“, g-moll, SATB und Streicher
New York, John F. Fleming Collection (65 Blätter)

Dies ist ein anderes Produkt des Berufskopisten, der auch Nr. 16 angefertigt hat³². Wie bei Nr. 16 ist auch hier die Titelseite sorgfältig geschrieben, sie lautet: „*Miserere a 4^o/con Violini e Viole./Musica di Gio. Batta Pergolesi*“. Ein ähnlich lautender Vermerk wie bei Nr. 16 erscheint links oben, unterschrieben und datiert mit: „Dr. Emil Otto /Berliner Museum /24. April 1931“.

²⁶ Vgl. Anm. 7

²⁷ *Autografi*, S. 39: „È, tra le musiche considerate, la più lontana dalla prassi compositiva pergolesiana“

²⁸ *Pergolesi: Catalogue of Works*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Auflage (London 1954), S. 633.

²⁹ *Autografi*, S. 39: „Musicalmente, quest'Inno è uno scipito seguito di progressioni, privo di una sua interna unità e di qualsivoglia dignità di scrittura“

³⁰ Vgl. Anm. 1

³¹ Vgl. auch Nr. 17, „*Miserere*“ g-moll.

³² Wir danken Herrn John F. Fleming für die Mitteilung über die Existenz dieses Manuskripts, für die Erlaubnis, es einzusehen und Fotokopien davon anfertigen zu lassen.

Zwei Manuskripte von einer Hand (Kopist Nr. 4)

18. „*Et incarnatus est*“, G-dur, Sopran Solo und Continuo

F Pn Fonds du Conservatoire, Ms. Mus. 1228 (1 Blatt)

Dieses, eine halbe Seite umfassende Manuskript eines 12taktigen Stücks stammt aus der Musikautographen-Sammlung von Charles Théodore Malherbe, die das Pariser Konservatorium erworben hat. Die 1831 datierte Titelseite lautet: „Originale/di/Giovanni Battista Pergolese./geb.4.Jan: 1717. † 1737 [sic]“. Eine zweite Titelseite enthält ein Porträt und ebenfalls falsche Lebensdaten „1717 – 1739“. Ein undatiertes Umschlagblatt (möglicherweise von einem Auktionshaus hinzugefügt) hat den Titel „Autographes“ und gibt den „Valeur“ mit 200 Francs an. Die Notenseite hat oben rechts (von der Hand des Notenschreibers) den Namen „Pergolesi“. Sowohl Degrada als auch Hucke halten dieses Manuskript nicht nur für nicht autograph, sondern auch für eine Fälschung³³. Wir halten es ebenfalls nicht für autograph, doch zeigt die Kalligraphie wenige Merkmale einer Fälscherarbeit (vgl. Tafel 1, 3–6, immer wo Nr.18 erwähnt ist; keiner von Pergolesis charakteristischen Schriftzügen wurde imitiert).

19. *Credo*, C-dur, SSAB, erste und zweite Violinen und Continuo

A Wn M 543/80, cod. 16444 (7 Blätter)

Dieses Manuskript, im Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek als Autograph und von Emilia Zanetti als „autografo?“ bezeichnet, stammt von derselben nicht-autographen Schreiberhand wie Nr. 18³⁴. Oben auf der ersten Seite steht der Name „Pergolese“. (Nach der letzten Seite dieses Manuskripts ist eine komplette Kopie der zwölf Takte, die Nr. 18 ausmachen, angebunden, und zwar von einer vollkommen anderen professionellen Kopistenhand geschrieben.) Wie bei Nr. 18 halten Hucke und Degrada dieses Manuskript möglicherweise für eine Fälschung, obwohl sie dies nicht durch den kalligraphischen Befund erklären.

Sieben Manuskripte von sieben verschiedenen Händen (Kopisten Nr. 5–11)

20. „*Dalsigre, ahi mia Dalsigre*“, B-dur, Sopran Solo und Continuo

I Nc rari 1.6.29 (22 Blätter), 28 x 21,8 cm (Kopist Nr. 5)

Auf dem mit dem Briefkopf des Conservatorio di Musica S. Pietro a Maiella versehenen Umschlagblatt ist folgende Beschriftung: „Pergolesi/Cantata/Dalsigre ahi mia Dalsigre/Autografo“. Darunter, von derselben Hand, ist der folgende Vermerk in Klammern: „Scoperto dalla Signorina Albano, non registrato dal catalogo musicologi come tale il 15 maggio 1961“³⁵. Links oben auf der ersten Seite steht von der Hand des Notenschreibers der Name „Pergolese“. Eine andere Hand schrieb auf den linken Rand derselben Seite: „Si crede originale“³⁶. Degrada verzeichnet es als Autograph³⁷; unsere Untersuchung ergab

³³ Degrada, *Autografi*, S. 47; Hucke, *Probleme eines Werkverzeichnisses*, S. 200.

³⁴ Emilia Zanetti, *Contributo a una bibliografia della musica sacra di G. B. Pergolesi*, in: *G. B. Pergolesi, note e documenti raccolta in occasione della settimana celebrativa* (Siena 1942), S. 89–100.

³⁵ „Von Miss Albano entdeckt, im gedruckten Katalog der Bibliothek als solches [als Autograph] nicht aufgeführt. 15. Mai 1961, A. M. [Anna Mondolfi-Bossarelli, bis vor kurzem Bibliothekarin des neapolitanischen Konservatoriums]“ Der genannte gedruckte Katalog ist: *Associazione dei Musicologi Italiani, Catalogo generale delle opere musicali esistenti nelle biblioteche e negli archivi d'Italia Città di Napoli, Biblioteca del R. Conservatorio di S. Pietro a Majella*, hrsg. von Guido Gasperini (Parma 1918).

³⁶ „Anscheinend ein Autograph“

³⁷ *Autografi*, S. 36.

jedoch, daß das Manuskript von einer Hand geschrieben ist, die weder zu den Autographen noch zu irgendeinem anderen, in dieser Studie behandelten Manuskript einen Bezug hat.

21. „*Parla che dir mi vuoi*“, Es-dur, Terzett für drei Soprane, Streicher und Continuo I Mc, keine Partitur, nur Stimmen für Violine I und II, Viola und Soprano II und III (Kopist Nr. 6)

Auf der Titelseite der ersten Violine steht von drei verschiedenen Schreibern: (1) „Violino p^o“, von der Hand des Notenschreibers; (2) „Aria a tre *Voci & Strum^{ti}/Parla, che dir mi Vuoi . . ./ *Manca la parte di Canto primo . . .(e Basso)“, vermutlich von der Hand eines unbekanntes Bibliothekars; (3) „Pergolesi orig[ina]le“, sehr leicht hingekritzelt in die linke obere Ecke von einer anderen unbekanntes Hand.

22. „*Salve Regina*“, c-moll, Soprano Solo, Streicher und Continuo I Nc 1.6.27 (12 Blätter), 27,8 x 21,5 cm (Kopist Nr. 7)

Dieses Manuskript ist mit unseren Nummern 3, 6, 7, 8 und 10 zusammengebunden – alles Autographen. Die Schrift von Nr. 22 hat jedoch keinen Bezug zu diesen anderen Nummern. Wir nennen es hier, weil es wie die anderen fünf Nummern auf jedem Blatt den Stempel trägt: „Autografo/Archivio del Real/Collegio di Musica“. Auf dem Umschlagblatt steht von Florimos Hand der Vermerk: „Questo Salve Regina per sbaglio si è Collata come orig. – Florimo“³⁸. Auf der ersten Seite findet sich von ihm der Titel: „Salve a/voce sola/di Soprano/con VV.e Va./detta del Sig/Pergolese“. Im gemeinsamen Titel dieser Sammlung (vgl. oben Nr. 3) ist dieses Stück aufgeführt als: „Salve Regina a voce sola di Soprano (Non è autografo del P.)“³⁹.

23. „*Se il foco mio t'infiamma*“, Terzett für zwei Soprane, Tenor, Streicher und Continuo (aus dem II. Akt des *Lo frate 'nnamorato*)

GB Ob Ms.Mus.G.11 (4 Blätter) (Kopist Nr. 8)

Diesem sehr nachlässig geschriebenen Manuskript fehlen sowohl eine Titelseite als auch jede andere Beschriftung auf der ersten Seite. Lediglich am Schluß findet sich „Finis“ und „Pergolesi“. In der zweiten Violine sind einige Noten durchgestrichen. Fast das komplette Manuskript ist im Faksimile in den *Opera Omnia* und einige Seiten, ebenfalls im Faksimile, in anderen Veröffentlichungen wiedergegeben⁴⁰, von denen eine in einem kurzen Artikel die Echtheit der Unterschrift Pergolesis bezeugt⁴¹. Walker lehnte als erster dieses Manuskript als Autograph ab; dem schloß sich Degrada an⁴². Unsere Untersuchungen bestätigen das; weder die spinnengleiche Schrift noch die Unterschrift haben irgendeine Ähnlichkeit mit der Schrift der Autographen der Gruppe A.

24. *Solfeggi*, 106 kurze Vokalübungen: 42 für zwei, 64 für drei Singstimmen

I Nc rari 1.6.28 (80 Blätter), 25,4 x 20,5 cm (Kopist Nr. 9) (Abbildung III)

Die getrennt beiliegende Titelseite lautet: „Solfeggi a Due Voci Canto, e Alto:/Solfeggi a tre Voci: Canto, Alto e Basso:/Solfeggi a Due Alto e Basso:/Pergolese“. Der Name am

³⁸ „Dieses Salve Regina wurde irrtümlich mit den Autographen zusammengebunden. – Florimo“ Vgl. zu Florimo auch unsere Beschreibungen zu Nr. 2, 4 und 6 oben.

³⁹ Degrada (*Autografi*, S.35) weist hin auf „una Salve Regina in do min. a torto ritenuta autografa e posteriormente unita al volume“

⁴⁰ Vgl. Anm.5.

⁴¹ Un autografo firmato di Pergolesi, in: *Giovanni Battista Pergolesi: note e documenti* . (Siena 1942), S.32f.; vgl. Anm.5.

⁴² Walker, *Pergolesiana*, S.296; Degrada, *Autografi*, S.46.

Schluß ist von einer anderen Hand mit kleineren Buchstaben hinzugefügt. Jedes Blatt ist gestempelt: „Autografo/Archivio del Real/Collegio di Musica“. Huckle bezeichnet diese kontrapunktischen Übungen in der „proportio tripla, proportio sesquialtera“ und „proportio dupla“ als Beispiele einer gründlichen Schulung für die angehenden Komponisten des neapolitanischen Konservatoriums⁴³. Er hält dieses wichtige Manuskript für ein Pergolesi-Autograph; dem stimmte Degrada zu⁴⁴. Die Schrift hat jedoch keinerlei Ähnlichkeit mit der Pergolesis. Huckle meint, daß sich die Schrift des Studenten Pergolesi zu der des „reifen“ Pergolesi verändert haben könnte⁴⁵. Das können wir kaum bestätigen. Wenn auch diese Übungen vermutlich in pädagogischer Absicht von Pergolesi in seinen Studententagen abgeschrieben worden sind, so kann man doch wenigstens einige Spuren der Ähnlichkeit mit seiner späteren Handschrift erwarten. Abgesehen von den sehr welligen 8tel- und 16tel-Notenbalken (vgl. Abbildung III), läßt sich aber keine Ähnlichkeit zwischen der Schreiberhand der *Solfeggi* und der der bekannten Autographen entdecken. Es ist natürlich möglich, daß diese Übungen, wie Huckle meint, die neapolitanische Tradition, der auch Pergolesi verhaftet war, widerspiegelt; wir können ihm jedoch nicht zustimmen, daß dieses Manuskript ein Autograph ist. (In Huckes kürzlich erschienenem Artikel, in dem er unsere Ansicht zitiert, daß die *Solfeggi* keinen kalligraphischen Bezug zu den echten Autographen haben, scheint er die Frage wieder offen zu lassen, ob die *Solfeggi* tatsächlich diese didaktische Tradition darstellen⁴⁶.)

25. „*Tu resterai, mia cara*“, F-dur, Duett Soprano und Alto, Streicher und Continuo I Mc (6 Blätter) (Kopist Nr. 10)

Obwohl diese professionelle Kopie im Katalog des Mailänder Konservatoriums als Autograph aufgeführt ist, wurde sie von Wissenschaftlern nie ernsthaft dafür gehalten. Oben auf der ersten Seite findet sich von der Hand des Notenschreibers der Kopftitel: „Duetto del Sig. Pergolesi“. Obwohl einige kalligraphische Elemente eine gewisse Ähnlichkeit mit den Autographen aufweisen (vgl. Nr. 3 und 6), ist die Handschrift in einigen charakteristischen Merkmalen (z.B. Schlüssel, 16tel-Notenbalken, Auflösungszeichen) doch ganz verschieden.

26. „*Venerabilis barba cappuccinorum*“, G-dur, Duett Tenore und Basso I Nc Ms.34.6.23 (4 Blätter) (Kopist Nr. 11)

Dieses sorgfältig geschriebene Manuskript dürfte die Arbeit eines Kopisten sein. Auf der ersten Seite erscheint am linken Rand der Name Sigismondo: Giuseppe Sigismondo (1739–1826) war der erste Bibliothekar des neapolitanischen Konservatoriums; von ihm stammt offensichtlich auch die Überschrift auf der ersten Seite: „Scherzo del Pergolesi coi Cappuccini di Pozzuoli dove poi egli morì nel Convento dei Francescani nel 1736“. Giuseppe Radiciotti bezweifelte schon 1910, daß dieses Manuskript ein Autograph sei⁴⁷.

⁴³ MGG 10, Sp. 1058: „Die Solfeggi stellen ein bemerkenswertes Zeugnis für das Nachleben der Proportionslehre im Unterricht der neap. Kons., aber auch für den Tiefstand der Kontrapunktik um 1730 dar“ Vgl. auch Huckle, *Die neapolitanische Tradition in der Oper*, in: Report of the Eighth Congress of the IMS New York 1961 (Kassel 1961), Bd. 1, S. 258.

⁴⁴ *Autografi*, S. 35. Eine Faksimile-Seite der *Solfeggi* ist als „Autograph“ wiedergegeben in: MGG X, Sp. 1053f.

⁴⁵ *Probleme der Überlieferung*, S. 7: „Läßt sich der Unterschied zwischen den Solfeggi und den übrigen Autographen nicht dadurch erklären, daß die Solfeggi früher, unter anderen Umständen und zu anderen Zwecken geschrieben wurden?“ Huckle übergeht später diese Frage; vgl. *Probleme eines Werkverzeichnisses*, S. 201.

⁴⁶ *Probleme eines Werkverzeichnisses*, S. 201.

⁴⁷ *Pergolesi. Vita, Opere e Influenza su l'Arte* (Rom 1910), S. 198f.

Hucke hält es dagegen für echt⁴⁸, während für Degrada die Schrift vollkommen verschieden von der der Autographen ist⁴⁹. Unsere Untersuchungen bestätigen Degrada.

III.

Wir kommen nun zum kalligraphischen Befund selbst. Die Charakteristika der drei Manuskriptgruppen A, B und C lassen sich am besten durch eine Reihe von sechs Tafeln darstellen. Vier Tafeln zeigen die elf von den 25 augenfälligsten Notationsmerkmalen, die die Autographen und die zwei Gruppen der Nicht-Autographen am schärfsten voneinander unterscheiden. Tafel 5 zeigt verschiedene Pergolesi-Unterschriften, auf Tafel 6 sind die 14 weniger unterschiedlichen, aber dennoch kennzeichnenden Charakteristika der Notenschreibung aufgeführt.

Hier nicht genannte Merkmale, z. B. Pausen und Viertelnoten, betrachten wir für unsere Studie als nebensächlich; sie werden entweder zu häufig oder zu unterschiedlich verwendet, als daß ihre Berücksichtigung hier gerechtfertigt wäre. Diese Unterscheidung zwischen erst- und zweitrangigen Charakteristika wurde von Hans Schneickert vorgenommen, einem Rechtsspezialisten, der erstere als außergewöhnlich und letztere als gewöhnlich bezeichnete⁵⁰. Vier der ersten elf Hauptcharakteristika sind so herausragend, daß man eine dritte Gruppe aus ihnen bilden könnte: die der für Pergolesi typischen Kennzeichen; diese sind der C-Schlüssel, F-Schlüssel, der Triller und das Zeichen für „dolce“. Diese vier sind auf den Tafeln 1–4 mit einem Sternchen versehen.

Zur Erleichterung des Vergleichs haben wir Schriftbeispiele ausgesucht aus je drei der elf Manuskripte der Gruppe A (der Autographen), je zwei der vier Manuskripte der Gruppe B (der Nicotra-Fälschungen) und je drei der elf Manuskripte der Gruppe C (der anderen Nicht-Autographen). Es muß betont werden, daß dies keine zufällige Auswahl ist; wir haben bewußt solche Beispiele aus den Gruppen B und C gewählt, die ihren Gegenstücken in der Gruppe A am ähnlichsten sind. Die auf den Tafeln angegebenen Nummern beziehen sich auf die Nummern der in Teil I dieser Studie aufgeführten Liste der Manuskripte.



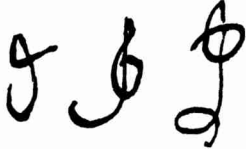




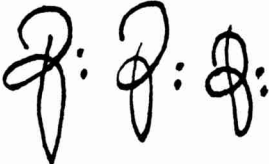

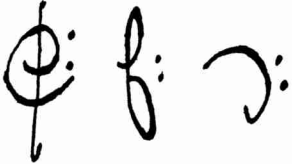
Einige wenige Schriftzeichen innerhalb der Gruppe C (Auflösungszeichen und einige Notenhälse und -fähnchen) sehen jenen von Pergolesis Hand zugegebenermaßen sehr ähnlich. Eine Handschrift muß jedoch als Ganzes gesehen werden; Pergolesis Schrift fällt durch ihre in all seinen Autographen zu beobachtende Unveränderlichkeit auf. Im Gegensatz zu anderen länger lebenden Komponisten blieb Pergolesi offenbar keine Zeit zu bedeutsamen Änderungen in seinem Schreibstil. Fanden sich auch in einigen Details einzelne Ähnlichkeiten in den Nicht-Autographen Pergolesis, so sind sie irrelevant bei Prüfung des Gesamtbildes (einschließlich des Vergleichs aller 25 Elemente); und besonders schwer wiegt das Fehlen der vier persönlichsten, „einmalig Pergolesischen“, in den Tafeln mit einem Sternchen versehenen Charakteristika.

⁴⁸ MGG 10, Sp. 1053.









⁴⁹ Autografi, S. 37: „Non la scrittura, totalmente diversa da quella attestata dai rimanenti autografi“

⁵⁰ Hans Schneickert, *Die Handschrift im Rechts- und Verkehrsleben*. Vgl. auch unsere Anm. 3 und 4, Bengtsson und Danielson, *Handstilar*, S. 27 und 56 und Lenneberg, *Handwriting*, S. 30f.

Tafel 1: Schlüssel

	Gruppe A Pergolesis Autographen	Gruppe B Nicotra-Fälschungen	Gruppe C Andere Nicht-Autographen
	4 5 6 	keine Beispiele	22 23 25 
*	3 5 11 	13 14 	16 20 22 
	2 7 9 	13 14 	17 18 22 





Tafel 2: Akzidentien und Tempozeichen

	Gruppe A Pergolesis Autographen	Gruppe B Nicotra-Fälschungen	Gruppe C Andere Nicht-Autographen
	4 10 11 	14 15 	17 22 24 
	3 7 9 	13 15 	16 20 22 

Die Tafel 1 zeigt deutlich, wie höchst charakteristisch der C- und F-Schlüssel der Gruppe A ist. Beide Schlüssel sind groß, größer als der G-Schlüssel. Beide scheinen in einem Zug, links oben beginnend, geschrieben zu sein. Ein Vergleich mit den C- und F-Schlüsseln der Gruppe B zeigt, daß Nicotra offensichtlich versuchte, die Form dieser Zeichen zu imitieren, aber nicht sehr erfolgreich darin war.

In den Autographen (Gruppe A der Tafel 2) ist das Auflösungszeichen groß, mit einem sehr kurzen Querstrich, während das Vierertakt-Zeichen sehr charakteristisch aussieht, mit seiner oberen, fast geraden Begrenzung – entweder ein waagerechter oder sich leicht nach unten neigender Strich – und seiner unteren, nach oben gebogenen Linie (vgl. die zahlreichen anderen Beispiele in Abbildung I). Es ist offensichtlich, daß auch hier Nicotra beide Zeichen nachahmen wollte, doch der Querstrich seines Auflösungszeichens ist breiter

Tafel 3: Sechzehntel-Noten



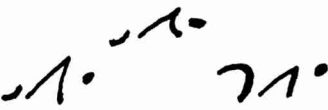

	Gruppe A Pergolesis Autographen			Gruppe B Nicotra-Fälschungen		Gruppe C Andere Nicht-Autographen		
	2	4	6	14	15	16	20	25
	2	4	6	14	15	20	18	23
	4	6	9	14	15	20	24	25
	3	6	7	13	14	20	23	25

und die obere Begrenzung seines Vierertakt-Zeichens geht nach oben. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht jedoch zwischen den Auflösungszeichen der Gruppe A und Nr. 17 der Gruppe C. Doch sind die Auflösungszeichen von Nr. 17 nicht gleichmäßig auf diese Weise geschrieben, wie es bei Pergolesi der Fall ist, und es fehlen überdies Ähnlichkeiten mit den anderen Merkmalen.

Sehr charakteristisch sind in Tafel 3 die mit Balken versehenen, auf- oder abwärts gestielten 16tel-Noten der Gruppe A. Die Balken sind besonders wellig und auffallend, gehen links und rechts über die erste und letzte Note hinaus und verlaufen selten parallel. In der dritten Gruppe C sind die Balken z. B. auch gewellt, besonders in den *Solfeggi* (Nr. 24) – gut zu sehen in Abbildung III – doch sind am Anfang und Ende meist kleine Häkchen. Wie schon oben bemerkt, sind die Balken der 8tel- und 16tel-Noten das einzige Charakteristikum der Notenschreibung in den *Solfeggi*, das den Autographen der Gruppe A etwas ähnlich sieht.

Die Tafel 4 zeigt zwei der persönlichsten kalligraphischen Elemente der Autographen Pergolesis. Seine vollkommen unorthodoxe Schreibweise eines Trillers findet sich praktisch in allen Manuskripten der Gruppe A, sowohl in den instrumentalen als auch in den vokalen Stimmen (er verwendet keine andere Schreibung des Trillers). Das Trillerzeichen ist in einem Zug geschrieben, besteht jedoch aus zwei Bestandteilen auf fast derselben waagerechten Ebene: eine kurvige oder wellige Linie mit einem Punkt an der rechten Seite. Zwischen beiden ist immer ein kleinerer Zwischenraum (vgl. zahlreiche Beispiele in Abbildung I). In seiner Ausgabe des „*Stabat Mater*“ nahm Alfred Einstein diese besondere Art der Trilleranweisung zur Kenntnis und bemerkte, daß sie sowohl ein Vibrato als auch einen Triller andeuten könnte⁵¹.

Tafel 4: Ausführungsanweisungen

	Gruppe A Pergolesis Autographen			Gruppe B Nicotra-Fälschungen	Gruppe C Andere Nicht-Autographen		
*	3	4	7	keine Beispiele	16	18	25
<i>tr</i>							
*	6	7	11	keine Beispiele	23	25	
<i>dolce</i>							

⁵¹ „*Stabat Mater*“, hrsg. von A. Einstein, S. III.

Tafel 5: Pergolesis Unterschrift

Gruppe A Pergolesis Autographen	
4	<i>Sio: Batta Pergoleyn</i>
9	<i>Sio: Batta Pergoleyn</i>
11	<i>Pergoleyn?</i>
Gruppe B Nicotra-Fälschungen	
13	<i>Sio: Batta Pergoleji</i>
15	<i>Pio: Batta Pergoleji</i>
Gruppe C Andere Nicht-Autographen	
20	<i>Pergoleye</i>
18	<i>Pergolesi</i>
23	<i>Pergoleji</i>

Ein anderes, sehr charakteristisches und durchgehendes Element in den Autographen Pergolesis ist seine hastige Abkürzung des Wortes „dolce“, seiner Art nach fast abstrakt⁵². Wie der Triller ist es mit schwungvoller Gebärde niedergeschrieben. Seine Abkürzung besteht aus drei getrennten Teilen, einem Bogen oder Halbkreis, einem umgekehrten V und einem ins Auge springenden Punkt.

⁵² Wir möchten Herrn Professor Degrada für die Identifizierung dieses Zeichens danken.

Leider waren alle Bemühungen bisher umsonst, einen Brief oder ein anderes von Pergolesi unterzeichnetes Dokument aufzufinden, wenn auch noch nicht alle einschlägigen Archive daraufhin durchforscht werden konnten. In den 26 untersuchten Manuskripten bieten sich zehn angebliche Pergolesi-Unterschriften, und zwar: in Gruppe A Nr. 4, 9 und 11, in Gruppe B Nr. 12, 13, 14 und 15, in Gruppe C Nr. 18, 20 und 23 (s. Tafel 5). Bei unserer vergleichenden Analyse dieser zehn Unterschriften verwendeten wir die von Ingmar Bengtsson und Ruben Danielson entwickelte Methode⁵³. Obwohl diese Methode unsere Ergebnisse im allgemeinen bestätigte, ist doch die Anzahl der Unterschriften zu klein, als daß sich daraus schlüssige Ergebnisse gewinnen ließen.

In Gruppe A erscheint der Name immer rechts oben auf der ersten Seite des Autographs (vgl. Abbildung I). Die auffallendsten Merkmale sind: 1. die Verbindungen zwischen den einzelnen Buchstaben; 2. der Buchstabe G in Gio. (gebogen in der oberen Hälfte, gerade und mit einem Häkchen versehen in der unteren Hälfte); 3. die zwei dem abgekürzten Vornamen Gio: folgenden Punkte; 4. der Buchstabe P, aus zwei ovalen Teilen bestehend (nicht sehr gut beim ziemlich verblaßten „*Stabat Mater*“ Nr. 11 zu sehen); 5. das fast wie ein v geschriebene r; 6. die auffallende, eckige untere Schleife des Buchstaben g.

Die vier Unterschriften der Gruppe B zeigen, daß Nicotra versucht hat, vermutlich am Beispiel des „*Laudate pueri Dominum*“ oder des „*Stabat Mater*“, Pergolesis Unterschrift nachzumachen. In diesem Bemühen war er aber ebenso erfolglos wie bei dem Versuch, Einzelheiten der Notenschreibung nachzubilden. In drei der vier Fälschungen (Nr. 12, 14 und 15) steht Pergolesis Name auf der letzten Seite unten rechts, in Nr. 13 auf der ersten Seite oben links. Der fließende Duktus des Autographs fehlt eindeutig. Beim Buchstaben G und bei den zwei dem Gio: folgenden Punkten ist eine leichte Ähnlichkeit erkennbar, doch das P im Nachnamen ist ganz anders (kleiner oberer Bogen, mit einem Häkchen versehene untere Hälfte), das r ist auffallend und mehr einem y denn einem v ähnlich, und die untere Schleife des Buchstaben g schließlich ist viel kleiner und runder als in Gruppe A. Darüber hinaus sind r und g deutlicher getrennt als bei Gruppe A.

Die angeblichen Unterschriften der dritten Gruppe C schließlich sind wie folgt plaziert: diejenige von Nr. 20 steht links oben auf der ersten Seite, die von Nr. 18 rechts oben auf dem Blatt, die von Nr. 23 ganz rechts auf der letzten Seite. Keiner dieser Namenszüge gleicht denen der Gruppe A. Interessant zu erwähnen, daß diejenige der drei Unterschriften, nämlich in Nr. 23, Gegenstand eines ihre Echtheit bescheinigenden Artikels ist (vgl. Anm. 41), die am weitesten von Pergolesis Autographen entfernt ist.














































⁵³ In ihrer Studie über Johan Helmich Roman und mit ihm zusammenhängende Kopisten verwenden Bengtsson und Danielson ein System der „graphemes“, das sie definieren als „a unit of unbroken movement of penmanship“ Vgl. Bengtsson und Danielson, *Handstilar*, S. 57 Vgl. auch unsere Anm. 3.

Tafel 6: Andere kalligraphische Kennzeichen – A

	Gruppe A Pergolesis Autographen			Gruppe B Nicotra-Fälschungen		Gruppe C Andere Nicht-Autographen		
b	1	7	8	12	14	16	20	23
#	2	3	4	13	14	20	18	24
3	2	4	6	13	14	22	23	24
6	4	9	10	12	13	20	22	25
o	1	2	7	12	13	17	20	22






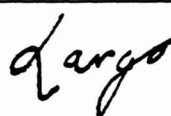

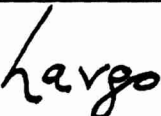




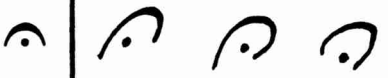

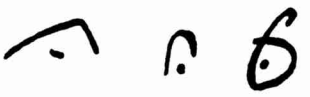
Zusammenfassend läßt sich sagen: durch unsere kalligraphische Untersuchung der 26 angeblichen Pergolesi-Autographen ergibt sich der für uns unwiderlegbare Befund – in logischer, dokumentarischer und kalligraphischer Hinsicht –, daß elf der 26 Manuskripte tatsächlich von Pergolesis Hand stammen (Gruppe A). Von den verbleibenden 15

Tafel 6: Andere kalligraphische Kennzeichen – B

	Gruppe A Pergolesis Autographen			Gruppe B Nicotra-Fälschungen		Gruppe C Andere Nicht-Autographen		
	2	7	10	14	15	20	18	23
								
	3	4	11	12	13	17	20	24
								
	3	6	11	14	15	16	20	23
								
	2	4	6	12	13	16	20	22
								
	3	4	11	14	15	16	22	24
								

Manuskripten sind vier in Kalligraphie und Musik absichtliche Fälschungen von Tobia Nicotra (Gruppe B). Die elf anderen, von neun verschiedenen Händen geschriebenen Manuskripte haben weder zu den echten Autographen noch zu den Fälschungen einen kalligraphischen Bezug; die Echtheit ihrer Musik wird zur Zeit untersucht.

Tafel 6: Andere kalligraphische Kennzeichen – C

	Gruppe A Pergolesis Autographen	Gruppe B Nicotra-Fälschungen	Gruppe C Andere Nicht-Autographen
	4 6 7 	12 13 	20 23 24 
Largo	4  6 	13  15 	20  22 
	1 2 6 	12 13 	18 24 26 
	4 6 7 	12 15 	20 22 24 

Von den elf kennzeichnendsten kalligraphischen Elementen, die wir untersuchten, sind nur drei (Auflösungszeichen, Balken der auf- und abwärts gestielten 16tel-Noten) in ähnlicher Weise in den Nicht-Autographen zu finden (ausgenommen in Nicotras Fälschungen). Die anderen acht Elemente sind gänzlich anders. Kurz gesagt: Pergolesis Hand hat sich als so einmalig und persönlich erwiesen, daß ihre Identifizierung in Zukunft kein Problem mehr sein wird.

Die vorliegende Studie hat Ergebnisse von besonderem Interesse erbracht. Zum einen ist der Echtheitsnachweis für das kürzlich entdeckte Autograph der *Missa F-dur* in der Pierpont Morgan Library von großer Bedeutung, nicht nur wegen des Umfangs des Autographs, sondern auch wegen der drei mit ihm zusammenhängenden Autographen desselben Werks in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel. Zum anderen ist auch

der Echtheitsnachweis des autographen Manuskripts der Kantate „*Questo è il piano*“ in der British Library bedeutsam, da seine Echtheit bis dahin in Frage gestellt war.

Wir haben gezeigt, daß die elf Manuskripte der Gruppe C eindeutig nichts mit Pergolesis Hand zu tun haben. Während die Bezeichnung Autograph einigen dieser Manuskripte bisher unbesehen und ohne stichhaltigen Nachweis beigegeben wurde, sind zwei der Manuskripte – die *Solfeggi* und „*Venerabilis barba cappuccinorum*“ – von modernen und bekannten Wissenschaftlern zu Autographen erklärt worden. Wichtiger noch ist der

Abbildung I: Manuskript Nr. 5, *Missa F-dur*. New York, The Pierpont Morgan Library (Autograph)

The image shows a page of handwritten musical notation for a Mass in F major. The score is written on ten staves, with the following parts labeled on the left:

- Flöte (Flute)
- Trombe (Trumpets)
- Fagott (Bassoon)
- Oboe
- Violoncelli (Violoncellos)
- Violinen (Violins)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Credo" is written at the bottom left of the page. The manuscript is identified as Manuskript Nr. 5, *Missa F-dur*, from the Pierpont Morgan Library.

Umstand, daß die elf Nicht-Autographen aufgrund des vermeintlichen Autographenstatus bisher meist auch in musikalischer Hinsicht für echt galten, nun aber den vielen Pergolesis Namen tragenden Werken zuzuordnen sind, die auf Bestätigung ihrer Echtheit und somit darauf warten, als ein Teil des Pergolesischen Œuvre anerkannt zu werden.

Die vorliegende Studie hat sich ausschließlich auf den kalligraphischen Vergleich konzentriert. Wir glauben, daß die Eigenart von Pergolesis Hand schließlich dargelegt werden konnte. Bei der Vorbereitung der *Neuen Pergolesi-Ausgabe* werden nun auch andere Kriterien zu berücksichtigen sein, und zwar Werk für Werk, unter Berücksichtigung aller vorhandenen Autographen, Manuskripte und Drucke. Wir befassen uns sowohl mit Fragen der Herkunft, der Datierung, der Stilanalyse, des Materials (Papier, Wasserzeichen, Tinte etc.) als auch mit Versuchen, die Echtheit noch immer zweifelhafter Werke nachzuweisen. Bis dahin bleiben die Pergolesi fälschlich zugeschriebenen Werke das, was sie sind; möglicherweise tauchen weitere Autographen auf. Wenn dem so ist, sollte der Vergleich ihrer kalligraphischen Elemente mit jenen auf den sechs Tafeln oben abgebildeten ein wichtiges Hilfsmittel für ihre Echtheitsbestimmung liefern.

Abbildung II: Manuskript Nr. 15, „O salutaris hostia“. London, British Library (Fälschung)



Abbildung III: Manuskript Nr. 24, *Solfeggi*. Neapel, Conservatorio S. Pietro a Majella (bisher als Autograph bezeichnet)



So machen's alle Die frühen Übersetzungen von Da Pontes und Mozarts „Cosi fan tutte“ für deutsche Bühnen

Für Gerhard Neumann

von Gabriele Brandstetter, Regensburg

„Den 1. Mai: Liebe und Versuchung, ein elendes welsches Produkt mit der kraftvollen Musik eines Mozarts“ (*Berliner Annalen des Theaters*, 1791).

„Wo Mozart sich dennoch begeistern ließ und ‚schöne Musik‘ schrieb, tat er es eigentlich gegen die Dichtung, die er nicht nur auf eine ihr gar nicht innewohnende Höhe hob, sondern auch mit keuscher Wahrheit durchströmte, wo der Dichter nur frivole und geheuchelte Empfindungen aussprach“ (Georg Richard Kruse, 1938).

Über mehr als hundert Jahre hat sich das Mißtrauen gegenüber Mozarts Oper *Così fan tutte*, oder genauer: gegenüber Da Pontes Libretto, hartnäckig gehalten. Man warf ihm Unwahrscheinlichkeit und Frivolität, Albernheit und mangelnden Vorbildcharakter vor. Resultieren die Art der Argumentation und die Vielzahl der abwertenden Äußerungen im 19. Jahrhundert einerseits vorwiegend aus der Notwendigkeit, das idealisierte Bild vom genialen Mozart mit dem ‚frivolen‘ Stoff der Oper in Einklang bringen zu müssen, und andererseits aus der historischen Distanz der herrschenden romantischen Oper zu Tradition und Genre der „opera buffa“, so bestand vor und um 1800 noch eine von anderen Faktoren bestimmte Rezeptionssituation. Doch auch schon in den ersten Jahren nach der Uraufführung geriet Mozarts „dramma giocoso“ in den Streit der Meinungen, und man versuchte, vermeintliche Mängel des Librettos auszumerzen. Die Impresarios fahrender Schauspieltruppen nahmen das Werk in ihre Programme auf und übertrugen die für den Hof komponierte Oper in deutsche Singspielfassungen, um die solchermaßen auf das bürgerliche, zahlende Publikum zugeschnittene ‚Ware‘ gewinnträchtig absetzen zu können.

Doch bleibt der Hinweis auf diese mit der Übersetzung meist vorgenommene Gattungstransformation – von der italienischen „opera buffa“ in ein deutsches Singspiel – zu allgemein, um die frühen Rezeptionsvorgänge zu beschreiben und zu erklären. Der Einfluß und das Zusammenspiel von diversen literarischen und dramaturgischen Moden, von ästhetischen und moralischen Postulaten sowie das Ineinandergreifen von regional ganz unterschiedlichen Publikumserwartungen und darauf antwortenden Inszenierungen bilden einen Knäuel komplizierter Rezeptionsbedingungen. Dies am Beispiel von drei charakteristischen Übersetzungen der Oper vor 1800¹ zu entwirren, ist die Absicht der folgenden Studie.

¹ Einen Überblick über die ersten deutschen Übersetzungen von *Così fan tutte* gibt das Verzeichnis unten. Es ist zusammengestellt nach den – allerdings teilweise widersprüchlichen und nicht in jedem Fall gesicherten – Angaben bei: O. G. Th. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos*, Vol. I (Washington 1914; Library of Congress), S. 324f.; H. Abert, *Mozart*, Bd. II (vgl. Anmerkung 47); K. H. Oehl, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Mozart-Übersetzungen*, Phil. Diss. (Mainz 1954); W. Wodnansky (vgl. Anmerkung 7); und die allerdings lückenhafte Übersicht in dem Sammelband *Così fan tutte* (vgl. Anmerkung 2), S. 63.

I

Angesichts der geteilten Meinungen² über das Libretto erhebt sich die Frage nach seiner Gestalt: Ist es vielleicht so janusköpfig, daß es in sich bereits die Antithesen vereint, die in dem Meinungsstreit um seinen Wert hervortreten? Wenn allerdings Da Pontes Libretto, wie Alfred Einstein betont, seine beste Arbeit ist, deren ästhetisches Vergnügen dem einer „gut gelösten Schachaufgabe“³ ähne, worin bestehen dann diese oft unterschätzten Qualitäten?

Eines der konstitutiven Merkmale ist hier bereits angesprochen: das der symmetrischen Figurenkonstellationen und ihrer mit nahezu mathematischer Präzision durchgeführten Relationenwechsel. Drei Paare bilden das ‚Ausgangssubstrat‘ für das artifizielle Austauschspiel. Zwei davon sind als Liebespaare scheinbar aufeinander fixiert und spielen den passiven Part, das dritte Paar, die aktiven Komödieninitiatoren Don Alfonso und Despina, rahmt die anderen beiden ein und gibt die Handlungsanstöße. Der Auslösefaktor, der die geometrische Komödie der Irrungen in Gang setzt, ist die Wette Don Alfonsos mit den beiden Offizieren. Sie erstellt den Spielplan für das gesamte folgende Exempel, spannt den Bogen über das dramatische Geschehen und determiniert die Figuren-Gruppierungen. Die Wette bestimmt jedoch nicht nur die äußere Choreographie jenes Reigens, sondern zugleich das Spiel mit der Illusion und Desillusion, das seine optische Präsenz in den traditionellen Verwandlungs- und Verkleidungsszenen der Buffa-Konvenienz hat.

Illusion bestimmt das Bild, das die beiden Liebespaare voneinander haben – die Männer von der unvergänglichen Liebe und Treue ihrer Mädchen und jene von der idealen Einzigartigkeit ihrer Geliebten. Illusion herrscht jedoch auch bei beiden Paaren über die Motivation, den Grad und die Tragfähigkeit der eigenen Gefühle zu ihren jeweiligen Partnern. Weder erkennen die Mädchen, wie sehr ihre vermeintlich so innige Liebe zu ihren Liebhabern eher einem schwärmerischen Wunschbild von der großen Liebe entspricht als der Realität; noch wird ihnen bewußt, daß ihre „rasende Verzweigung“ über den Abruf ihrer Liebhaber „al marzial campo“ eine Täuschung über ihre tatsächliche Gefühlslage enthält. Diese illusionäre Selbsttäuschung der Schwestern entsteht in einem wirklichkeitsfremden Phantasie Reich und ist ein ihnen selbst unbewußtes Spiel, in dem sie so reagieren, wie es der Identifikation mit ihren Träumen, nicht ihrer Beziehung zur Wirklichkeit entspricht. Sie äußern ihre vermeintlich wahren Gefühle in einer so übersteigerten theatralischen Sprache, daß diese überfrachtet und damit hohl wirkt. Diese Topoi und die extreme Kluft zwischen „himmelhochjauchzend – zu Tode betrübt“ bilden die literarische und die psychologische Voraussetzung für die Parodie. Die Parodie ist hier nicht einfach nur als einer der Hauptbestandteile der „opera buffa“, die die pathetischen Arien der „opera seria“ satirisch imitiert, eingefügt, sondern in der Thematik und Anlage des dramatischen Geschehens selbst motiviert. Der vorgeblich heilige Ernst der Leidenschaftsausbrüche in Dorabellas Eumeniden- und Fiordilgis Gleichnisarie wird durch die abgegriffenen stilistischen Wendungen und die feine Ironie des musikalischen Kommentars relativiert und somit in seinem Illusionscharakter durchsichtig.

Nicht nur die beiden Schwestern, sondern auch ihre Liebhaber leben in einer realitätsfernen Traumwelt. Sie reagieren auf Don Alfonsos Zweifel an deren Treue, für die sie nur sehr

² Eine ausführliche, sehr materialreiche Dokumentation dazu bietet der Sammelband: *Così fan tutte. Beiträge zur Wirkungsgeschichte von Mozarts Oper*, hrsg. von Susanne Vill (Bayreuth 1978).

³ A. Einstein, *Mozart* (Frankfurt a. Main 1978, erste dt. Aufl. 1967, engl. Original New York 1947), S. 418.

vage und konventionelle Anhaltspunkte haben, sofort mit der Bereitschaft zum Duell. Damit wird die Treue zu einer Angelegenheit der Ehre; die Erfüllung einer gesellschaftlichen Norm ist wichtiger als das auf der Ebene persönlicher Begegnung sich aufbauende Vertrauen.

Doch das Geflecht der auf Treueerwartung und -versprechen aufgebauten Beziehungen des durch die Wette inszenierten Spiels ist noch differenzierter und ausgedehnter: Die unbedingte Treue der Offiziere zu ihrem mit der Wette gegebenen Ehrenwort bedingt erst die Untreue ihrer Mädchen; und um diese Untreue zu beweisen, muß sich Don Alfonso ausgerechnet auf die von ihm so geschmähte „Weibertreue“ – durch den erkaufte Beistand Despinas – verlassen. So wird auf der durch Don Alfonsos Wett-Experiment etablierten Spielebene ein höchst kompliziertes, von Paradoxien getragenes Beziehungsgeflecht errichtet, das in Spannung steht zur ‚Wirklichkeit‘ der Vorgeschichte. Jede der Figuren ist darin verwickelt, doch unterscheiden sie sich durch das unterschiedliche Maß an Überblick und Einsicht in die Rollenverteilung des Spiels⁴. Diese verschiedenen Stufen des Bewußtseins, die völlige Einsicht in das Maskentheater einerseits (Don Alfonso) und das Nichtwissen um die Doppelbödigkeit des Spiels andererseits (die Schwestern), machen den Perspektivenreichtum und die Dichte dieses Librettos aus. Die zunehmende Desillusionierung, die den Spannungsbogen der dramatischen Handlung führt und in der Demaskierung des zweiten Finales gipfelt, birgt die Chance einer bewußteren Einstellung zur Realität über die Verwicklungen des Spiels hinaus. Damit wäre Don Alfonsos Ziel erreicht, das Experiment gelungen. Doch bringt der Schluß keine endgültige Lösung im Sinne eines – vom Publikum erwarteten – eindeutigen „lieto fine“, sondern er bleibt offen: Ambivalenz und Irritation bestehen auch nach der Auflösung des inszenierten Spiels noch. Selbst die Musik, die in den Ensemble- und Finalsätzen alle Spielebenen zusammenfaßt und die gleichzeitig dargestellten Gefühlslagen unterstreicht, kommentiert oder widerlegt, bietet keine Eindeutigkeit.

Dadurch, daß das komplizierte Kunst-Spiel eben keine klare Lösung zeigt, wird das artifiziell durchgespielte Problem und der Appell zu seiner Reflexion und kritischen Lösung an den Rezipienten weitergereicht. Damit wird zweierlei verweigert: erstens wird durch die Figurenkonstellation und die Figurencharakterisierung, durch die künstliche Spielsituation also mit all ihren Unwahrscheinlichkeiten und durch die parodistische Relativierung der Figuren, sobald sie in scheinbar rührendem Ernst agieren und empfinden, eine ungebrochene Identifikation gestört, wenn nicht gar verhindert. Zweitens hinterläßt der problematische Schluß nicht jene wohlige Bestätigung gesellschaftlicher Konventionen, die das Theatervergnügen (bis heute) so angenehm unterhaltend macht, sondern rührt an wunde Punkte des bürgerlichen Treue- und Eheverständnisses.

Statt dessen fordern die vielschichtigen und kunstvoll verschränkten Spiel- und Bewußtseinsebenen während der Komödie, gerade weil sie im besonders stilisierten, künstlichen Arrangement und dem verspielt-leichtsinnigen Gestus der „opera buffa“ versteckt sind, ein hohes Maß an Aufmerksamkeit, Vorurteilslosigkeit und intellektueller Neugier. Die Oper *Così fan tutte* stellt, so gesehen, nicht geringe Anforderungen an ihr Publikum. Sie birgt daher von ihrer Struktur her mehr als alle anderen Mozart-Opern die Möglichkeit von

⁴ Eine vorzügliche Interpretation dieser Oper, der ich in meiner Darstellung in vielen Zügen folge (besonders auch zur Frage der Treue) bietet: G. Reiss, *Komödie und Musik. Bemerkungen zur musikalischen Komödie Così fan tutte*, in: *Mf* 20 (1967), S. 8–19.

Mißverständnissen und lädt zu einer ihren Spiel-Raum moralisch einengenden, lückenhaften oder gar umdeutend-deformierenden Rezeption ein.

II

In der italienischen Originalgestalt wurde *Così fan tutte* noch zu Mozarts Lebzeiten in Prag und in Dresden aufgeführt. Sehr bald jedoch begann die endlose Reihe der Übersetzungen und Bearbeitungen. Eine der ersten deutschen Fassungen für die Bühne erschien 1791 in der kurfürstlichen Musikstadt Dresden unter dem Titel: *Eine wie die Andre oder Die Schule der Liebhaber. Ein scherzhaftes Singspiel für das Kurfürstlich-Sächsisches Theater*⁵. Die Oper wurde hier von der Gesellschaft Bertoldi in der italienischen Originalsprache gegeben. Das Textbuch, das zu diesem Anlaß verfertigt wurde, ist zweisprachig: Es ist jeweils auf der linken Seite der italienische, auf der rechten Seite der deutsche Text abgedruckt. Die Zweisprachigkeit des Textbuches, das in dieser Form eine Besonderheit unter den Übersetzungen der Oper darstellt, sollte vermutlich Verständnisschwierigkeiten des Publikums beheben helfen. Die deutsche Übersetzung ist in einer möglichst wörtlichen Prosaform gehalten. Der anonyme Übersetzer hat sie offenbar bewußt gewählt, denn die Verseinteilungen der italienischen Fassung sind trotz der deutschen Reimlosigkeit genau beachtet. Teilweise bringt das Streben nach möglichst großer Texttreue in der Übertragung holprige, ‚undeutsche‘ Wendungen mit sich: so ist Don Alfonsos Antwort auf die Duellforderung der Offiziere folgendermaßen übersetzt:

„Cara semplicità quanto mi piaci!“

„O liebe Einfalt, o wie gefällst du mir!“⁶

Auch Wortbildungen wie „Lasterchen“, „Blickchen“ oder „zärtliches Lüftchen“ sind auf diese Tendenz zur Wörtlichkeit zurückzuführen und – vergleicht man sie mit dem Originalwortlaut – keineswegs wie Wilhelm Wodnansky meint⁷ – als Verniedlichungen im Sinne eines „Singspielcharakters“ aufzufassen. Die geläufigen Forderungen an Übersetzungen nach Poetizität der Arien und vokalbetonter Sanglichkeit sind bei dieser Übersetzung gegenstandslos, da die Aufführung selbst in der italienischen Originalform erfolgte. Hingegen bewahrte das Prinzip der Wörtlichkeit dieses Textbuch – im Gegensatz zu den meisten anderen Übersetzungen – von vorneherein vor stilistischer Einebnung und Sentimentalisierung. Die auch in dieses Da Ponte-Libretto eingesprengten, auf die Commedia dell'arte-Vorgeschichte der „opera buffa“ zurückdeutenden drastisch-derben Ausdrücke sind allein in der Dresdner Übersetzung nicht unterdrückt oder gemildert. Die fassungslos-entrüsteten Beschimpfungen des desillusionierten Guglielmo gegen Fiordiligi – psychologisch und auch stilistisch die andere Seite seiner anfänglichen Lobeshymnen auf die Verlobte – sind getreu übertragen:

„briconna! Assassina – furfante – ladra – cagna –“

„O Du Betrügerin! Du leichtsinnige Kreatur – Du wollüstige Seele – Du Vettel – Du Betze“⁸.

⁵ Die Angaben auf der deutschen Seite des Titelblatts lauten vollständig: „Eine wie die Andre oder Die Schule der Liebhaber. Ein scherzhaftes Singspiel für das Kurfürstlich-Sächsisches Theater. Dresden, 1791“ Zitate aus dieser Dresdner Fassung erscheinen im folgenden unter dem Buchstaben D. und der entsprechenden Seitenzahl.

⁶ D., S. 9.

⁷ Vgl. W. Wodnansky, *Die deutschen Übersetzungen der Mozart-Da Ponte-Opern Le nozze di Figaro, Don Giovanni und Così fan tutte im Lichte text- und musikkritischer Betrachtung. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Opernlibrettos*, Diss., masch. (Wien 1949), S. 170f.

⁸ D., S. 118/119, lediglich „cagna“ = Hündin ist nicht wörtlich, sondern mit dem Ehrlosigkeit und Verworfenheit bezeichnenden Wort „Betze“ übersetzt.

Die Dresdner Übersetzung sichert auch in der deutschen Version die buffa-typische Farbigkeit der Rezitative. Es lassen sich dafür beliebig viele Beispiele finden, etwa der schnippische Tonfall Despinas im Dialog mit Don Alfonso oder das in der poetischen Bildlichkeit überzogene Pathos der schmachtenden verkleideten Liebhaber⁹. Damit erlaubt diese originalgetreue Übersetzung auch die differenzierende Wiedergabe der ständig wechselnden Ton- und Stillagen des Librettos, die ja im Zusammen- und Gegenspiel mit der Mozartschen Musik erst die (Bewußtseins-)Ebenenwechsel, den schillernden Charakter der Oper und auch den Umschlag in die Parodie einleiten.

Neben diesen durch die spezifische Aufführungssituation bedingten übersetzungstechnischen und stilistischen Aspekten der Dresdner Übertragung ist nun einem anderen einschneidenden Faktor der Opern-Rezeption Beachtung zu schenken, nämlich der Streichung von Musiknummern.

Solche ‚Striche‘ sind in der Inszenierungspraxis damals wie heute üblich. Zumeist sind dramaturgische oder theaterpraktische Erwägungen, etwa Besetzungsprobleme, dafür verantwortlich. Wirft man einen Blick auf die Theaterzettel dieser Zeit, wo nicht selten an einem Abend ein Schauspiel, eine Oper oder ein Singspiel und zum Abschluß noch eine der sehr beliebten Ballettpantomimen gegeben wurden, so scheinen allein aus zeitlichen Gründen Kürzungen unumgänglich gewesen zu sein. Trotzdem mutet die Zahl der gestrichenen Nummern in der Dresdner Übersetzung erstaunlich hoch an. Insgesamt elf der 30 Musiknummern sind weggelassen¹⁰. Da die historischen Umstände dieser Aufführung nicht mehr rekonstruierbar sind, bleibt nur die Möglichkeit, das nach den Strichen gebliebene Operngebilde näher zu untersuchen und zu fragen, ob sich aus den Streichungen ein Übertragungs- und Inszenierungskonzept herauslesen läßt, das neue Akzente setzt.

Der größte Teil, nämlich sieben der elf Striche, fällt auf Arien, auf die Gattung, die mit ihrer musikalischen Gefühlsaussprache die Grundlage der Figurencharakteristik und -entwicklung im Verlauf der Handlung bildet; der Rest der Striche betrifft kleinere, ariose Ensembles, die eher statische, emotional betonte Haltepunkte im dramatischen Geschehen sind wie etwa das Terzett „Soave sia il vento“. Welche Umwertung und Neugewichtung wird nun dadurch erreicht?

Die Striche des bei der neuen Überkreuz-Konstellation zusammengeführten Paares Dorabella/Guglielmo haben einen gleichgerichteten Effekt. Guglielmos übertriebene Selbstdarstellung, seine aufdringliche, draufgängerische Anpreisung männlicher Vorzüge in der Arie „Non siate ritrosi“ ist weniger eine Charakterzeichnung als eine Erprobung der

⁹ Vgl. dazu das Zitat dieser Szene auf S. 40 dieses Aufsatzes.

¹⁰ Folgende Musiknummern sind gestrichen:

Terzett Nr. 3: „Una bella serenata“

Arie Nr. 5, Don Alfonso: „Vorrei dir“

Terzettino Nr. 10: „Soave sia il vento“

Arie Nr. 11, Dorabella: „Smanie implacabili“

Sextett Nr. 13: „Alla bella Despinetta“ ist stark gekürzt.

Arie Nr. 15, Guglielmo: „Non siate ritrosi“

Arie Nr. 19, Despina: „Una donna a quindici anni“

Duett Nr. 20: „Prenderò quel brunettino“

Quartett Nr. 22: „La mano a me date“

Arie Nr. 24, Ferrando: „Ah lo veggio quell' anima bella“

Kavatine Nr. 27, Ferrando: „Tradito, schernito“

neuen Rolle, die er in dem durch die Wette veranlaßten Spiel um die Treue seiner Verlobten übernommen hat. Die Unglaubwürdigkeit von Dorabellas Eumenidenarie besteht hingegen gerade in der Diskrepanz zwischen ernsthaftem Engagement und der im Verhältnis zum Anlaß übertrieben wirkenden poetischen und musikalischen Form. In beiden Arien herrscht also ein ironisches Moment vor, das sich in Guglielmos Arie direkt aus dem Spielzusammenhang ergibt und in Dorabellas Arie sich als „opera buffa“-typische Parodie erweist. Mit der Streichung dieser beiden Partien wird somit in der Dresdner Fassung die Figurencharakteristik kaum reduziert – die Betonung des eher extravertiert-leichtsinnigen Temperaments des ‚Paares‘ Dorabella/Guglielmo wird kaum gemindert; hingegen beraubt sich diese Fassung durch ihre Kürzungen eines der wichtigsten Strukturmerkmale dieser Oper: des ironisch parodistischen Humors.

Anders sehen die Auswirkungen der Nummernkürzungen bei dem (neuen) Paar Ferrando/Fiordiligi aus. Ferrando erscheint durch die Striche im zweiten Akt, besonders durch die Unterschlagung seiner Arie „Tradito, schernito“ als nahezu rein lyrische Tenor-Partie. Fiordiligis Arien sind beide beibehalten, doch wirkt auch hier die Eliminierung der ironischen Komponente nach. Durch den so veränderten Kontext geht nämlich die schillernde Ambiguität ihrer Solo-Nummern, die ursprünglich trotz oder wegen ihrer heldenmutigen, ernsten Entschlossenheit einen feinen Zug zur Parodie einer „opera seria“-Heroine miteinschließt, verloren. An die Stelle des Irritationsmomentes (für den Zuschauer) über diese problematische Figur tritt hiermit die verkürzende Festlegung des Charakters der Fiordiligi als die „Tragische“.

Ein Ergebnis dieser Strich-Regie ist eine eindeutigere Polarisierung der neuen Paare Fiordiligi/Ferrando und Dorabella/Guglielmo, wobei diese Betonung der neuen Formation ein nicht unbedeutender Eingriff in die Figuren-Choreographie ist: Demzufolge wären dies die eigentlich stabilen Paar-Konstellationen und damit wirkt die Schlußversöhnung und Zusammenführung der ‚alten‘ Paare durch diese Regie der Kürzungen musikdramatisch unglaubwürdiger – oder grausamer.

Obwohl die Arie der Despina „Una donna a quindici anni“ gestrichen ist, erscheint diese Figur im Sextett der Akteure eher dominant denn unterrepräsentiert. Dies liegt hauptsächlich an den vollständig ausgeführten Rezitativen, in denen Despina in allen Farben ihres gewitzten, schlagfertigen und kritischen Temperaments gezeichnet und nichts weniger als das unbedeutende Kammerkätzchen ist. Entscheidenden Anteil daran hat ihr erstes, sozialkritisches Rezitativ, das im Gegensatz zu den anderen Fassungen der Zeit wörtlich und vollständig übersetzt ist.

Ähnlich ist die Situation bei Don Alfonso; er ist die dominierende Figur in der Dresdner Fassung, und das, obwohl seine einzige Arie gestrichen ist. Diese Position des ‚Drahtziehers‘ der Wette, des „vecchio filosofo“, resultiert aus der Summe all jener Stellen, die nicht gestrichen sind. Don Alfonso nimmt nicht nur in vielen der Ensembles die Rolle des distanzierten Kommentators ein, er reflektiert außerdem in Dialogen mit Despina und in erläuternden Monologen den Stand des von ihm inszenierten Experiments. Viele dieser Passagen werden normalerweise gestrichen. Nicht jedoch in der Dresdner Fassung: Don Alfonsos Zwischenbemerkungen und Resümees, die seine Wette als „Komödie“ apostrophieren, werden nirgends gekürzt, auch nicht seine lange Überlegung, wie er Despina in seinen Spielplan einweihen könne, ohne daß diese „le machine“, „das ganze Maschinen-

werk“¹¹ zerstöre. Seine Absicht, die beiden Offiziere und ihre Bräute aus ihren Illusionen zu einer vernünftigen Weltsicht, zur „prudenza“, zu „Klugheit“, zu belehren, kehrt ebenso wie seine beobachtende Experimentierlust als Leitlinie in allen, vollständig wiedergegebenen Rezitativen und a-parte-Stellen wieder und gipfelt in der großen, vom Toleranz-Appell gekennzeichneten Kernszene, die Motto der Oper und Lehrsatz in einem ist.

Wertet man die untersuchten Einzelaspekte der Dresdner Übersetzung aus und versucht man, daraus ein Bild der Rezeption dieser Oper zu gewinnen, so gelangt man zu einem zunächst nicht voraussehbaren Ergebnis. Nicht die Übersetzung als solche und die durch die Sprachübertragung möglichen Deformationen und Verzerrungen prägen die Gestalt dieser Fassung. Gerade weil sich die Übersetzung so genau an den Wortlaut des Originals hält, fallen die Nummernkürzungen umso schwerer ins Gewicht. Die Striche bewirken nicht nur Veränderungen in der Figurencharakteristik und im Carrée der Personenkonstellationen. Sie erweisen sich ebenso sehr als tiefgreifende dramaturgische Eingriffe, da sie das ursprüngliche Gleichgewicht von Drama und Musik stören. Da die Striche überwiegend Arien und ariose, tableau-artige Ensembles betreffen, die Rezitative und die aktionsbetonten Ensemblesätze und Finali jedoch vollständig beibehalten werden, verschiebt sich der Akzent erheblich zugunsten des Dramas. Betrachtet man diese Version vor den opern- und singspielästhetischen Diskussionen der Zeit, so hat man sich mit der Dresdner Fassung für die ‚deutsche‘ Alternative zur italienischen Oper, die logische Handlungsführung, dramatische Entwicklung und didaktisch aufgebaute Erkenntnisschritte über die ‚Vorherrschaft‘ der Musik stellt, entschieden¹². In dieses so überformte Schema der Oper fügt sich lückenlos die veränderte Position Don Alfonsos ein. Er, der im Original als Initiator und Lenker der „Komödie“ distanziert und schwer fixierbar im Hintergrund steht, rückt hier, eben weil er so betont der handlungsbestimmende ‚Drahtzieher‘ ist, übergroß ins Rampenlicht. Damit tritt auch die von ihm vertretene aufklärerische (sprachbetonte) Position, das Bestreben, die jungen Menschen von illusionären Träumen zu einer von Toleranz und Humanität getragenen vernünftigen Weltsicht zu führen, mehr in den Vordergrund. Dem gegenüber werden die buffonesken Elemente eher aus der Szene verdrängt: Das Verkleidungsspiel der Liebhaber verliert mit den Streichungen seinen Zusammenhang, und auch die komischen Rollenspiele der Despina als Arzt und Notar treten zurück. Das Verschenken dieser komischen Effekte legt die Vermutung nahe, daß das Dresdner Textbuch bewußt auf diese spätaufklärerische Tendenz hin angelegt wurde und die Striche diesen Intentionen systematisch folgen. Das Lernen durch „Irrthum“¹³ – und dazu das völlige Fehlen rührseliger Züge – weist auf die Nachwirkung von Elementen der Komödie der Aufklärung hin. Denn hier kommt sehr viel stärker als im Original die in der Philosophie der Aufklärung wurzelnde Idee vom Drama im Dienste der moralischen und „ästhetischen Erziehung“ zum Tragen. Die Betonung dieses Aspekts spiegelt sich deutlich in der abgewandelten dramatischen Konzeption der Oper wider. Durch die Striche einer relativ großen Anzahl von Musiknummern wird das Gewicht von der Musik zur Sprache

¹¹ D., S.40/41. Diese exakte Übersetzung findet sich sonst nirgends, obwohl sie ein klares Licht auf Don Alfonsos aufklärerische Experimentierfreudigkeit („Maschine“) wirft.

¹² In diesem Rahmen kann leider auf die Diskussion über die italienische Oper oder das deutsche Singspiel nicht eingegangen werden, obwohl vor dem Hintergrund dieser ästhetischen Kontroversen – von J.A. Scheibe bis zu J.F. Reichardts Abhandlung *Über das deutsche Singschauspiel* – argumentiert wird.

¹³ D., S.142/143.

verschoben, deren ratio-geprägte Begrifflichkeit gemäß der wirkungspoetischen Dichtungstheorie der Aufklärung allein geeignet ist, den zentralen Kategorien aufklärerischer Dramaturgie – dem moralischen Lehrsatz, dem Prinzip der Nachahmung, Wahrscheinlichkeit usw. – gerecht zu werden. Bringt man dies in Zusammenhang mit dem mutmaßlichen Erwartungshorizont des Dresdner Publikums, der geprägt ist durch die lange Tradition einer guten, höfischen italienischen Oper einerseits und durch eine oberflächliche Kenntnis des Singspiels, das durch Gastspieltruppen gegeben wurde, andererseits¹⁴, so bieten sich aufschlußreiche Hinweise auf den Charakter und die Funktion dieser Übertragung von *Così fan tutte*: Im Gegensatz zu allen anderen Übersetzungen ist die Dresdner Bearbeitung weder eine ‚deutsche‘ „opera buffa“ noch eine Überformung zum Singspiel¹⁵. Die konsequente Veränderung der dramatischen Gestalt vermittelt eher das Bild eines aufklärerischen Lustspiels mit Musik. Es ist jedoch nicht eines der so beliebten Schauspiele mit rührenden, ‚affettuosen‘ Gesangseinlagen, sondern bezieht die Ensembles bewußt in die neue dramatische Konzeption mit ein. Man erkannte offenbar die handlungstragende Funktion der Ensembles und Finali. Damit würdigt die Dresdner Fassung, trotz ihrer radikalen Strich-Regie, als einzige der untersuchten Übersetzungen die ensemble- und finale-inhärente musikdramatische Regie Mozarts¹⁶.

III

In Prag erschien vermutlich während der Spielzeit 1791, spätestens jedoch 1792¹⁷ eine Übersetzung von *Così fan tutte* mit dem deutschen Titel: *Eine machts wie die andere, oder: Die Schule der Liebhaber*¹⁸. Unter der Direktion von Wenzel Mihule, einem bemittelten Prager Bürger, der zu dieser Zeit das Vaterländische Theater in Pacht hatte, wurde die Oper in deutscher Singspielfassung aufgeführt, und Mihule war es wohl auch, der der Titelangabe zufolge („ins deutsche übersetzt von M.“) die Übersetzung besorgt hatte. Die Mihulesche Schauspielgesellschaft führte diese Version 1794 unter dem gleichen Titel auch in Augsburg auf¹⁹. K.H. Oehl vermutet überdies, daß noch andere Städte im bayerischen Raum diese Übertragung durch die reisende Truppe unter der Leitung von Mihule kennengelernt haben²⁰. Doch nicht nur bayerische Städte dürften mit Mihules Übersetzung bekannt

¹⁴ Die wichtigsten Einsichten in die Geschichte des Dresdner Musik- und Opernlebens verdanke ich: H. Schnoor, *Vierhundert Jahre Deutsche Musikkultur. Zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper* (Dresden 1948).

¹⁵ Daß es hierfür in der Dresdner Fassung noch mehr Hinweise als nur das Hauptkriterium eines Singspiels, die gesprochenen Dialoge gibt, hoffe ich gezeigt zu haben.

¹⁶ Aus der reichhaltigen Literatur zu Mozarts Ensembles und Finali seien hier nur einige wichtige Analysen angeführt: A. Lorenz, *Das Finale in Mozarts Meisteroper*, in: *Die Musik* 19 (1927), S. 621 ff., H. Engel, *Die Finali der Mozartschen Opern*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1954, S. 113–135; und besonders die sehr ausführlichen Analysen von D. Rossell, *The formal construction of Mozart's operatic ensembles and finales* (Nashville, Tenn. 1956), Phil. Diss. George Peabody College 1956.

¹⁷ Das genaue Datum der ersten deutschen Fassung in Prag läßt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Sonneck, a. a. O., verzeichnet dazu nichts. Bei O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, 3 Bde. (Prag 1888), Bd. 2, S. 300, ist *Così fan tutte* unter den 1791 „neueinstudierten“ Opern am Vaterländischen Theater (Pacht: W. Mihule) angeführt.

¹⁸ Die genauen Angaben auf der Titelseite des Prager Textbuches lauten: „Arien aus der Oper COSI FAN TUTTE. Eine machts wie die andere, oder: Die Schule der Liebhaber. Eine komische Oper aus dem Italiänischen von Abàte de la Ponte ins deutsche übersetzt von M. Die Musik ist von Mozart. Aufgeführt zu Prag im Vaterländischen Theater unter der Direktion des Hrn. Mihule. Prag, Gedrukt bey Joseph Emmanuel Diesbach.“, ohne Jahresangabe.

¹⁹ Lediglich die Übersetzungsangabe ist auf dem Augsburger Titelblatt gegenüber dem Prager geändert: Statt des abgekürzten Hinweises auf den Übersetzer Mihule findet sich hier der Hinweis: „ins deutsche frei übersetzt“ Dies deutet möglicherweise auf den Einfluß der im gleichen Jahr (1794) aufgeführten Fassung von Bretzner (vgl. Anmerkung 32) hin.

²⁰ Vgl. K. H. Oehl, a. a. O., S. 84 f.

gemacht worden sein. Darauf deutet ein Textbuch hin, das ebenfalls den Titel der Prager Übersetzung trägt und 1794 in „Breslau, gedruckt in der Königl. Preuß. privil. Graßischen Stadt-Buchdruckerey“²¹, herausgegeben wurde.

Text und Form dieser drei Libretti sind überwiegend identisch. In allen drei Textbüchern fehlen die – nach Singspielart in gesprochenen Prosadialog umgeformten – Seccorezitative. Auch die Akkompagnato-Rezitative sind bis auf zwei Ausnahmen weggelassen; sie wurden in der Aufführung wohl ebenfalls gesprochen, und damit war das für diese Rezitativform charakteristische, erhöhte, affettuose Moment eliminiert. Das Fehlen dieser besonders für die Handlungsführung aufschlußreichen Passagen erschwert den Vergleich dieses Textbuches mit anderen, vollständigen Übersetzungen. Es stellt sich die Frage, ob sich dennoch ein annähernd ganzheitliches Bild von der Gestalt dieser drei Übertragungen allein anhand der übersetzten Musiknummern gewinnen läßt.

Die Prager, Augsburger und Breslauer Textbücher stimmen im Wortlaut nahezu vollkommen überein; lediglich in der Einfügung und Verteilung von Füllwörtern gibt es gelegentlich Unterschiede. Einige dieser Abweichungen sind vermutlich durch Abschreib- oder Druckfehler entstanden, so z. B. „mürrisch“ statt „nährisch“²² oder die Auslassung der ersten beiden Strophen im Duett der Schwestern „Ach Schwesterchen! sag doch!“ („Ah guarda sorella“) in der Prager Fassung. Allerdings gibt es im zweiten Finale der Breslauer Übersetzung eine so eklatante Abweichung von den beiden anderen Textbüchern, daß sie nicht mehr mit Veränderungen, wie sie sich im Verlaufe längerer Spiel- und Singpraxis ergaben, erklärt werden kann. Sie betrifft das Fazit, die ‚Lehre‘ des Don Alfonso und die Versöhnungsszene am Schluß der Oper. Die Breslauer Fassung bringt hier nicht nur einen völlig anderen Wortlaut, sondern dokumentiert mit dieser – offensichtlich fremden, vielleicht von anderen Übersetzungen beeinflussten – Passage eine moralische und dramaturgische Auffassung der Oper, die mit der vorangegangenen Tendenz der Übertragung nicht kongruent ist. Gestalt und Konsequenzen dieses Bruchs werden noch zu diskutieren sein, nachdem die Darstellungsbasis der vorhergehenden Teile erörtert worden ist.

Der Sprechstil der drei Libretti ist einesteils oft unbeholfen und holprig, andererseits einem klischeehaft verflachten Singspieldeutsch verhaftet. Es ist eine Mischung aus dem typischen, unverbindlichen Operndeutsch von Übersetzungen und das Niedliche betonenden Empfindsamkeitsfloskeln, die in Wendungen wie „Engel“, „Schwesterchen“, „Herzchen“, „Näschen“, „Wangen/prangen“, „Herz/Schmerz“ schwelgt. Häufig werden Szenen mit geläufigen Sprachmustern als statisch-tableauartige Genre-Bilder arrangiert und damit nicht selten ihrer dramatischen Kraft beraubt. Gleich das erste Terzett vermittelt einen Eindruck von solcher schon an die Welt des Biedermeier gemahnenden Idylle:

Ferrando: „Wie? Dorchen kann trügen
 In Engels-Gestalt?
 Wo Schönheit und Tugend
 Der Himmel gemalt“.

²¹ Das Titelblatt der Breslauer Fassung lautet: „Così fan tutte. Eine machts wie die Andere oder die Schule der Liebhaber. Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen. Aus dem Italienischen des Abbate de la Ponte. Die Musik ist von Mozart. Breslau, gedruckt in der Königl. Preuß. privil. Graßischen Stadt-Buchdruckerey.“

²² 1. Terzett, letzte Strophe: Prager / Augsburger Fassung: „Welch mürrisch Begehren“, Breslauer Fassung: „Welch nährisch Begehren“

Guglielmo: „Rein ist Isabelle
 Von Falschheit und Tück'
 Den Adel der Seele
 Zeigt jeder ihr'r Blick“²³.

Die Identifikation der beiden Mädchen mit dem – abstrakt als Verkörperung der idealen Kombination von Schönheit und Tugend gedachten, aber auch harmlosen, eben nicht aus „Fleisch und Blut“ bestehenden – „Engel“ kristallisiert sich in diesem Libretto als Stereotyp eines von Männern normierten Frauenideals heraus. Dem gegenüber steht das andere Leitwort der Frauencharakteristik, der „Flattergeist“, der in der moralischen Konzeption dieser Übertragung die Kehrseite jenes schönen weiblichen Schein-Himmels bezeichnet.

Doch ist die Übersetzung nicht einheitlich in diesem polarisierenden Tonfall gehalten. Zwischendurch gibt es immer wieder Teile, die sich enger an die Sprache des Originals halten wie etwa die in ihrem übersteigerten Pathos sehr gut getroffene Arie der Dorabella „Smania implacabili“. Beim Versuch, die für die Mihulesche Übersetzung typische Formung der Figuren zu erfassen, macht sich das Fehlen der Dialoge negativ bemerkbar; denn das Bild der Figuren setzt sich so nur aus den in den Arien ausgedrückten Empfindungen und dem an den Ensembles ablesbaren Verhältnis zu den anderen Personen zusammen. Hingegen bleibt die nur im Gang der dramatischen Handlung – in den Rezitativen – dargestellte Verhaltenstypik offen. Dadurch entsteht ein Ungleichgewicht zwischen Figuren, die mehr durch ihre Aktionen und gesprochenen Reflexionen wirken (wie z.B. Don Alfonso) und denen, die ihre Gefühle ausführlich in Arien darstellen (wie etwa Fiordiligi oder Ferrando). So erscheint denn auch Don Alfonso, der in der ganzen Oper nur eine Arie hat, aber durch seine Gegenspieler-Attitüde in den Ensembles und durch seine immer wieder eingestreuten, nahezu epischen Rezitativ-Reflexionen über den Gang seines Experiments eine markante Rolle einnimmt, hier merkwürdig profillos. Abgesehen von seiner Initiation der Wette in der Exposition und seinem anschließenden Resümee, scheint sein Diktum

„Doch gehen die Dinge
 mich alle nichts an“²⁴

allzu wörtlich genommen zu sein.

Die anderen, sich mehr auf der musikalischen Ebene äußernden Figuren geben einen prägnanteren Eindruck vom publikumsorientierten Anliegen des Übersetzers.

Auf das Bild der beiden Schwestern, die von ihren Liebhabern unreflektierten Wunschbildern gemäß zu Engeln stilisiert werden, fällt durch eine eigentümliche Selbstcharakteristik ein neues Licht: Bereits in ihrem ersten Auftritt, als der Himmel der Liebe zu ihren Verlobten noch voller Geigen zu hängen scheint, stellen sie – Don Alfonsos These von der „Weibertreue“ vorweg schon bestätigend – die Möglichkeit eines „Wechsels im Lieben“²⁵ in Rechnung. Das bedeutet, daß die beiden „Engel“ ihr „wankendes Herz“ recht gut kennen und so naiv nicht sind, wie ihre Liebhaber gerne glauben wollen. Dazu paßt das Raffinement, mit dem die beiden Schwestern schließlich nach einer gegenüber dem Original

²³ 1. Auftritt, 1. Terzett, in allen drei Fassungen (bis auf „kann“ statt „sollt“ in der ersten Zeile der Breslauer Fassung) identisch.

²⁴ Vgl. 1. Terzett, 3. Strophe (Don Alfonso), Prager/Augsburger/Breslauer Fassung identisch.

²⁵ Vgl. Nr. 4, Duett der beiden Schwestern: „Ach Schwesterchen sag doch“, 4. Strophe (alle drei Fassungen identisch).

frühere Abenteuerlust revidierende Reaktion der Schwestern: „Welche Schande, welcher Spott“.

Der Versuch, auf der Bühne als moralischer Anstalt die Züge eines realen, im Alltag des Bürgertums verbindlichen Sittenkodex' mit der freizügig konterkarierenden Kunstwelt der Oper zu verflechten, hat weitreichende dramaturgische Folgen. Die Wette, das Experiment fungiert nicht mehr als Desillusionierungsstrategie und Appell zu einer differenzierten, kritisch-bewußten Einsicht in Relationsmuster menschlicher Beziehungen. Das Komödien-spiel wird vielmehr reduziert und vergrößert zum Denkwort für weibliche „Flattergeister“, verpaßt von Don Alfonso, dem „alten Bösewicht“ und „grausamen Verführer“. Don Alfonso selbst bekennt sich zu dieser einseitigen erzieherischen Lektion:

„Ich hab beyde selbst betrogen,
Daraus haben sie gezogen
Goldne Lehre ihres Lebens
Klugheit suchen nicht vergebens!“³¹

Dieser sehr weitreichende Eingriff in die Konzeption des Originaltexts findet sich allerdings nur in der Prager und in der Augsburger Fassung. Die Breslauer Übersetzung enthält an dieser Stelle eine vollkommen andere, mit keinem der übrigen Textbücher identische Übertragung, die sich enger an das Original hält. Die Breslauer Version behält zwar die für die gesamte Fassung charakteristische „Engel-Metaphorik“ bei, unterschlägt aber doch nicht, daß die Demaskierung der „Engel“ zu nur „Mädchen“ vorwiegend als Belehrung für die Verlobten, nicht nur als beschämende Attacke auf die Schwestern gedacht war.

Endet dieses Textbuch also immerhin mit einer durch den Entschluß zur „Verträglichkeit“ dramatisch-logisch fundierten Erkenntnisbereitschaft der Figuren, so wirkt das „lieto fine“ der beiden anderen Fassungen dafür dramatisch um so unglaubwürdiger. Völlig unvermittelt schlägt der Text nach der Anklage und Belehrung der eben noch sehr zerknirschten Mädchen in einen unmotiviert fröhlichen Versöhnungsgestus um, in eine Versöhnung, die nicht von humanistisch-aufklärerischem Humor als einer höheren Bewußtseinshaltung getragen ist, sondern die Verdrängung statt der Integration aller zuvor angespielten Freiheitsgrade menschlicher Beziehungen voraussetzt. Das Resultat ist ein Rückfall in jene illusionär verhangene, naive Ausgangssituation, in die Idylle der „holden Engel“. Damit ist eine Art Wiederkehr des Gleichen apostrophiert, die sich formal in dem nach altem Singspielbrauch arrangierten Schluß des Textbuches widerspiegelt: Das steigende „stretto“ des kunstvollen „opera buffa“-Finales ist transformiert zum traditionellen Rundgesang mit pompösem statischen Schlußchor.

Die burleske Situationskomik der „opera buffa“ und ihre parodistischen Ambitionen fallen bei diesen Umdeutungen weitgehend weg: Der Übersetzungsstil weist deutlich in die Richtung des rührenden Lustspiels eines Christian Fürchtegott Gellert oder Christian Felix Weiße bzw. deren geschickte Weiterführung durch August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue. Nicht mehr die vielschichtige subtile Komik, die in den Finali bis zur Übertreibung gesteigert wird, ist hier das ‚Movens‘ der dramatischen Wirkung, sondern die herzbewegenden Ängste der unschuldig betrogenen Schwestern, ihr Kampf um Standhaftigkeit, Tugend und Ehre. Damit ist eine bedeutsame Verlagerung der Perspektive, aus der das

³¹ Vgl. Prager und Augsburger Fassung, II. Finale.

Publikum das Geschehen wahrnimmt, verbunden. An die Stelle der anspruchsvollen Distanz, der Reflexion und der vorurteilsfreien Amüsierbereitschaft, die das Original fordert, tritt das anteilnehmende Mitfühlen. Identifikation ist das vordringliche Anliegen eines Publikums, das die Normen seines realen Alltags auf der Theaterbühne gleichzeitig idealisiert und bestätigt sehen möchte.

Die Oper *Così fan tutte* eignet sich dafür nur sehr bedingt, selbst wenn eine auf solche Zuschauerbedürfnisse zugerichtete Bearbeitung wie die Mihules der Tendenz zur Privatisierung der Dramenthematik Rechnung zu tragen versucht. Hier lassen sich allein die in ihrer Unschuld bedrohten und dem frivolen Spiel scheinbar schuldlos ausgesetzten Schwestern als Rührung und Mitleid heischende Identifikationsfiguren präsentieren. So erklären sich ihre in rührseligen Ernst übertragenen Partien und der verdrängungsanaloge Griff nach der Schlußversöhnung als Wiederherstellung einer heilen Welt. Das Paradox dieser Transformation der Oper besteht darin, daß bei dem Versuch, aus dem eher abstrakt-artifiziellen Figurenspiel der originalen „opera buffa“ identifikationsgeeignete, ‚vertiefte‘ Charaktere zu gewinnen, das Gegenteil erreicht wird: Es entstehen schablonenhaft flache Figuren, weil die kompositorische Anlage des Originals die angestrebte Individualisierung verweigert.

IV

Die wohl bedeutendste, um 1800 weit verbreitete Übersetzung von *Così fan tutte* entstand 1794 in Leipzig unter dem Titel: *Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern*³².

Der Verfasser, Christoph Friedrich Bretzner, war als Autor und Übersetzer von Lust- und Singspielen weit über Leipzig hinaus bekannt. Seine beliebtesten Singspiele *Der Irrwisch*, *Der Aepfeldieb* sowie *Belmont und Konstanze* (die Vorlage für Mozarts *Entführung*) standen lange auch in Wien und Prag auf dem Spielplan. Der Titel von Bretzners Übertragung enthält eine Formulierung („von Flandern“), die bis in die Goethezeit eine geläufige Umschreibung der Flatterhaftigkeit und der Treulosigkeit war³³. Die italienischen Namen der Opernfiguren sind nach damaligem Brauch in die üblichen Lustspiel- und Singspielnamen eingedeutscht worden („Charlotte“, „Julie“, „Nanette“, „Wilhelm“). Zwischen das Personenverzeichnis und den Beginn des ersten Aktes hat Bretzner einen Vorbericht geschoben; darin begründet er, weshalb er die Oper übersetzte: „die reizende und vortreffliche Musik dieses Meisterwerks des unsterblichen Mozarts“ bewogen ihn zu seiner Übertragung „für die deutsche Bühne“³⁴. Mit Nachdruck weist er auf die Schwierigkeiten einer solchen Übersetzung hin und deklariert seine deutsche Textfassung selbst von vorneherein als „Bearbeitung“, bei der er sich „einige Abweichungen und Kürzungen erlaubt“ habe, soweit er sie „im deutschen Gewande für nothwendig hielt“³⁵.

³² Das Titelblatt der Leipziger Übersetzung lautet: „Weibertreue, oder die Mädchen sind von Flandern. Ein komisches Singspiel in zwey Akten, mit Musik von Mozart. Nach *Così fan tutte* frey bearbeitet, von C.F. Bretzner. Leipzig, bey Friedrich Gotthold Jacobäer. 1794“

³³ Nach dem Grimmschen Wörterbuch (Bd.3, Spalte 1722) ist „Flanderl, Flanderlin“ ein Ausdruck für: flatterhaftes Mädchen, „Flandern“ (häufig im Reim auf: andern), „Flandria“ ist im 17./18. Jahrhundert ein geläufiger Ausdruck, um die Treulosigkeit und Flatterhaftigkeit der Weiber oder Junggesellen zu bezeichnen. Textbeispiele sind angeführt von: H.Sachs, Ayrer, Schweinichen, Wittenweiler, Weise und auch „Göthe“. Zu ergänzen wäre diese Reihe noch durch Dichter wie J.Ch. Günther (im Gedicht: „Verflucht nicht, ihr Mädchen“) und Picander.

³⁴ Vgl. Bretzners Vorbericht (ohne Seitenzahlen) in der Leipziger Fassung (Zitate erscheinen im folgenden unter der Abkürzung: L. und der entsprechenden Seitenangabe des Textbuches).

³⁵ Vorbericht Bretzners, ebda.

Gemeint ist damit – neben den schon erwähnten Namens-Veränderungen – die Verlagerung des Opern-Schauplatzes vom südlichen Neapel in nördlichere Gefilde, in einen „Garten am Ufer eines schiffbaren Stromes“³⁶ sowie die Kürzungen und die Umwandlung der Rezitative in einen Prosatext.

Welche Gestalt zeigt nun Bretznerns Übersetzung, die für sich beansprucht, allen Anforderungen – poetischen und musikalischen – gerecht zu werden? Bereits das einleitende Terzett ist typisch für Bretznerns Übersetzungsweise, deren Freiheit nicht zuletzt seinem Bemühen zuzuschreiben ist, auch die deutsche Übertragung in gereimter Form zu verfassen: Die Idealisierung der beiden Schwestern durch ihre Liebhaber, die im Original die illusionistische Ausgangssituation präsentiert, erfährt in Bretznerns Version eher idyllisch verniedlichende Züge. Damit wird zu Beginn bereits ein wesentliches Charakteristikum dieser Übersetzung sichtbar: Die Tendenz zur Glättung und Abmilderung von Gegensätzen, auch von verbalen Derbheiten. So mildert Bretzner etwa Dorabellas dreimal wiederholte, pathetisch hingeschleuderte Haß-Exklamation im Akkompagnato-Rezitativ vor der Eumenidenarie, und er vermeidet die drastischen Schimpfworte, mit denen Guglielmo auf die Untreue Fiordiligis reagiert. Es gilt dieses Prinzip ferner für die Übersetzung aller Passagen, die auf der meist parodistisch gemeinten hohen Stilebene ablaufen. Mit der Glättung büßt die Sprache die Farbigkeit des Originals ein und verliert einen Großteil der poetischen Bilder. In Dorabellas Arie „È amore un ladroncello“ werden die Vergleiche Amors, des listigen Liebesgottes mit einem „ladroncello“ und „serpentello“ mit ihrem unverhüllt sinnlichen Appell in die leere Rokoko-Banalität von Amor dem „Schäker“ umgedeutet. Weit folgenreicher ist jedoch Bretznerns Behandlung der überzeichneten, feurigen Liebesschwüre, mit denen die exotisch verkleideten Liebhaber ihre Werbung betreiben:

Guglielmo: „Vista appena la luce
Di vostre fulgidissime pupille –
Ferrando: Che alle vive faville –
G.: Farfalette amorose, e agonizzanti
F.: Vi voliamo davanti –
G.: Ed ai lati, ed a retro
F.: Per implorar pietade in flebil metro!“

in der wortgetreuen Dresdner Übersetzung heißt es:

G.: „Kaum sahen wir den Glanz Ihrer funkelnden Augen –
F.: Als wir den lebhaften Strahlen –
G.: Gleich den vor Inbrunst der Liebe sich selbst im Feuer verzehrenden Insekten –
F.: Entgegen –
G.: Um und um dem selben herumfliegen –
F.: Um in kläglichen Tönen Mitleid zu flehen!“

Bretzner übersetzt:

Wilhelm: „Die Liebe, die allmächtige Liebe führt mich zu Ihnen –
Fernando: Ganz von dem Reiz Ihrer Schönheit durchdrungen –
W.: Wagen wir es Ihnen ein Herz anzubieten –
F.: Und flehen um Gegenliebe und Erhöhung –“³⁷

³⁶ Vgl. die Szenenangabe: L., S. 7.

³⁷ Vgl. die Übersetzung in der Dresdner Fassung S. 47f.; Bretznerns Version in L., S. 29f.

Da Pontes kunstvoll-künstliche, schwülstiger Barockmetaphorik nachgebildete poetische Parodie der schmachtenden Werbungsrituale der „opera seria“ verkehrt Bretzner zu geläufigen, floskelhaften Liebesschwüren, ohne auf die emblematische Bildlichkeit des in der Flamme sich verzehrenden Insekts und auf die kunstvolle syntaktische und rhythmische Fügung des gereimten (!) Original-Rezitativs einzugehen. Daß Bretzner aus Kürzungsrücksichten diese für die hintergründige Komik dieser Oper so wichtige Stildimension geopfert hat, ist weniger wahrscheinlich als die Annahme, daß das Publikum die darin verborgenen Allusionen nicht verstanden hätte: In Leipzig, der Heimatstadt des deutschen Lustspiels, hatte die italienische Oper, im Gegensatz zu den Residenzstädten Prag und Dresden, keine Tradition, und wo die „opera seria“ keine Tradition hatte ausbilden können, war auch die Basis für das Verständnis der „opera buffa“-typischen Parodien nicht gegeben.

Bretznerns adaptiv-interpretative Eingriffe ziehen ihre Kreise auch in die Figuren- und Handlungsdeutung hinein. Die beiden Paare, besonders die männlichen Figuren, wirken durch die genannten stilistisch-metaphorischen Einbußen ihrer Partien sehr blaß. Auch Fiordiligi's Felsenarie und Dorabella's Eumenidenarie wurden in klischeedurchsetztes Operndeutsch gebracht, wie es Bretzner jederzeit parat hatte. Man vergleiche beispielsweise die Ähnlichkeit der Bildschemata in Bretznerns Übersetzung der Eumenidenarie mit dem Arientext der Juliane aus dem *Aepfeldieb*:

Così fan tutte / Weibertreue:

Julchen: „Angst, Qual und herber Gram
Nagt mir am Herzen;
Ich fühl mit Todesquaal
Der Trennung Schmerzen;
Nichts kann mich trösten,
Als nur der Tod.
Tief in des Grabes Nacht,
Sinkt Freud und Leben;
Dort soll Geliebter Dich
Mein Geist umschweben.
Und laut mein Klaggetön,
Die Luft durchwehn!“³⁸

Der Aepfeldieb:

Juliane: „Tiefe Seufzer, bange Klagen
Mehren stündlich meinen Schmerz
Und mir schlägt in meinem Busen
Ängstlich das gebeugte Herz.
O! Entflohn sind alle Freuden;
Und bedrängter Liebe Leiden
Füllt das Auge mir mit Thränen
Kehrt in Jammer all mein Glück“³⁹.

Fiordiligi bietet im Spiegel ihrer Arien das Bild eines Mädchens, das trotz seiner Charakterstärke tragisch zu Fall gebracht worden ist; sie wird in moralisierendem Sinn zum „treuen deutschen Mädchen“⁴⁰ umstilisiert.

Solchem Tugendideal gegenüber steht die leichtherzige Welt der „Tändelei“ des „possierlichen Lustspiels“. Dorabella und besonders Despina sind in der von Bretzner eigens charakterisierten Rokoko-Welt der „Schelmerei“ und „Schäfererei“ zu Hause. Über die Bedenken der Schwestern, die von wahrer Liebe träumen, stellt Despina das galante Spiel als Zeitvertreib, bei dem man nicht mit dem Herzen dabeizusein braucht:

„Wer sagt denn, daß Sie sie lieben sollen? Nein,
Sie sollen bloß aus Mitleid ein wenig mit ihnen tändeln“⁴¹.

³⁸ Vgl. L., S. 19f.

³⁹ In: „Der Aepfeldieb, oder Der Schatzgräber. Eine Operette in einem Akte. Von C.F. Bretzner. Componiert von Herrn Kaffka. Leipzig 1788, bei Carl Friedrich Schneidern.“, S. 13.

⁴⁰ Vgl. L., S. 64.

⁴¹ Vgl. L., S. 46.

Despina wird zur Expertin frivoler Koketterie:

„Was man mit den jungen Herren macht. Man vertreibt sich die lange Weile mit ihnen; neckt sie, foppt sie, und schickt sie wieder fort“⁴².

Typisch an Bretznerns Version von Despinas Ratschlägen ist der Appell zum Rückzug in die Anständigkeit, wenn das Feuer erst einmal gezündet ist und die Herren geneigt sein sollten, dem einladenden Verhalten zu folgen. Da, wo im Original offen bleibt, wie weit denn die spielerische Liebeständelei gehen dürfe, ist bei Bretzner eine eindeutige Grenze gezogen: Despina, der auch ihre kleine, vom Thema her schon aus dem *Figaro* bekannte Unmutsäußerung über ihre Untergebenenrolle gestrichen worden ist, wandelt sich von einer Verfechterin von freieren Liebesbeziehungen zur Lehrmeisterin eines innerhalb der gesellschaftlichen Normen akzeptierten Liebeshandels, der damit die Freiheit eines spielerischen Probehandelns auf der Bühne einbüßt.

Erlaubt sind diese Tändeleien also nur, wenn sie ernst genommen werden; denn das eigentliche Ziel bürgerlicher Töchter, der „liebe Ehestand“⁴³, darf nicht gefährdet werden. Die Auswirkung dieser Idee im Übersetzungskonzept Bretznerns geht so weit, daß im Gegensatz zum vollkommen anders lautenden Original die Treue einen verklärten Wert an sich darstellt. In diesem Sinne wird Ferrandos Arie „Un aura amorosa“ umgeschrieben:

„Wie schön ist die Liebe,
Die zärtliche Treue,
Sie lohnt und beglückt,
Versüßet den Schmerz!
Wenn Schönheit verschwindet
Und Jugend veraltet,
Lebt Treu' und entzückt
Ein zärtliches Herz“⁴⁴.

Im Reigen der nunmehr so verbürgerlichten Figuren nimmt Don Alfonso einen obskuren Rang ein. Er gebärdet sich in Bretznerns Fassung vorzugsweise als eine Art jovialer Onkel, der sich über die Schwäche der „Weiber“, ihren Flattersinn, den es als konstitutionelle Eigenschaft des schwachen Geschlechts mit der Wette zu beweisen gilt, amüsiert. Er ist nicht der „vecchio filosofo“, der nachsichtig lächelnd über solchen menschlichen Fehlern steht, weil er sie aus Erfahrung kennt und humorvoll als Realität akzeptiert, sondern er erscheint in Bretznerns Übersetzung als ressentimentgeladener „Weiberfeind“⁴⁵, der auf den Umgang mit der Weiblichkeit verzichtet hat wie der Fuchs auf die zu hoch hängenden Trauben. Damit steht Don Alfonso vom Bewußtseinsstand her nicht über den Träumen und Illusionen der in das komplizierte Liebesspiel verwickelten Paare. Das Ziel seiner Lehre, die Intention der so „natürlich“ gespielten „Komödie“ ist deshalb auch nicht die Erkenntnis realistischerer Menschlichkeit in einer Art *comédie humaine*, sondern der Beweis des eigenen Vorurteils – und damit das Gegenteil der desillusionierenden Attacken des Originals. Die weibliche Untreue erhält so einen ganz anderen Stellenwert im Strukturgefüge dieses Librettos. Weder ist sie bei Bretzner ein bewußtes Anknüpfen an die lange und erfindungsreiche literarische Tradition der Thematisierung weiblicher Unstetigkeit, noch

⁴² Vgl. L., S. 47.

⁴³ Vgl. L., S. 8.

⁴⁴ Ebda., S. 35.

⁴⁵ Vgl. L., S. 4.

besitzt sie – wie in Da Pontes Textbuch – die Funktion eines hypothesenartigen Anstoßes, der den Reigen in Gang setzt und zuletzt in einen Erkenntnisappell allgemeineren Charakters mündet. Die Devise „Die Mädchen sind von Flandern“ wird als ein allgemein bekanntes Werturteil real genommen, und Don Alfonso fungiert, indem er dies und die womöglich gefährlichen Folgen Schritt für Schritt vorführt, als Perspektiv für eine im moralischen Sinne voyeuristische Zuschauerhaltung. Da zum Schluß die Richtigen ja wieder zusammenfinden, die Frage nach der problematischen Gruppierung nicht offen bleibt und die Überkreuz-Konstellation als harmloses „Schäferstündchen“ mit „leichtem Herzen“⁴⁶ vergessen werden kann, ist das Vorurteil über die weibliche Untreue (verziehen durch die Großmut der Männer) erneut bestätigt. Damit wird die potentielle, aufklärerisch-vorurteils-lösende Wirkung von *Così fan tutte* entschärft; stattdessen gewinnt die Oper durch ihre wirklichkeitsverdoppelnde Umformung in das Singspiel *Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern* eine affirmative Funktion. Unter den hier betrachteten Übersetzungen hat Bretznerns Version wohl den deutlichsten Grad der Reduktion erreicht.

V

An diesem Punkt der Untersuchung drängt sich nun trotz der so verschiedenen, auf eine jeweils charakteristische, unverwechselbare Rezeptionssituation hin konzipierten Übersetzungen eine Gemeinsamkeit ins Gesichtsfeld. Diese Gemeinsamkeit besteht in der durchgehenden Ausschließung menschlicher Gefährdung, die im Original auf so unnachahmlich subtile Weise gestreift wird und die Buffonerie der Oper mit jenem immer wieder konstatierten Hauch von Melancholie paart⁴⁷. Auch Th. W. Adorno spielt darauf an, wenn er in einer Rezension von 1928 von der Vollkommenheit der Oper spricht, „... deren Form in der schmerzlichen Distanz des Spätwerkes sich völlig in sich verschließt. Viel eher wäre zu fragen, ob nicht eben jene Vollkommenheit vom Werke abschrecke, in dessen klarem Spiegel der Hörer sich selbst als sterblich erkennt; ein Weniges an Niedrigem, Papagenohaftem, Leporellohaftem mangelt der Oper, die Trauer ihrer Vergeistigung durch den Reflex von Wirklichkeit zu versöhnen“⁴⁸.

Den Weg einer verkleinernden Aktualisierung gehen die genannten Übersetzungen in der dargestellten, je unterschiedlichen rezeptionsspezifischen Form. Der Einfluß der literarisch so weitreichenden rührseligen Haltung und der damit eng verknüpften Gattung des deutschen Singspiels bildet dabei die Voraussetzung für eine solche auf den „Reflex von Wirklichkeit“ hin konditionierte Rezeption. Doch bleibt in einer Rezeptionsgeschichte, die

⁴⁶ Vgl. das Schluß-Ensemble des II. Finales, L., S. 88:

„Selig wer im Liebesbunde,
Sanft auf der/des Geliebten Munde,
In der frohen Schäferstunde,
Leicht vergißt der Untreu Schmerz.
Eifersucht mag ängstlich wachen:
Weg mit Grillen! wir küßen, lachen,
Sich das Leben froh zu machen,
Braucht man nur ein leichtes Herz.“

⁴⁷ Beispielsweise spricht H. Abert von „wehmütigem Humor“, *W. A. Mozart*, Bd. II, S. 537. Und in jüngster Zeit äußert sich W. Hildesheimer, *Mozart* (Frankfurt a. M. 1977), S. 304, ganz ähnlich: er spricht von einem „... fließenden Element der Wehmut über eine Welt, in der zwar Niederlage herrschen mag, die wir aber auch im Gewande der Schönheit noch zu genießen vermögen“.

⁴⁸ Th. W. Adorno, in: *Die Musik* 20 (1928), zit. nach: *Così fan tutte. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*. ., a. a. O. (Anmerkung 2), S. 181.

sich als kritisch versteht, einzuwenden, daß in einer Übertragung, die menschliche Gefährdung und Krise mit Harmlosigkeit und bürgerlichem Sittenkodex zu umgehen sucht, nicht ein Mangel der Oper behoben, sondern sie in ihrer ästhetischen Substanz getroffen wird.

Überblick über die frühesten deutschen Übersetzungen von *Così fan tutte*:

1791	Dresden	anonym	<i>Eine wie die Andre oder Die Schule der Liebhaber.</i>
1791	Frankfurt	K.D. Stegmann	<i>Liebe und Versuchung</i>
1791 (?)	Prag	W.Mihule	<i>Arien aus der Oper Così fan tutte. Eine machts wie die andere oder: Die Schule der Liebhaber.</i>
1792	Berlin	(?)	<i>Eine macht's wie die andere</i>
1792 (1794)	Breslau	W.Mihule (?)	<i>Così fan tutte. Eine machts wie die Andere oder die Schule der Liebhaber</i>
1794	Augsburg	W.Mihule	<i>Gesänge aus der Schule der Liebhaber oder: Eine ist wie die andere</i>
1794	Wien	K.L. Gieseke	<i>So machen sie's alle! Die Schule der Liebe</i>
1794	Leipzig	C.F. Bretzner	<i>Weibertreue, oder die Mädchen sind von Flandern</i>
1796	Stuttgart	anonym	<i>Die Wette</i>
1796	Hamburg	anonym	<i>Mädchenlist</i>
1797	Weimar	Ch. A. Vulpius	<i>So sind sie alle, alle</i>
1805	Berlin	G.F. Treitschke	<i>Arien und Gesänge aus dem Singspiel Mädchenreue</i>

KLEINE BEITRÄGE

Musikwissenschaft und Tradition

von Friedrich Neumann, Wien

Die folgenden Überlegungen sind durch die beiden Beiträge *Empirisch-experimentelle Methoden in der Musikforschung. Kritische Bemerkungen zur Kompetenz und Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft und zur Relevanz einiger ihrer Ergebnisse* von Georg Feder¹ und *Die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft* von Helga de la Motte-Haber² ausgelöst worden. In diesen Beiträgen taucht als Hintergrund zur vordergründig diskutierten Relevanz der Systematischen Musikwissenschaft ein Problem auf, dessen Tragweite noch nicht voll erkannt ist.

Zunächst sollen einige Aussagen aus den beiden Aufsätzen ins Gedächtnis gerufen werden. „Sind phänomenologisch-hermeneutische Aussagen des Musikers, des Musikhistorikers, des Musikethnologen einer Überprüfung durch physikalische Apparate oder Probandengruppen bedürftig?“³ „Welche Assoziationen sich bei den Probanden einstellen . . . , hing z. T. von ihrer bildungsmäßigen Aneignung der Tradition ab . . .“⁴. „Musikerkenntnis wird . . . durch fortwährendes Lernen, durch subjektive Erfahrung von innen her . . .“ gewonnen⁵. „ . . . Grad persönlicher Verinnerlichung traditioneller Werte, den wir Bildung nennen . . .“⁶. „ . . . daß Musik ohne Verankerung in den Kategorien der menschlichen Anschauung nicht einmal ein totes Dokument sei“⁷. „Das Gefühl des Begründeten, des Überzeugenden, das . . . mit Musik verbunden ist, ist . . . von der Interpretationsleistung eines wahrnehmenden Subjekts nicht abzulösen“⁸.

Formulierungen wie die vorstehenden deuten darauf hin, daß musikwissenschaftliche Tätigkeit von einer Voraussetzung abhängt, die zwar gewiß auch durch musikwissenschaftliche Tätigkeit gefördert werden kann, aber nicht nur durch sie allein sondern auch durch musikalische Tätigkeiten ganz anderer Art wie Spielen eines Instrumentes, Singen und Musizieren, verständnisvolle Beschäftigung mit Satzlehre, Generalbaßspiel etc. Gemeinsames Kennzeichen dieser Tätigkeiten ist das „Verinnerlichen traditioneller Werte“, das offenbar vorangehen muß, damit das „wahrnehmende Subjekt“ jene „Interpretationsleistung“ vollbringe, in deren Gefolge sich u. a. das erwähnte „Gefühl des Begründeten, des Überzeugenden“ einstellen kann. Maßgebende Musikforscher erkennen demnach, daß neben der Musikwissenschaft in irgendeiner noch näher zu untersuchenden Weise eine genuin musikalische Tradition existiert, die von der Wissenschaft gegenwärtig nicht entbehrt werden kann.

Damit ist den folgenden Ausführungen ihr Problem gestellt: Es soll zunächst versucht werden, das traditionelle Denken zu skizzieren; dann soll es vom wissenschaftlichen Denken unterschieden werden. Zuletzt sollen einige Erwägungen über das bisherige und ein mögliches künftiges Verhältnis zwischen Wissenschaft und Tradition angestellt werden. Von daher werden sich auch neue Aspekte zur Frage der Berechtigung einiger Teile der Systematischen Musikwissenschaft ergeben.

Der Gehalt der Traditionen, mit denen es der Musikwissenschaftler zu tun hat, ist keineswegs völlig irrational, unmittelbar, nur gefühlsmäßig zu erfassen. So sehr die Bindung an Tradition eine das

¹ Mf 33 (1980), S. 409ff.

² Mf 33 (1980), S. 431ff.

³ G. Feder, a. a. O., S. 427

⁴ G. Feder, S. 428f.

⁵ G. Feder, S. 430.

⁶ Ebda.

⁷ H. de la Motte-Haber, a. a. O., S. 438.

⁸ Ebda.

Gefühl ansprechende Seite hat, so wenig ist zu übersehen, daß lange vor dem Auftreten des modernen wissenschaftlichen Denkens ein „begrifflich gefaßtes Musikverständnis“⁹ schon im Bereich der Tradition begegnet. Als Beispiel sei die Auflösung von Dissonanzen in Konsonanzen genannt. An dem Urteil: „Die Septime soll stufenweise fallend in die Sexte aufgelöst werden“ lassen sich zwei Arten von Begriffen unterscheiden: deskriptive Begriffe, zu denen Schemata von Intervallen, Tonleitern, Notenwerten, Taktarten etc. zu rechnen sind, und normative Begriffe, im vorstehenden Fall also die Forderung, die Dissonanz in einer bestimmten Art und Weise in Konsonanz aufzulösen. Wo dieser Forderung entsprochen wird, stellt sich jedenfalls für den traditionell Gebildeten schon bis zu einem gewissen Grad das „Gefühl des Begründeten, des Überzeugenden“ ein, von dem Helga de la Motte-Haber spricht. Am angeführten Beispiel läßt sich ein weit verbreiteter Grundzug im begrifflich aussagbaren Gefüge von Tradition ablesen: das Anerkennen von Forderung und Einlösung der Forderung. Verschiedene Zeiten waren allerdings, wie allbekannt, verschiedener Ansicht über das jeweils Geforderte. Daher muß zunächst unterschieden werden zwischen dem Problem der Forderung und den verschiedenen Lösungen dieses Problems zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Stilen etc.

Wenn Goethe in seiner *Tonlehre* sagt: „Dem Ohr müssen wir . . . als einem hohen organischen Wesen, Gegenwirkung und Forderung zuschreiben; wodurch der Sinn ganz allein fähig wird, das ihm von außen Gebrachte aufzunehmen und zu fassen“¹⁰, so ist damit das Problem der Forderung ganz allgemein ausgesprochen, ohne daß einer speziellen Lösung vorgegriffen wird.

Auch die folgenden Beispiele sollen nur das Problem Forderung illustrieren. Die die Kadenz abschließende Tonika ist demnach ebenso gefordert wie die Auflösung der verminderten Quinte in die Terz oder die oben erwähnte Auflösung der Septime in die Sexte. Aber auch bestimmte Verhältnisse in der Takteinteilung, in der Koordination von Takt und Harmonie gehören hierher. Im Zusammenhang können für bestimmte Formteile bestimmte Längenverhältnisse gefordert sein. Wenn beispielsweise ein Komponist mehrere Fassungen eines Themas notiert, so kann dies seinen Grund darin haben, daß ihm eine erste Fassung nicht genügt, daß er sie verbessern will. Auch in solchen Fällen ist Forderung wirkend zu denken.

Zu den „phänomenologisch-hermeneutischen Aussagen des Musikers, des Musikhistorikers, des Musikethnologen“ müssen also die Aussagen von Musiktheoretikern, die die Regeln der Tonkunst ihrer Zeit formuliert haben, insbesondere dann hinzugenommen werden, wenn sie heute noch der „persönlichen Verinnerlichung“ erreichbar sind. Das darf allerdings nicht so verstanden werden, daß die Regeln etwa des Palestrina-Stils, soweit sie derzeit schriftlich fixiert worden sind, die für diesen Stil bezeichnenden Verhältnisse von Forderung erschöpfend erfassen. Der in traditionellen Kunstlehren häufige Hinweis auf das Studium der Meisterwerke ist nicht leicht zu nehmen. Der Inhalt von Tradition erscheint in dieser Hinsicht als Geflecht von zahlreichen größeren und kleineren Forderungen, die sowohl von der Sache her als auch von seiten ihrer Träger bald deutlich, bald weniger deutlich empfunden werden. Ein hoher Grad von Bildung wird notwendig sein, um solche Forderungen nicht nur als äußerliches Regelwerk zu verstehen. Erst auf höchster Stufe werden Urteile auftreten, die das Gefüge der traditionellen Aussagen selbst in Bewegung bringen. Solche neuen Urteile können in verbaler Form auftreten, sie können aber auch den Kompositionen quasi ‚einwohnen‘ und erst nachträglich formuliert werden.

An dieser Stelle sollen zunächst ohne Anspruch auf Vollständigkeit mehrere Arten von Aussagen über Musik unterschieden werden:

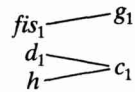
1. Genuin musikalische Urteile, die im allgemeinen einen hohen Grad von musikalischer Bildung voraussetzen,
2. Aussagen über Verhältnisse, die mit Musik zusammenhängen, zu deren Verifizierung keine besondere musikalische Bildung erforderlich ist, und
3. Beurteilungen von genuin musikalischen Urteilen.

Die genuin musikalischen Urteile sind jedenfalls sehr alt, vielleicht die ältesten der drei genannten Aussagen über Musik. Offensichtlich waren nun verschiedene Zeiten über das, was jeweils als

⁹ G. Feder, S. 430.

¹⁰ dtv *Gesamtausgabe* 39, S. 208f., S. 210.

gefordert gelten sollte, verschiedener Ansicht. Ernst Apfel¹¹ beobachtet beispielsweise, daß in mittelalterlicher englischer Musik dort, wo „der Tenor eine Gruppe in hoher Lage mit einem fallenden Sekundschrift“ beschließt, „ihn die hinzugefügten Stimmen“ mit steigenden Quintenparallelen begleiten können, so zwar daß auf der vorletzten Note der Gruppe ein Dreiklang, auf der letzten Note eine leere Quinte entsteht:



Es ergibt sich ein dreistimmiger Satz, der so, schon ganz oberflächlich gesehen, wegen der Quintenparallelen zur Zeit des Barock oder der Klassik undenkbar wäre. Alles spricht aber dafür, daß für den mittelalterlichen Sänger auch hier Verhältnisse von Forderung und Einlösung der Forderung vorlagen. Nicht nur das, nach Krummacher¹² „vertraut der Musikhistoriker“ bei seinem Verfahren „darauf, daß ästhetische und theoretische Prämissen historischer Musik über die geschichtliche Distanz hinweg zugänglich und wirksam bleiben“, was wohl so ausgelegt werden darf, daß bei eingehendem Studium auch Wendungen wie die eben beschriebene von einem „Gefühl des Begründeten und Überzeugenden“ begleitet werden können, das Begleiterscheinung der erlebbaren Forderung ist.

Wiederum müssen flüchtigste Andeutungen genügen, die der geneigte Leser nach seinem Belieben aus eigenem Wissen ergänzen möge. Das Geflecht von zahlreichen größeren und kleineren Forderungen, als welches weiter oben Tradition bezeichnet wurde, war nicht starr, es glich eher einer zähflüssigen Masse, deren Grenzen nachgiebig waren. Neue Erlebnisse, neue Beobachtungen geforderter Verhältnisse konnten neue Ziele setzen, alte Verhältnisse konnten vergessen und verlassen werden und gleichsam sterben. „Natürlich System, ein widersprechender Ausdruck“¹³ könnte man mit Goethe sagen. Die Bewegung dieses Geflechtes von erlebbaren Forderungen durch die Geschichte ließe sich als Entwicklung bezeichnen, wenn zugleich eingeräumt würde, daß nicht jede Entwicklung Höherentwicklung sein muß.

Einige allbekannte Fakten mögen das Bild von traditioneller Bildung abrunden. In der oben angeführten *Tonlehre* sagt Goethe: „Der Gesang ist völlig produktiv an sich“¹⁴. Bei aller Knappheit seines Entwurfes verschmäht er es nicht, die „Singschule“ zu erwähnen, deren Aufgabe die „Übung nach Einsicht des Leichtern und Schwerern, des Fundamentalen und Abgeleiteten“ ist¹⁵. Auch das Lesen von Musik ist zunächst ein lautloses inneres Singen, und es muß immer erstaunlich bleiben, daß geübte Musiker vier und mehr Stimmen innerlich ‚singen‘, d.h. mit klarer Tonvorstellung lesen können. Eine Produktivität im engeren Sinne, ein schaffendes Verhältnis zur Tonkunst wird auf der grundlegenden Produktivität, die Goethe schon im Gesang erkennt, aufbauen. Im Raum der Tradition im vollen Sinne des Wortes sind also Produktivität und Rezeptivität nicht schlechthin zu trennen. Schon das Auftauchen der „geforderten“ Auflösung einer Dissonanz in der Vorstellung hat etwas Produktives an sich. Dasselbe gilt wiederum für Forderungen verschiedenster Art, auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Graden der Deutlichkeit. Es ist oft bemerkt worden, daß für das traditionelle Verständnis Musik eine Sprache ist. Diese Sprache sprechen zu können, ist das Ziel traditioneller Bildung. Tradition ist also in einem gewissen, wohlverstandenen Sinn immer ‚mündliche‘ Tradition, Tradition die erst im Sprechen der traditionellen Sprache ist, was sie sein soll. Eben dieser mündliche Zug hält Tradition beweglich und wandlungsfähig. Solche ursprüngliche Tradition ist zu unterscheiden von gewissen sekundären Formen der Tradition. Die wissenschaftliche und praktische Bach-Tradition etwa ist, bei allem Einräumen eines Produktiven auch in der Bach-Interpretation,

¹¹ *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik* (Heidelberg 1956), S. 68.

¹² A. Nowak, *Vom Zusammenhang der Forschungszweige in der Musikwissenschaft. Bericht über eine Diskussion*, in: *Mf* 33 (1980), S. 446.

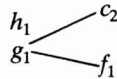
¹³ *Problem*, in: *dtv Gesamtausgabe* 39, S. 143.

¹⁴ A. a. O., S. 209.

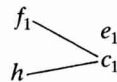
¹⁵ *Ebda.*, S. 212.

doch an vorgegebene Texte gebunden, die diesem Produktiven bestimmte Grenzen setzen, und unterscheidet sich dadurch von Tradition im vollen Sinn des Wortes.

Von den genuin musikalischen Urteilen, die zum Wesen von Tradition gehören, müssen die Beurteilungen genuin musikalischer Urteile unterschieden werden. Ein Beispiel: In vielen isländischen Zwiesesängen, die erst im Lauf des vergangenen Jahrhunderts aufgezeichnet wurden, findet sich neben Quintenparallelen eine Verbindung von großer Terz und Quinte in Gegenbewegung¹⁶:



Ein Leser, dessen musikalische Erfahrung sich, wie unter Wissenschaftlern der Gegenwart anzunehmen, nicht auf die Geschichte der abendländischen Musik bis ca. 1430 beschränkt, wird auch an einer solchen Stimmführung „Forderung“ im oben angegebenen Sinn erfahren. Die große Terz unterscheidet sich in einem solchen Fall phänomenologisch von der großen Terz als Auflösung der verminderten Quinte:



Sie nähert sich in ihrem Eindruck den Dissonanzen. Bis hierher handelt es sich um ein genuin musikalisches Urteil. Dieses Urteil kann nun selbst nochmals beurteilt werden, und zwar zunächst historisch. Die im genuinen Urteil angetroffenen Verhältnisse können dann als Relikt einer Epoche erscheinen, die die Regel aufgestellt hat, daß große Terzen in Gegenbewegung in die Quinte weiterzuführen sind¹⁷. Den Musikethnologen werden die Umstände interessieren, die das Weiterbestehen eines solchen archaischen Relikts ermöglicht haben. Der Musikpsychologe könnte durch Testversuche feststellen, wie eine größere Zahl von Versuchspersonen die angegebene Terz erlebt und ästhetisch bewertet, und könnte daraus Rückschlüsse auf Grad und Art der Bildung dieser Versuchspersonen ziehen. Für den Akustiker stellt sich die Frage, wie diese Terz zu intonieren ist, ob als natürliche Terz 4:5 oder als pythagoreische Terz 64:81. Damit ist – selbstverständlich ohne zu den nur beispielsweise angeführten Beurteilungen Stellung nehmen zu wollen – ein grundlegender Unterschied zwischen Urteilen und Beurteilen aufgewiesen. Urteilen heißt demnach im Zusammenhang dieser Studie: an Tönen und Tonverhältnissen Forderung und Einlösung der Forderung und damit Harmonie im weitesten Sinn, in anderen Fällen aber auch Nicht-Einlösung der Forderung und damit Disharmonie unmittelbar beobachten und diese Beobachtung aussagen¹⁸. Beurteilen dagegen heißt: Tonverhältnisse als faktisch gegebene einordnen nach verschiedensten Gesichtspunkten als historische, akustische, psychologische, musikethnologische und ästhetische Gegebenheit. Die angegebenen Gesichtspunkte waren wissenschaftliche, denkbar sind noch viele andere Gesichtspunkte, die hier nicht interessieren.

Weiter oben war Tradition als unübersehbares Geflecht von geforderten Verhältnissen bezeichnet worden. Den Individuen werden die in die Tradition eingegangenen Verhältnisse gleichsam bevorzugt angeboten, sie sind Vorurteile im wörtlichen Sinn. Auch der wissenschaftlich Beurteilende findet solche Vorurteile vor: die Methoden seiner Wissenschaft. Und wie im Raum der Tradition die genuin musikalischen Vorurteile beständig in Bewegung sind, so auch im Raum der Wissenschaft die methodischen Vorurteile. So galt bis vor nicht allzu langer Zeit für das historische Denken das „Kunstwerk“ in erster Linie „als Dokument“, als „Zeugnis einer Epoche, eines Stils, einer Form oder

¹⁶ B. Porsteinsson, *Islenzk Pjodlög* (Kaupmannahöfn 1906–1909), S. 779, 781f.

¹⁷ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* (Leipzig 1898), S. 125.

¹⁸ Goethes *Tonlehre* wäre hier sinngemäß zu ergänzen durch seine Ausführungen über Totalität und Harmonie, *Farbenlehre*, dtv Gesamtausgabe 40, S. 174. Ernst-Jürgen Dreyer, *Versuch, eine Morphologie der Musik zu begründen. Mit einer Einleitung über Goethes Tonlehre* (Bonn 1976), hat wohl als erster den Zusammenhang von „Forderung“ in der *Tonlehre* und in der *Farbenlehre* erkannt, S. 37f.

einer Satztechnik“¹⁹. Helga de la Motte erkennt die „Reduktion der Kunstwerke zum Dokument“ als Anzeichen einer „Zersetzung des musikalischen Denkens durch die Geschichte“²⁰. Gegenwärtig scheinen die Historiker bemüht, die Abstraktion, die in der oben erwähnten Reduktion liegt, zu überwinden, allerdings bis jetzt wohl noch ohne klares Ergebnis. Daß auch der Übergang zur akustischen und psychologischen Beurteilung Abstraktion mit sich bringt, geht aus den Aussagen Georg Feders²¹ hervor, ohne daß deshalb seine Konsequenzen bis ins Detail mitvollzogen werden. In abgekürzter Form muß also gesagt werden: Der Schritt vom genuin musikalischen Urteil zur Beurteilung, von der Tradition zur Wissenschaft beruht auf methodischer Abstraktion im Sinne der ‚Vorurteile‘ der jeweiligen wissenschaftlichen Einstellung.

Es wäre nun denkbar, daß die verschiedenen wissenschaftlichen Abstraktionen sich auf wissenschaftlicher Ebene zu einem Bild zusammenfügen, das Erkenntniswert besitzt, vielleicht sogar praktische Beherrschung des Gegenstandes Musik erlaubt. Helga de la Motte-Haber sieht allerdings „die Möglichkeit eines Systems von begründeten Aussagen über Musik, das hierarchisch aufgebaut kausale Zusammenhänge und Ordnungen darstellte, sogar Deduktionen erlaubte, nicht“²². Das Haben des Gegenstandes Musik in seiner ganzen Seinsfülle hängt also gegenwärtig und bis auf weiteres noch vom Weiterbestehen der Tradition neben der wissenschaftlichen Einstellung ab.

Wenn demnach Tradition als Voraussetzung für wissenschaftliches Nachdenken nicht entbehrt werden kann, so schließt das nicht aus, daß sich Tradition selbst seit dem Auftreten der Wissenschaft verändert hat. Hier ist zunächst die zeitgenössische Komposition zu nennen, in die mit den Begriffen Parameter und Struktur eine naturwissenschaftliche Denkeinstellung eingedrungen ist. In Darlegungen über Neue Musik wird sehr häufig versichert, daß beispielsweise parametrisch definierte Verhältnisse zugleich eine über das Parametrische hinausgehende Bedeutung haben, etwa: „Sind überhaupt Tonhöhenfolgen neuer Art, also ohne ein tonales Bezugszentrum, möglich? Sicher nur dann, wenn auch sie wieder einer übergeordneten ‚Harmonia‘ gehorchen“²³. „Reihen sind mehr als technische Hilfsmittel. Sie gehören in den Raum der Präkomposition, formen den Bau einer Komposition nicht nur abstrakt voraus“²⁴. „Verknüpfungen von noch so komplizierten Dauern“ bekamen, „wenn metrische Leitplanken vorgegeben waren, . . . rhythmische Gestaltqualität“²⁵.

Aber auch auf der geisteswissenschaftlich-historischen Seite findet sich dieses Modell im historisierenden Kult des Genies, der besonders das Konzertleben beherrscht, aber auch in weiten Teilen der wissenschaftlichen Forschung weiter wirkt. Ein unbedeutend scheinender Unterschied im Sprachgebrauch bezeichnet vielleicht die Wendung. Im traditionellen Bereich „hat“ man Genie, was zugleich bedeutet, daß dieses Genie gebildet werden muß. Wer nur einiges Genie hatte, konnte in der Barockzeit hoffen, durch fleißiges Üben wenigstens zum „Baßthema“ oder zur „freyen Fantasie“ zu kommen²⁶. Mit dem Schritt vom „Haben“ zum „Sein“ wird das Genie in einem Raum schlechthin unerreichbarer Überlegenheit angesiedelt, die Zugehörigkeit zu diesem Raum wird stillschweigend vorausgesetzt und muß letztlich geglaubt werden. In beiden Fällen, dem der parametrischen Struktur wie dem des Genies im modernen Sinn, soll den bloßen Fakten eine unbeweisbare Bedeutung zukommen, das „Nichts-als“ ist zugleich ein „Mehr-als“.

Versteht man den Satz, daß „Musik ohne Verankerung in Kategorien der menschlichen Anschauung nicht einmal ein totes Dokument sei“ (s. o., S. 45), nicht bloß formell und mechanisch, so muß seine Konsequenz umfassende Bildung dieser Anschauung in einem jedenfalls irgendwie traditionellen Sinn sein. „Der Verlust der Geschichte, mit dem der Verlust der Tradition und damit auch der festgefügteter Normen und Bindungen gemeint ist“²⁷, hängt damit zusammen, daß Musikwissenschaft von Tradition nur ein abstraktes, durch die Methodik der jeweiligen Teildisziplin

¹⁹ C. Dahlhaus, *Historismus und Tradition*, in: *Festschrift Müller-Blattau* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1, Kassel 1966), S. 57.

²⁰ A. a. O., S. 434.

²¹ Siehe Anm. 1.

²² A. a. O., S. 439.

²³ W. Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert* (Celle 1975), S. 36.

²⁴ Ebda., S. 42.

²⁵ S. 63.

²⁶ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Neudruck Leipzig 1957), S. 322 und 325.

²⁷ H. de la Motte-Haber, S. 439.

gebrochenes Bild hat. Die „Züge der Resignation . . . , nämlich Teil einer Auflösung zu sein, zu der man selber beigetragen hat“²⁸, haften unter diesen Umständen allen Teildisziplinen der Musikwissenschaft an, nicht nur der Musikgeschichtsschreibung.

Tradition hat in der Produktion von Werken immer auch sich selber als Sprachvermögen reproduziert. So konnte beispielsweise der Kontrapunkt in den Werken Palestrinas, Bachs und der Wiener Klassik jeweils verschiedene Gestalt annehmen, wobei der „Traditionszusammenhang . . . nicht zu leugnen“ war²⁹. Die „Normen“ der Tradition erscheinen so gesehen gerade nicht als „festgefügt“, wie Helga de la Motte-Haber meint, sondern eher, wie angedeutet, als zähflüssig. Es scheint, als ob diese zähflüssige Masse sich – vielleicht unter dem Einfluß wissenschaftlichen Denkens? – polarisieren könnte, so daß es einerseits zur Verfestigung, andererseits zur Verflüchtigung kommt. Das Gegensatzpaar von fortschrittlich und konservativ würde diesen Zustand besser wiedergeben als der nur zweiwertige und damit ideologisierte Gegensatz von fortschrittlich und traditionell.

Unsere sich polarisierende Musikkultur tendiert offensichtlich zu einem Zustand, der auf der einen Seite beherrscht wird vom „Ideal“ einer Reproduktion der „Meisterwerke“, die in einem zeitlosen „imaginären Museum“³⁰ versammelt sind; dem steht auf der anderen Seite eine reine Produktivität gegenüber, in deren Bereich „das Aktuellste . . . sofort nur als ein Danach“ erscheint³¹. In beiden Räumen wird dem Geschehen eine Bedeutung beigelegt, die weitgehend an verbalen Versicherungen hängt; das Rückgrat dieser Versicherungen ist das erwähnte Denkmodell des „Nichts-als – Mehr-als“. Eine Folge der Polarisierung ist die Kommerzialisierung, die auch bei anderen ‚Arbeitsteilungen‘ aufzutreten scheint. Im Bereich der Wirtschaft bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß ungebändigte Kommerzialisierung gewisse „Kapitalien höherer Ordnung“ zerstören kann. Dieses Kapital höherer Ordnung wäre im Bereich der Kunst jenes oben erwähnte Sprachvermögen, das sich selbst reproduziert und dabei wandelt.

Unter diesen Umständen wäre zu wünschen, daß Wissenschaft und Tradition ihre Bereiche gegenseitig abgrenzen, was im folgenden versucht werden soll.

1. Genuin musikalische Urteile, also Urteile, die, um es nochmals ins Gedächtnis zu rufen, erlebbare Forderung und Einlösung von Forderung, sei es ausdrücklich, sei es stillschweigend, aussagen, können durch wissenschaftliche Beurteilungen nicht unmittelbar relativiert werden.

So konnte beispielsweise die Tatsache, daß seit Pythagoras Oktave und Quinte als Grundlage der mathematischen Berechnung des Tonsystems galten, zu denen im Mittelalter die ‚natürliche‘ Terz hinzukam, als notwendiger geschichtlicher Prozeß beurteilt werden, dessen logische Konsequenz dann die Einbeziehung des nächsten, also des siebten Teiltones in die Berechnung war. Im genuinen musikalischen Urteil hat sich aber bis jetzt kein Phänomen „siebter Teilton“ als neue Konsonanz abgezeichnet. Die Hypothese, daß im Lauf der Geschichte der siebte Teilton zur Konsonanz werden wird, kann unter diesen Umständen nur als Vorschlag an die Fähigkeit zu genuinem musikalischen Urteil verstanden werden, diese neue Konsonanz zu suchen. Findet sie sich in der genuin musikalischen Erfahrung nicht, so reicht die oben erwähnte Annahme eines geschichtlichen Prozesses nicht aus, um sagen zu können, daß das genuine musikalische Urteil hier irrt.

Diese Maxime gilt mutatis mutandis auch für Auffassungen, die den geschichtlichen Prozeß als zunehmende Emanzipation oder Dekomposition sehen. Auch Werke, die die zunehmende Dekomposition kompositorisch zu verwirklichen streben, müssen sich dem genuinen musikalischen Urteil stellen, und wenn dieses keine „übergeordnete ‚Harmonia‘“ in ihnen findet, so reicht wiederum der angebliche geschichtliche Prozeß nicht aus, um das genuine musikalische Urteil zu widerlegen. Möglicherweise meint Helga de la Motte-Haber u. a. auch solche Werke, wenn sie von „Immanenz von Geschichte in der Neuen Musik“ spricht³². Es ist aber wohl nicht die Geschichte schlechthin, die

²⁸ Ebda., S. 434.

²⁹ St. Kunze, *Musikgeschichte, Musiktheorie, Theorie der Musikgeschichte*, in *Mf* 30 (1977), S. 170, Anm. 1.

³⁰ C. Dahlhaus, a. a. O., S. 57.

³¹ H. de la Motte-Haber, S. 434.

³² Ebda.

diesen Werken immaniert, sondern nur eine bestimmte wissenschaftliche Art, den geschichtlichen Prozeß zu beurteilen.

Im geisteswissenschaftlichen Bereich wurde die Tatsache, daß der musikalische Stil sich beständig wandelt, auf das Genie bezogen. Dieses erschien dann als Motor des Fortschritts, es erschloß neue Bereiche des Ausdrucks und war damit der Zeit voraus, die weniger bedeutenden Komponisten waren dann Nachzügler, Epigonen³³. So konnte die Schnelligkeit des Wandels zum Maßstab der Genialität werden. Hier ist insbesondere eine sich selbst als wissenschaftlich verstehende Musikkritik zu nennen, der der allergrößte Teil des zeitgenössischen Schaffens als „epigonal“ und damit als überflüssig erschien. Verstummen oder Flucht in eine forcierte Originalität, zu der gewisse oben angedeutete Beurteilungen des geschichtlichen Prozesses die Mittel lieferten, schien dann die letzte Konsequenz zu sein. Die Geschichte der Musik läßt sich sicher nicht ungezwungen als lineare Folge von „Epochen“, als „Gänsemarsch der Stile“ darstellen³⁴. Aber selbst wenn man die Simplifizierung, die im Denkmodell „Genie – Epigone“ liegt, übersieht, so macht es doch einen großen Unterschied, wenn der geniale Neuerer das eine Mal von einer vermeintlich ‚wissenschaftlichen‘ Kritik hochgelobt wird oder wenn, im traditionellen Sinn, seine Neuerung von den „Epigonen“ übernommen und nachgeahmt wird. Die erste Art von ‚Erfolg‘ wird sich in manchen Fällen kommerziell gut verwerthen lassen, die zweite Art dagegen möchte man mit der Resonanz eines gut gestimmten Musikinstrumentes vergleichen, sie ist menschlich erfreulicher und bezeichnend jedenfalls für die Bewegung im Raum der Tradition.

Das Vorstehende bedeutet selbstverständlich nicht, daß genuin musikalische Urteile sozusagen unfehlbar sind. Die vorstehenden Aussagen zeigen vielmehr, daß es genuin musikalische Urteile von sehr verschiedenen Graden der Deutlichkeit gibt, daß der Erfahrungsbereich genuin musikalischer Urteile ständig in Bewegung ist. Es kann daher auch zu scheinbaren oder wirklichen Widersprüchen zwischen diesen Urteilen kommen. Der Anspruch auf Wahrheit, der von diesen Urteilen ausgeht, unterliegt Kriterien, die für jeden Wahrheitsanspruch gelten. Wissenschaftliche Beurteilungen können genuin musikalische Beurteilungen nur deshalb nicht aufheben, weil beide auf verschiedenen Ebenen stattfinden. Vergleichsweise: Wenn die Mathematik vier- und fünfdimensionale Räume konstruiert, so bleibt unsere Raumvorstellung deswegen doch dreidimensional. Man könnte auch sagen: Unanschauliche Beurteilungen können Urteile, die sich im Raum der Tonvorstellung abspielen, nicht unmittelbar berühren.

2. Genuin musikalische Urteile treten sowohl im Raum der Tradition als auch im Raum der Musikwissenschaft auf. In beiden Sphären können solche Urteile höchsten Rang erreichen.

Insbesondere muß nochmals daran erinnert werden, daß traditionelle Bildung Voraussetzung jeder ernstzunehmenden musikwissenschaftlichen Arbeit ist. Wenn sich gezeigt hat, daß die genuin musikalischen Urteile keine absolute Konstante sind, so muß angenommen werden, daß Erweiterungen und Verengungen dieses Bereiches auch die Wissenschaft betreffen werden. Er wird beispielsweise dort verengt, wo „die Psychologie nur noch als Dogmenkunde“ bemüht wird, „um eine angeblich fest umschriebene Natur der Musik aus einer angeblich fest umschriebenen Natur des Menschen abzuleiten“³⁵. Eine gewisse Vorsicht gegenüber bloß postulierten Erweiterungen, die vom genuin musikalischen Urteil nicht nachvollzogen werden können, glaubt der Verfasser dieses Beitrages andererseits den Musikwissenschaftlern empfehlen zu können. Zwischen den beiden Bereichen, Wissenschaft und Tradition, ist also keineswegs eine Art von Arbeitsteilung anzunehmen, wonach der eine Bereich nur die Urteile zu liefern, der andere nur die Beurteilungen vorzunehmen hätte. Wissenschaft und Tradition unterscheiden sich nur durch die Art und Weise, wie die genuin musikalischen Urteile in einen Zusammenhang eingefügt werden.

3. Im Raum der Tradition dienen genuin musikalische Urteile dazu, um die in ihnen als wirkend erkannten Verhältnisse von Forderung „als Stoff und Werkzeug“ zu gebrauchen³⁶, sie in den Zusammenhang künstlerischer Tätigkeit aufzunehmen, sei diese nun reproduzierend oder, auf

³³ C. Dahlhaus, *Musikästhetik* (Köln 1967), S. 38.

³⁴ W. Wiora, *Der Anteil der Musik an den Zeitstilen der Kultur, besonders der Renaissance*, in: *Mf* 30 (1977), S. 160, bes. S. 164.

³⁵ H. de la Motte-Haber, S. 435.

³⁶ J. W. Goethe, *Tonlehre*, a. a. O., S. 212.

höchster Stufe, produzierend und führe sie im zweiten Fall zum Werk oder zur augenblicklichen Improvisation.

Die Wissenschaft dagegen beurteilt die genuin musikalischen Urteile selbst wie auch die Produkte künstlerischer Tätigkeit – die wiederum auf vielfache Weise mit den genuin musikalischen Urteilen zusammenhängen – nach wissenschaftlichen Kategorien und fügt sie in den Zusammenhang ihrer wissenschaftlichen Lehrgebäude ein.

Ohne Zweifel werden auch wissenschaftliche Arbeiten verfaßt, die sich nicht oder fast nicht auf genuin musikalische Urteile beziehen, also keine oder nur wenig spezifisch musikalische Bildung erfordern. Solche Arbeiten können in bestimmten Zusammenhängen durchaus sinnvoll sein. Ihren Gegenstand wird Musikwissenschaft jedoch nur in Arbeiten erreichen, die musikalisches Urteilsvermögen erfordern. Hier sollte nach dem bisher Dargelegten auf der Hand liegen, das solche wissenschaftlichen Beurteilungen die besten sind, die dem genuin musikalischen Urteil möglichst wenig Zwang antun, es möglichst für sich selbst sprechen lassen. Goethes Aufsatz *Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt* enthält Überlegungen zu diesem Thema, die einer Wissenschaft, die Kunst zum Gegenstand hat, willkommen sein könnten³⁷.

Was nun die „Kompetenz und Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft“ betrifft, so läßt sich kein Grund angeben, warum nicht neben der Musikgeschichte auch Musikpsychologie, Musikethnologie, Musikästhetik und Musiktheorie jede auf ihre Weise den Gegenstand Musik erreichen können, indem sie genuin musikalische Urteile mit den Methoden ihrer Wissenschaft bearbeiten.

Eine besondere Stellung nimmt unter den Teildisziplinen der Systematischen Musikwissenschaft die Musiktheorie ein, sie ist die älteste Form systematischen Nachdenkens über Musik und damit Vorläufer der modernen Musikwissenschaft. Die erwähnte Polarisierung scheint sich bei ihr so zu äußern, daß sie einerseits etwa seit dem Beginn des vorigen Jahrhunderts fast still steht; andererseits treten neue Arten von Theorie auf, die vielfach in irgendeiner Form wissenschaftlich vorgehen zu können meinen³⁸. Neben ihnen besteht die alte, erstarrte Theorie weiter.

Räumt man das Problem genuin musikalischer Urteile ein, so muß es auch eine Disziplin geben, die sich mit den genuin musikalischen Urteilen als solchen beschäftigt, das wäre dann nochmals Musiktheorie, aber sozusagen ‚vor‘ der Polarisierung. Sie ist einerseits Wissenschaft, weil sie ihren Stoff systematisch zu ordnen trachtet, andererseits unterscheidet sie sich von den übrigen Wissenschaften dadurch, daß ihr Lehrgebäude im Idealfall nur genuin musikalische Urteile enthält, die – wiederum im Idealfall – so zusammengestellt sind, daß sie sich gegenseitig erläutern und keiner zusätzlichen wissenschaftlichen Methode oder Erklärung, keines wissenschaftlichen ‚Vorurteils‘ bedürfen³⁹. Eine solche Musiktheorie wäre vom Standpunkt der Systematischen Musikwissenschaft aus „dogmatische Musiktheorie“⁴⁰, die sich allerdings vom „Gänsemarsch der dogmatischen Musiktheorien“ – so könnte man analog zum „Gänsemarsch der Stile“ sagen – durch das hic et nunc unterscheidet. Wenn es sie gäbe, so wäre sie, was ihre Vorläufer waren: „natürlich System, ein widersprechender Ausdruck“, sie wäre auf keinen Fall einfachhin deduktiv zu formulieren. Im Gegenteil! Die wenigen hier angeführten Fälle genuin musikalischer Urteile aus verschiedenen geschichtlichen Räumen lassen ahnen, wie schwer es sein dürfte, das alles unter einen Hut zu bringen⁴¹. Es ist also die musikwissenschaftliche Forschung selbst, die die Probleme einer gegenwärtigen Musiktheorie sehr vergrößert hat. Vielleicht müßte eine solche Musiktheorie hic et nunc zwei Formen annehmen: eine systematische, deren Gegenstand die gegenwärtig vollziehbaren genuin musikalischen Urteile als solche sind, und eine praktische, die fragt, wie diese Urteile gegenwärtig „als

³⁷ dtv Gesamtausgabe 39, S. 157f.

³⁸ H. de la Motte-Haber spricht z. B. von „üppig wuchernden theoretischen Ansätze(n)“, die „um 1970 vehement vorgetragen“, „mehr zertrümmert als zusammengefaßt haben“, a. a. O., S. 438.

³⁹ J. W. Goethe, *Beobachtung und Denken*, dtv Gesamtausgabe 39, S. 168: „Ordnung die beste, wodurch die Phänomene gleichsam ein großes Phänomen werden, dessen Teile sich aufeinander beziehen.“

⁴⁰ C. Dahlhaus, *Historismus und Tradition*, a. a. O., S. 49.

⁴¹ Die Arbeit des Verfassers, *Die Tonverwandtschaften. Phänomen und Problem* (Wien 1973), die in den Spalten dieser Zeitschrift ausführlich gewürdigt worden ist, vgl. Mf 30 (1977), S. 102, stellt einen zugegeben noch recht unvollkommenen Versuch in dieser Richtung dar.

Stoff und Werkzeug“ zu gebrauchen sein könnten. Das Auftreten einer solchen Musiktheorie müßte sich auf beide Räume auswirken, auf die Musikwissenschaft begrenzend und auf die musikalische Tradition belebend.

Unter diesen Umständen sollte die Musikwissenschaft vielleicht eine neue Einstellung zur Tradition finden. Es sollte gesehen werden, daß sie selbst auf mehrfache Weise Tradition in sich und außer sich hat:

1. Sie hat die genuin musikalische Tradition in sich als Voraussetzung, ohne die sie sich ihrem Gegenstand nicht nähern kann,
2. sie hat sie aber auch außer sich, sich gegenüber, das Schicksal der musikalischen Tradition ist nicht einfachhin identisch mit dem Schicksal der Musikwissenschaft.
3. Aber auch die Musikwissenschaft selbst ist „lebendig System“, ihr Werdegang ist nicht vorhersehbar, es gibt in ihrem Bereich glänzende Zeiten und Krisen, sie ist eine Tradition eigener Art.
4. Wie die wissenschaftliche Denkweise die Tradition beeinflußt hat – vielleicht durch Polarisierung – so kann auch umgekehrt die Tradition auf die Musikwissenschaft zurückwirken. Die beiden Traditionen existieren nicht beziehungslos nebeneinander, sie sind gleichsam zwei selbständige Individuen, aber zwei Individuen, deren beiderseitiges Schicksal auf vielfache Weise zusammenhängt.

Ein möglichst unbefangenes Verhältnis zu Tradition als Tatsache und Möglichkeit, als gleichsam lebendigem Partner, wäre demnach der Musikwissenschaft zu wünschen. Das Wort von der „Resignation, . . . nämlich Teil einer Auflösung zu sein, zu der man selber beigetragen hat“ (s. o. S. 50), könnte sich dann vielleicht eines Tages von selbst erübrigen.

Unveröffentlichte Briefe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke Zur dritten Fassung des „Fidelio“

von Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Im Juli des Jahres 1814 erhielt der Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke einen Brief folgenden Inhalts:

1r

Wien 24. Juny 1814

- Die Unterzeichneten geben sich die Ehre, *einer hohen Intendanz* hiermit Text und Partitur ihrer Oper *Fidelio* in genauer und einzig rechtmäßiger Abschrift um ein Honorar von 12 # in Golde, zum Gebrauch für Ihre Bühne, je = doch ohne weitere Mittheilungs= oder ganze und einzelne Bekanntmachungs=Rechte anzutragen. Diese Oper erschien vor einigen Wochen auf hiesigem k. k. HofOperntheater, und hatte das Glück, einen mehr als gewöhnlichen Beyfall zu finden, und stets volle Häuser zu veranlassen. Text und Musik sind nicht mit der vor mehreren Jahren am k. k. pr. Theater an der Wien aufgeführten Oper gleiches Namens zu verwechseln, von deren Partitur einige Abschriften entfremdet wurden. Das Ganze ist nach veränderten, dem TheaterEffect entsprechenden Ansichten umgearbeitet, und über die Hälfte neu verfasst. –
- 10
- 15
- 1v Zur Sicherstellung dieses Eigenthums sind alle Anstalten getroffen, und wird in jedem Falle *eine hohe Intendanz* ersucht, keinen anderen Anträgen zu vertrauen, vielmehr
- 20 an die Unterzeichneten davon gefällige Anzeige zu machen.

Ihre Rückantwort bel *eine hohe Intendanz* an mitunter =
zeichneten F. Treitschke zu adressiren.

Die wir hochachtend uns nennen,
Ludwig van Beethoven

Fr Treitschke
k. k. HoftheaterDichter

25

2v von Wien

30

An eine
hohe Intendanz des
Grossherzogl Hoftheaters,
in Carlsruhe

Dieser Brief¹, der sich heute im Besitz des Generallandesarchivs Karlsruhe befindet², ist bislang noch nicht veröffentlicht worden; gleichwohl blieb er der Forschung nicht gänzlich unbekannt. So erwähnt ihn Günther Haass in seiner Dissertation³, ohne freilich näher darauf einzugehen.

Zum besseren Verständnis dieses Briefes erscheint es angebracht, Situation und Motive der Verfasser deutlich zu machen.

Beethoven hatte bekanntlich mit seiner Oper *Fidelio* anfangs wenig Glück: Die ersten Aufführungen 1805 kamen beim Publikum nicht an, und der Erfolg der stark gekürzten und überarbeiteten Fassung im Jahr 1806 wurde ihm von persönlichen Querelen vergällt⁴. Als nun Anfang 1814 drei Inspizienten am „k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore“ (Hofopertheater) eine Wiederaufführung zu ihrem finanziellen Vorteil wünschten, entschloß sich Beethoven, die Oper nochmals zu überarbeiten. Dabei sollte zuerst das Libretto, das dramaturgische Schwächen aufwies, einer eingehenden Bearbeitung unterzogen werden. Für diese Aufgabe gewann Beethoven einen erfahrenen Theatermann, den Schauspieler, Regisseur und Theaterdichter Georg Friedrich Treitschke, der 1809 Vizedirektor des Theaters an der Wien geworden war und der 1814 als Regisseur und Theaterdichter an das k. k. Hoftheater ging, wo er schon früher gewirkt hatte⁵.

¹ 2 Bl. 23,9 x 19,9 cm. Wz A F. Velinpapier. Von der Hand Georg Friedrich Treitschkes, Unterschrift von Beethoven und Treitschke. – Bl. 2 am oberen Rand durch Aufbrechen des Verschlusses etwas eingerissen. Bl. 2r leer. Bl. 2v kleines Siegel Treitschkes. – Bl. 1r zwischen Datum und erster Briefzeile Vermerk des Intendanten des Karlsruher Hoftheaters: „den 16 August Geantwortet: Man wolle die Oper für den Preiß nehmen, bedinge sich aus sie dem Hoftheater in Manheim mittheilen zu können FvE“ [= Freiherr von Ende]. – Bl. 2v rechts oberhalb der Anschrift Empfängervermerk: „praes. [entiert] 11. Juli 1814.“

Die in lateinischer Schrift geschriebenen Worte sind im Kursivdruck wiedergegeben.

= Dukaten; pr. = privilegierten; bel[iebe]; unter Namenszug und Titel ein Bogen; Grossherzog[lichen].

² Sign. 47/882. – Dem Generallandesarchiv Karlsruhe habe ich für die Erlaubnis, diesen und zwei weitere Briefe veröffentlichen zu dürfen, sowie für die Anfertigung von Xerokopien zu danken.

³ *Geschichte des ehemaligen Großherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806–1852*, Bd. 1: *Von der Gründung bis zum Comité 1806–1822*, Phil. Diss. Heidelberg 1932 (Karlsruhe 1934), S. 185.

⁴ Dazu und zum Folgenden A. W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, bearb. von H. Deiters und H. Riemann, Bd. 2 (Leipzig 1922), S. 474 ff. und 501 ff., ders., a. a. O., Bd. 3 (3^{–5}Leipzig 1923), S. 409 ff.

⁵ Zu Treitschke vgl. C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Teil 47 (Wien 1883), S. 102 ff.; *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 38 (1894), S. 558; Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. 2 (Leipzig 1926), S. 332 ff. – Treitschke hat über fünfzig Operntexte und Singspiele geschrieben. Er bearbeitete übrigens zweimal Mozarts Oper *Così fan tutte*. Die zweite Bearbeitung bot er mit nachstehendem, größtenteils vorgedrucktem Schreiben 1814 der Intendanz des Großherzoglichen Hoftheaters Karlsruhe an (Generallandesarchiv Karlsruhe, Sign.: 47/899; die handschriftlichen Eintragungen sind im Folgenden kursiv gesetzt):

Wien, den 31 Jänner 1814

Ich habe zu Mozart's *Così fan tutte* eine vollständige Veränderung des Texts versucht, welche zwar getreu dem Geiste der herrlichen Musik folgt, dennoch aber bemüht ist, die Mängel und Lücken des italienischen Buchs zu verkleiden, und indem sie den Stoff als Zauber=Oper behandelt, das ehemals Unnatürliche jetzt durch das Übernatürliche aufhebt. Die Vorstellung hat auf hiesigem k. k. privil. Theater an der Wien Statt gefunden, und allgemeinen Beyfall geerntet. Sollte *eine hohe Intendanz* wünschen, mein Manuscript zu besitzen, so steht eine vollständige Abschrift desselben, und der Singpartitur mit unterlegtem Baß, für # 7. in *Gold* oder zugleich mit der ganzen Orchester=Partitur, welche nach den Originalen berichtigt und vermehrt ist, die Mozart selbst den hiesigen Theatern hinterließ, für # 10.– in *Gold*, zu Diensten.

Ende März 1814 konnte Treitschke Beethoven die Neufassung des Textbuches übergeben. Beethoven kam indessen mit der Neubearbeitung nur langsam voran, weshalb Treitschke ihn anmahnte. Wie schwer Beethoven sich mit dieser Arbeit tat, ist einem Brief zu entnehmen, den er wahrscheinlich im April 1814 an Treitschke schrieb: „ich versichere Sie, lieber Tr.,“ so lesen wir, „die Oper erwirbt mir die Märtyrerkrone, hätten Sie sich nicht so viele Mühe damit gegeben, und so sehr vorteilhaft alles bearbeitet, wofür ich Ihnen ewig danken werde, ich würde mich kaum überwinden können“⁶. Und Mitte Mai klagt der Komponist erneut in einem Brief an Treitschke: „Übrigens ist die ganze Sache mit der Oper die mühsamste von der Welt, denn ich bin mit dem meisten unzufrieden, und – es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit nicht einige Zufriedenheit hätte anflücken müssen“⁷. Aus einem Tagebucheintrag erfahren wir, wie lange Beethoven an der Neufassung gearbeitet hat: „Die Oper Fidelio vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert“⁸. Am 23. Mai fand dann im k. k. Hofoperntheater die erste Aufführung statt, allerdings ohne die vorgesehene neue Ouvertüre, die erst in der zweiten Aufführung am 26. Mai gespielt wurde⁹. „Der Beifall war groß, und stieg mit jeder Vorstellung“, berichtet Treitschke¹⁰. Weitere Aufführungen fanden am 26. Mai, 2., 4., 7. und 21. Juni statt¹¹.

Nachdem die Oper endlich Erfolg hatte, dachten Beethoven und Treitschke daran, aus dieser Situation finanziellen Nutzen zu ziehen. Dabei scheint Beethoven die treibende Kraft gewesen zu sein, während die Ausführung offensichtlich bei Treitschke lag, der ein Viertel der finanziellen Erträge der Oper erhalten sollte¹². Treitschke dürfte wohl auch die Inszenierung besorgt haben, war er doch Regisseur am k. k. Hofoperntheater¹³. Vielleicht bezieht sich die Mahnung Beethovens in einem Brief vom 18. Juni 1814 („Übrigens lassen Sie die Oper nicht zu viel ruhen! Es schadet wohl sicherlich.“¹⁴) auf Treitschkes Tätigkeit als Regisseur. Jedenfalls verfügte Treitschke über die Möglichkeit, den Spielplan zumindest mitzugestalten¹⁵. Wie anders sollte man den folgenden Satz aus einem Brief verstehen, den Beethoven wahrscheinlich im April 1814 an Treitschke richtete: „Wenn Sie glauben, daß Ihnen der Aufenthalt mit der Oper zu groß wird, so schieben Sie selbe auf eine spätere Zeit auf“¹⁶. Und in einem vermutlich im Juni geschriebenen Brief bittet Beethoven: „Sorgen Sie nur, daß man Fidelio nicht vor meiner Einnahme gibt“¹⁷.

Alle von mir empfangenen Exemplare werden mit meinem Namen bezeichnet seyn, und ich ersuche ergebenst sich keiner anderen zu bedienen, dagegen ich richtige Abschriften und schnelle Einsendung verspreche.

Friedrich Treitschke
k. k. HoftheaterDichter

Der Intendant lehnte den Kauf der Oper mit dem Vermerk ab: „ad acta da den öffentlichen Nachrichten zufolge die Bearbeitung nicht gefallen hat“ Hingegen erwarb das Großherzogliche Operntheater Darmstadt im Frühjahr 1814 Partitur und Textbuch dieser Bearbeitung (*Così fan tutte, oder die Zauberprobe*) zum Preis von 10 Dukaten (Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, D 8, Nr. 67/18). Treitschkes erste und zweite Bearbeitung gelangte an mehreren Opernbühnen zur Aufführung, siehe A. R. Mohr, *Das Frankfurter Mozart-Buch* (Frankfurt am Main [1968]), S. 155; A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940* [New York 1970], Sp. 476 f.).

⁶ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe* (Leipzig [1923]), S. 268.

⁷ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 269.

⁸ Zitiert nach A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 424.

⁹ Vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 424 ff.

¹⁰ *Die Zauberflöte. Der Dorfbarbier. Fidelio. Beitrag zur musikalischen Kunstgeschichte*, in: *Orpheus. Musikalisches Taschenbuch fürs Jahr 1841*, Jg. 2, hrsg. von A. Schmidt (Wien 1842), S. 263.

¹¹ Vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 429; F. Hadamowsky, *Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811–1974* (Wien 1975), S. 144.

¹² Dies läßt sich einem Brief Beethovens an Treitschke vom 18. Juni 1814 entnehmen: „Was Sie vom vierten Teil des Ertrages wegen der Oper vorschlagen, versteht sich von selbst!“ (zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 271). Vgl. dazu auch den Brief Beethovens bei E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., Nr. 439, S. 272, ferner M. Unger, *Einige Briefe Beethovens*, in: *Corona* 3 (1932/33), S. 515 und 521, D. Weise, *Ungedruckte oder nur teilweise veröffentlichte Briefe Beethovens aus der Sammlung H. C. Bodmer-Zürich*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, 2. Reihe, 1 (1953/54), S. 16.

¹³ Auf diesen seinen Beruf hebt Treitschke 1841, sich an die Zusammenarbeit mit Beethoven erinnernd, betont ab, wenn er über seinen Anteil an der Neubearbeitung des *Fidelio* schreibt: „Zugleich schlug er [Beethoven] meine Wenigkeit zu dieser Arbeit vor. Ich hatte seit einiger Zeit seine nähere Freundschaft erlangt, und mein doppeltes Amt als Opern=Dichter und Regisseur machte mir seinen Wunsch zur theuren Pflicht“. A. a. O., S. 260.

¹⁴ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 271.

¹⁵ Der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1814 (Jg. 16, Sp. 351) zufolge war Treitschke damals auch Vizedirektor des Hofoperntheaters.

¹⁶ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 268.

¹⁷ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 272.

Wie Treitschke selbst berichtet, beauftragte ihn Beethoven, Partitur und Textbuch des *Fidelio* mehreren Opernhäusern anzubieten¹⁸. So schrieb Treitschke am 24. Juni an die Intendanz des Großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe den oben wiedergegebenen Brief, den er, wenn nicht gemeinsam mit Beethoven, so doch in seinem Einverständnis verfaßt hatte und den Beethoven mit unterschrieb. Nachweislich wurden außerdem die Königlichen Schauspiele in Berlin¹⁹, das Schauspielhaus am Gänsemarkt in Hamburg, das Nationaltheater in Frankfurt am Main, das Nationaltheater in Graz, das Großherzogliche Operntheater in Darmstadt sowie das Königliche Nationaltheater in Stuttgart angeschrieben²⁰. Darüber hinaus wandten sich Beethoven und Treitschke noch an weitere Opernbühnen²¹. Der Forschung bekannt waren bislang nur – soweit ich sehe – die nach Berlin und Stuttgart gerichteten Briefe²², die mit dem Schreiben nach Karlsruhe inhaltlich identisch sind und lediglich in wenigen Formulierungen geringfügig voneinander abweichen.

Diese Briefe entsprechen in einigen Punkten inhaltlich der vom 28. Juni 1814 datierten Anzeige, die Beethoven am 1. Juli 1814 in die *Wiener Zeitung* einrücken ließ. Hinsichtlich des Umfangs der Neubearbeitung heißt es hier: „Die gegenwärtige musikalische Bearbeitung ist von einer früheren wohl zu unterscheiden, da beinahe kein Musikstück sich gleich geblieben, und mehr als die Hälfte der Oper ganz neu komponiert worden ist“²³. Ergänzend dazu erfahren wir aus den Briefen, nach welchem Gesichtspunkt die Neubearbeitung erfolgte: „Das Ganze ist nach veränderten, dem TheaterEffect entsprechenden Ansichten umgearbeitet“. Wie in den Briefen werden auch in der Zeitungsanzeige rechtliche Schritte für den Fall eines Verstoßes gegen die Eigentumsrechte angedroht²⁴.

Der damalige Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe, Karl Wilhelm Adolph Freiherr von Ende, entschied laut einem Vermerk am 16. August 1814, Partitur und Textbuch unter der Bedingung zu kaufen, daß damit die Aufführungsrechte auch für das Großherzogliche Hoftheater in Mannheim erteilt werden²⁵. Das bislang unbekannte Antwortschreiben Treitschkes, heute im Besitz des Generallandesarchivs Karlsruhe²⁶, hat folgenden Wortlaut²⁷:

1r

Ew: Hochwohlgebohren!

Die Krankheit meines Copisten, / des einzigen, dem ich die schwierige Partitur der Oper *Fidelio* ruhig anvertrauen konnte, / verhinderte die mit geehrtem Schreiben

¹⁸ „Auswärtigen Bühnen trug ich, nach seinem Willen, unsere Arbeit an“ A. a. O., S. 264. Vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 433.

¹⁹ Vgl. W. Altmann, *Zu Beethovens „Fidelio“ und „Melusine“*, in: *Die Musik* 3, Band 10 (1903/04), S. 433 ff.; E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 271 f.; J. Kapp, *Geschichte der Staatsoper Berlin* (Berlin-Schöneberg o. J.), S. 28.

²⁰ Vgl. G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana* (Leipzig 1887), S. 299 f.; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435; D. Weise, a. a. O., S. 38.

²¹ Siehe unten S. 61.

²² Den vom 23. Juni 1814 datierten Brief nach Berlin findet man veröffentlicht bei W. Altmann, a. a. O., S. 433 f., ferner bei E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., Nr. 437, S. 271 f., sowie bei J. Kapp, a. a. O., S. 28. Den Brief nach Stuttgart, datiert vom 24. Juni 1814, veröffentlichte D. Weise, a. a. O., S. 38; vgl. dazu auch M. Unger, *Eine Schweizer Beethovensammlung. Katalog (Schriften der Corona 24)*, Zürich (1939), S. 38 f., sowie H. Schmidt, *Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, 2. Reihe, 7 (1969/70), Nr. 256, S. 107 f. Vorbesitzer dieses Briefes war übrigens Eduard Mörike (vgl. L. Liepmannssohn, *Katalog einer schönen Autographen-Sammlung zum Theil aus dem Nachlasse des Dichters Eduard Mörike* [Berlin 1891], S. 36 f., Nr. 464). Laut freundlicher Auskunft ist in den Archivbeständen der Hamburger Staatsoper, des Stadtarchivs Frankfurt am Main, des Steiermärkischen Landesarchivs in Graz und des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt ein entsprechendes Schreiben Beethovens und Treitschkes nicht vorhanden.

²³ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 272. – Wie Willy Hess in einer Untersuchung (*Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen* [Zürich 1953], besonders S. 182) nachgewiesen hat, übertreibt Beethoven, wenn er behauptet, die Hälfte der Oper sei 1814 „ganz neu“ komponiert worden.

²⁴ „Partituren, in allein rechtmäßiger Abschrift samt dem Buche in Manuskript, sind von mir oder dem Bearbeiter des Buches, Herrn F. Treitschke, K. K. Hoftheaterdichter, zu bekommen. Andere Abschriften auf unerlaubten Wegen werden durch die Gesetze geahndet werden“ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 272.

²⁵ Siehe Anm. 1. – Während der Intendanz des Freiherrn von Ende (1812–1816) spielte man in Karlsruhe noch immer mit dem Gedanken, die Hoftheater in Karlsruhe und Mannheim zusammenzulegen. 1812 schlug der Karlsruher Dramaturg Friedrich vor, die beiden Hoftheater sollten Schauspielmanuskripte und Opernpartituren gemeinsam erwerben und austauschen (vgl. G. Haass, a. a. O., S. 114 ff.).

²⁶ Sign.: 47/899. – 2 Bl. 23,7 x 19,7 cm. Wz A F. Velinpapier. – Bl. 1 und 2 am unteren Rand Beschädigungen durch Aufbrechen des Verschlusses. Bl. 2r leer. Bl. 2v kleines Siegel Treitschkes.

²⁷ Z. 1: Ew: = Euer; Z. 8: Paq: = Paquet; Wachsl[ein]w[an]d; gez: = gezeichnet; Z. 13: Rh # Gld = Rheinische Dukaten Gold; Z. 27: Ew: = Euer; Z. 28: Sept[em]b[er]; Z. 29: erg[e]b[ene]r; Z. 33: S: = Seiner; Z. 35: Großherzog[liche]n.

5 vom 16 August beehrte frühere Absendung. Zum Gebrauche allein für Ihre und die Mannheimer Bühne übergab ich heute dem Postwagen:

- CT. 1. *Paq*^t in schwarzer Wachslwd gez^t wie neben, und Text und Musik genannten Werks enthaltend.
- 10 Ich hoffe guten Empfang, und ersuche ganz ergebenst, durch Anweisung auf hier, oder in deren Ermanglung durch Frankfurter Wechsel das übereingekommene Honorar von 12 *Fr* # Gld auszugleichen.
Der Vollständigkeit wegen wurden dieser Oper
- 1 v 15 zwey Musikstücke beygelegt, nemlich:
N^o 3^{1/2}. Lied. Hat man nicht auch Gold etc.
8. Arie. Abscheulicher! Wo eilst Du etc.
Das erstere Lied befand sich in der früheren Bearbeitung, und wurde nur nach dem Wunsche des Sängers für einige
20 Vorstellungen beybehalten. Meines Erachtens hemmt es den Gang der Handlung und bleibt schicklicher aus. Die Arie N^o 8. wurde später für eine besondere Gelegenheit ge= schrieben; ihre Weglassung oder Beybehaltung ist demnach gleich thunlich.
- 25 Zu Dero Diensten in allen Gelegenheiten bereit, verharre ich hochachtungsvoll,
Ew: Hochwohlgeboren,
- Wien, 10. Septbr.
1814.
- 30 ganz ergbr Diener,
Fr Treitschke
k. k. Hoftheater=Dichter
- 2 v von Wien
Sf Hochwohlgeboren,
Herrn *Freyherr von Ende*,
35 Intendant der Großherzogl Hoftheater,
Oberschenk u.s.w.
in Carlsruhe

Diesem Schreiben zufolge erhielt das Großherzogliche Hoftheater in Carlsruhe das Textbuch und die Partitur der Oper *Fidelio*, ferner die Arie „Hat man nicht auch Gold beineben“ sowie das Rezitativ „Abscheulicher, wo eilst du hin“ mit der Arie „Komm, Hoffnung“. Die dreibändige Partitur²⁸ wurde nach dem ersten Weltkrieg der Musikabteilung der Badischen Landesbibliothek Carlsruhe überlassen²⁹, wo sie 1942 einem Luftangriff zum Opfer fiel³⁰.

²⁸ „Laut signierter Titelbemerkung im Jahre 1814, vermutlich auf unmittelbare Veranlassung Beethovens und des Textdichters Treitschke, dem Großh. Hoftheater Carlsruhe zur Aufführung übersandt“, schreibt Richard Valentin Knab (*Aus der Musikabteilung der Bad. Landesbibliothek*, in: *Die Pyramide* 9, *Wochenschrift zum Carlsruher Tagblatt* [1922], S. 63), der die Partitur in der Hand hatte, von den Briefen Beethovens und Treitschkes offensichtlich jedoch keine Kenntnis besaß. Allem Anschein nach trug diese Partitur wie die *Fidelio*-Abschriften, die Treitschke am 5. September 1814 an das k. Ständische Theater in Prag und am 7. Oktober 1814 an das Theater in Graz schickte, auf dem Titelblatt die Unterschrift von Treitschke sowie Treitschkes und Beethovens Siegel (vgl. dazu E. Rychnovsky, *Die Prager Musikausstellung*, in: *ZIMG* 8 (1906/07), S. 132; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 458; Anm. 71).

²⁹ Vgl. R. V. Knab, a. a. O., S. 62f.

³⁰ Freundliche Auskunft der Musikabteilung der Badischen Landesbibliothek Carlsruhe.

Merkwürdigerweise gelangte Beethovens *Fidelio* in Karlsruhe erst am 10. März 1816 zur Erstaufführung³¹. Das Hoftheater in Mannheim gar ließ sich bis 1828 mit der Einstudierung Zeit³².

Ein bis auf wenige Formulierungen gleichlautender Brief Treitschkes findet sich im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt³³. Mit diesem Schreiben antwortete Treitschke am 20. August 1814 der Intendanz des Großherzoglichen Operntheaters Darmstadt, die am 12. Juli 1814 Textbuch und Partitur des *Fidelio* bestellt hatte³⁴. Gleichlautende Schreiben dürften auch an die Opernbühnen in Hamburg, Frankfurt am Main, Graz und Stuttgart gegangen sein, hatten sie doch ebenfalls auf den Brief Beethovens und Treitschkes hin die Oper bestellt³⁵.

Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß Treitschke – sicher im Einvernehmen mit Beethoven³⁶ – der Partitur „der Vollständigkeit wegen“ zwei Musikstücke beilegte. Das eine, die Arie „Hat man nicht auch Gold beineben“, stammte aus der ersten Fassung des *Fidelio* und wurde – so schreibt Treitschke – nur auf Wunsch des Sängers für einige Aufführungen in die Oper aufgenommen. Demnach ging also die Initiative, diese Arie in die dritte Fassung der Oper zu übernehmen, von dem Interpreten des Rocco, dem Sänger Karl Friedrich Clemens Weinmüller³⁷ und nicht, wie Alexander Wheelock Thayer meint³⁸, von Beethoven aus, der daraufhin die Arie geringfügig veränderte³⁹. Ergänzend dazu erfahren wir aus einem Brief Treitschkes vom 15. September 1814, daß diese Arie „zum Benefice des Komponisten“, d. h. zur Benefizvorstellung, die am 18. Juli 1814 stattfand, hinzugefügt worden war⁴⁰. Die Einnahmen dieser Aufführung flossen Beethoven statt eines Honorars zu⁴¹. Dies zu erwähnen, ist nicht ganz unwichtig; 27 Jahre später glaubte nämlich Treitschke, sich erinnern zu können, daß Beethoven damals die Arie des Rocco wieder aufgegriffen habe, um seiner Benefizvorstellung „zu größerer Zugkraft“ zu verhelfen⁴². Möglicherweise traf sich der Wunsch des Sängers mit den Absichten und Erwartungen des Komponisten.

³¹ Vgl. G. Haass, a. a. O., S. 185. Einen Theaterzettel von dieser Aufführung besitzt das Badische Staatstheater Karlsruhe (dem ich für eine Xerokopie zu danken habe). – Von Beethovens Werken hatte das Großherzogliche Hoftheater erstmals am 27. Oktober 1812 die Schauspielmusik zu Goethes *Egmont* gebracht. Am 7. April 1816 kam Beethovens Oratorium *Der Erlöser auf dem Ölberge* (sic!) zur Erstaufführung. Vgl. G. Haass, a. a. O., S. 113 und 185.

³² Vgl. O. Fambach, *Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804–1832*, Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit Bd. 1 (1980), S. 245.

³³ Sign. D 4, Nr. 692. – Gleich der Anfang dieses Briefes ist etwas abweichend formuliert: „Die Krankheit unsers Copisten, / des einzigen, dem man die schwierige Partitur der Oper *Fidelio* ruhig anvertrauen konnte, / “ In bezug auf das Honorar heißt es: „Ich wünsche guten Empfang, und ersuche durch Anweisung von Frankfurt oder von dort auf ein hiesiges Hauß das übereingekommene Honorar von # 12 – Gold auszugleichen“ – Für den Hinweis und die Anfertigung einer Xerokopie bin ich dem Hessischen Staatsarchiv Darmstadt zu Dank verpflichtet.

³⁴ Die Überweisung der von Beethoven und Treitschke geforderten 12 Golddukatun erfolgte am 19. September 1814 (Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, D 8, Nr. 67/18). Zugleich erhielt Treitschke ein Honorar für die Lieferung von „2 Compositionen fürs Orchester“ (ebda.). Etwa ein halbes Jahr später sandte er dem hessischen Großherzog die Partitur der Oper *Die Jugend Peter des Großen* von Joseph Weigl, was ihm 12 Golddukatun eintrug (ebda.).

³⁵ Vgl. G. Nottebohm, a. a. O., S. 299f.; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435. – In den Archivbeständen der Hamburgischen Staatsoper, des Stadtarchivs Frankfurt am Main, des Steiermärkischen Landesarchivs in Graz sowie des Staatsarchivs Ludwigsburg ist laut freundlicher Auskunft ein solches Schreiben nicht vorhanden.

³⁶ Einem Brief Treitschkes vom 15. September 1814 zufolge machte sich Beethoven die Mühe, die bestellten Opernpartituren selbst durchzusehen. Vgl. W. Altmann, a. a. O., S. 435.

³⁷ Über Weinmüller (Weinmiller) siehe C. v. Wurzbach, a. a. O., Teil 54 (1886), S. 54ff. – Beethoven verehrte Weinmüller 1814 einen Klavierauszug des *Fidelio* mit der Widmung: „Seinem lieben – lieben – liebwerten Freunde Weinmüller Oberoberbasist des Österreichischen Kaiserthrons im September 1814 vom Verfasser“ Zitiert nach *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie*, hrsg. von K. Dorf Müller (München 1978), S. 323.

³⁸ A. a. O., Bd. 3, S. 434.

³⁹ Eine formale Untersuchung der Arie in der Fassung von 1805 und 1814 gibt W. Hess, a. a. O., S. 50ff.

⁴⁰ Vgl. W. Altmann, a. a. O., S. 434f.; dazu auch A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 434.

⁴¹ Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 16 (1814), Sp. 550; F. Treitschke, a. a. O., S. 263.

⁴² „Die siebente [Vorstellung], am 18. Juli, wurde B zum Vortheile, statt eines Honorars überlassen. In diese legte er, zu größerer Zugkraft, zwei Musikstücke, ein Lied für Rocco, und eine größere Arie für Leonore; da sie aber den raschen Gang des Uebrigen hemmten, blieben sie wieder aus. Die Einnahme war auch diesmal sehr gut“ (F. Treitschke, a. a. O., S. 263). – Beethoven kündigte seine Benefizvorstellung am 15. Juli in der *Wiener Zeitung* mit dem Hinweis an, die Oper sei für diese Aufführung um zwei neue Stücke vermehrt worden (vgl. E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 279). Die Bezeichnung „neu“ versteht sich hier zum einen im Hinblick auf die vorausgegangenen sechs *Fidelio*-Aufführungen; zum anderen wurde das Rezitativ der Leonore tatsächlich neu komponiert und die Arie des Rocco und der Leonore neu bearbeitet. Man vergleiche auch den Bericht in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 17. August 1814 (Jg. 16, Sp. 550): „Die Direction der k. k. Hoftheater bewilligte Hrn. v. Beethoven, als Compositeur der beliebten und meisterhaft gearbeiteten Oper, *Fidelio*, am 18ten eine freye Einnahme, wozu derselbe noch zwey Arien neu componirte und in den ersten Act einschaltete“

Wenn Treitschke nun in seinen Briefen von 1814 den Theaterintendanten rät, die Arie des Rocco am besten wegzulassen, da sie den Gang der Handlung hemme, handelte er wohl sicher wiederum im Einverständnis mit Beethoven. Die ersten sechs Aufführungen der dritten Fassung des *Fidelio* waren ja auch ohne diese Arie, die Beethoven bereits in der zweiten Fassung ausgeschieden hatte, über die Bühne gegangen⁴³.

Offensichtlich war Roccas Arie in der Benefizvorstellung beim Publikum nicht gut angekommen, heißt es doch in einer Rezension vom 5. August 1814, die „Gold“-Arie, obgleich gut gesungen, „machte keine grosse Wirkung“⁴⁴ – und dies bei sonst außerordentlichem Beifall. Der Rezensent vertritt denn auch die Ansicht, daß die Arie den Fortgang der Handlung aufhalte und unnötig in die Länge ziehe. Für den Wegfall dieser Arie plädiert – freilich mit anderer Begründung – ein Jahr später gleichfalls in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* der Leipziger Philosophieprofessor, Dichter und Komponist Amadeus Wendt⁴⁵. „Soll irgend ein Stück zur Abkürzung des Ganzen weggelassen werden“, schreibt er⁴⁶, „so mag es dieses seyn. Zwar erfüllt die Musik ihren Zweck, doch ist der Anfang des Allegro etwas gewöhnlich, und der Greis selbst, in dessen Charakter wir so treffliche Züge erblicken, verliert durch die Geldmoral, die er hier abzusingen hat, ungemein – wie sehr sie auch in dem Charakter gewöhnlicher Stockmeister seyn mag“.

Treitschke zufolge wurde die Arie des Rocco in späteren Aufführungen des k. k. Hofopertheaters wieder weggelassen⁴⁷. Anton Schindler bezweifelt allerdings diesen Sachverhalt; er behauptet vielmehr, diese Arie sei hinfort beibehalten worden⁴⁸. Da er indessen mit jenen Vorgängen weniger direkt konfrontiert worden ist, als Treitschke und außerdem seine Sachkompetenz zu wünschen übrig läßt⁴⁹, wird man der Darstellung Treitschkes mehr Glauben schenken müssen.

Das in den Briefen Treitschkes erwähnte Rezitativ „Abscheulicher, wo eilst du hin“ komponierte Beethoven vermutlich Anfang Juni 1814 für seine Benefizvorstellung⁵⁰, während er die sich daran anschließende Arie „Komm, Hoffnung“ aus der früheren Fassung übernahm und zur gleichen Zeit neu bearbeitete⁵¹. Wie die Interpretin dieser Arie, Anna Milder-Hauptmann, die bereits in der Uraufführung der ersten Fassung 1805 die Leonore gesungen hatte, 1836 Anton Schindler gegenüber

⁴³ Untermuert wird diese Behauptung durch ein handschriftliches Libretto, das Beethoven gehörte und das von der Hand Treitschkes auf dem Titelblatt u. a. den Hinweis trägt: „Für das k. k. Hof Theater. / zum ersten Mahle d. 23. May 1814. / Nachstehendes Manuscript besaß Beethoven zur / neuen musikalischen Bearbeitung“ In diesem Textbuch fehlt die Arie des Rocco wie auch Leonorens Rezitativ und Arie. Später angebrachte Vermerke Beethovens bezeichnen die Stelle, wo die beiden Nummern ihren Platz haben (vgl. H. Schmidt, *Ein wiedergefundenes „Fidelio“-Libretto*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970* (Kassel-Basel-Tours-London [o. J.]), S. 555; dazu auch ders., *Die Beethovenhandschriften*, Nr. 495, S. 207f.). Diese Eintragungen stehen offenbar im Zusammenhang mit Beethovens Benefizaufführung am 18. Juli 1814. Nach H. Schmidt (*Ein wiedergefundenes „Fidelio“-Libretto*, S. 555) und W. Hess (*Fünfzig Jahre im Banne von Leonore-Fidelio*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, 2. Reihe, 9 [1973/77], S. 180) sucht man im Textbuch der *Artaria-Sammlung* (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Artaria 158) die „Gold“-Arie gleichfalls vergeblich. Auch im Textbuch, das dem Wiener Hofopertheater 1814 zur Aufführung vorlag, fehlte ursprünglich Roccas Arie; sie wurde erst nachträglich eingefügt (vgl. G. Nottebohm, a. a. O., S. 303f.; W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 253).

⁴⁴ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 16 (1814), Sp. 550; dazu auch A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 437.

⁴⁵ Über ihn vgl. E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 4 (Leipzig 1813/14), Sp. 544.

⁴⁶ *Charakteristik des Fidelio im Einzelnen*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 17 (1815), Sp. 415.

⁴⁷ Vgl. Anm. 42, dazu auch die Briefe Treitschkes vom 20. August und 10. September 1814 (siehe oben S. 57). – Wenn Treitschke in seinem Schreiben vom 20. August 1814 von einigen Vorstellungen spricht, in denen die „Gold“-Arie gesungen wurde, konnte er nur die Aufführungen vom 18., 22. und 27. Juli 1814 meinen. In den folgenden Monaten des Jahres 1814 gelangte der *Fidelio* übrigens noch dreizehn Mal zur Aufführung, und in den Jahren 1816, 1817 und 1818 erschien die Oper je zehn Mal im Repertoire des k. k. Hofopertheaters. Vgl. F. Hadamowsky, a. a. O., S. 144.

⁴⁸ Vgl. A. Schindler, *Ludwig van Beethoven*, Teil 1, hrsg. von F. Volbach (Münster 1927), S. 125.

⁴⁹ So irrt Schindler, wenn er schreibt, die Arie der Leonore sei in der Neubearbeitung erstmals am 18. August 1814 erklingen. Auch ist ihm nicht bekannt, daß Beethoven die „Gold“-Arie bereits 1804 vertont hatte und 1814 lediglich bearbeitete (a. a. O., Teil 1, S. 125). Übrigens ist Schindlers Urteil über Treitschke wenig schmeichelhaft; Treitschke hatte es nämlich gewagt, Beethoven zu widersprechen, was Schindler (a. a. O., Teil 1, S. 122, Anm.) mit der Bemerkung quittiert: „F. Treitschke ermangelte aller musikalischen Bildung; danach wird seine Aeußerung begreiflich“.

⁵⁰ Vgl. F. Treitschke, a. a. O., S. 263; W. Altmann, a. a. O., S. 434f.; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 412 und 434f. – Ein Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahr 1814 enthält Entwürfe zu diesem Rezitativ in unmittelbarem Zusammenhang mit Eintragungen, die sich auf den Verkauf der *Fidelio*-Partitur an verschiedene Opernhäuser beziehen (vgl. G. Nottebohm, a. a. O., S. 295ff.; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435).

⁵¹ Eine vergleichende formale und stilistische Untersuchung der drei Fassungen dieser Arie findet man bei W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 70ff.

äußerte, habe sie es 1814 entschieden abgelehnt, die Arie in der bisherigen (zweiten) Fassung vorzutragen, und zwar „hauptsächlich wegen der unschönen, unsangbaren, ihrem Organ auch noch widerstrebenden Passagen im Adagio der Arie“⁵². Erst daraufhin habe Beethoven die Arie überarbeitet. Hinsichtlich des Umfangs der Bearbeitung erinnerte sich Treitschke 1841: „Leonorens Arie erhielt eine andere Einleitung, und nur der letzte Satz: ‚O du, für den ich Alles trug‘, blieb“⁵³. Tatsächlich schrieb Beethoven ein neues Rezitativ, die Arie wurde nochmals gekürzt und die Singstimme durchgehend überarbeitet, wobei der Komponist die Koloraturen zurückdrängte⁵⁴. Für die Einstudierung standen Anna Milder-Hauptmann mehrere Wochen zur Verfügung; dies ist einem Brief zu entnehmen, den Beethoven vor dem 23. Juni 1814 an Treitschke schrieb und in dem er mitteilte: „Die Milder hat seit 14 Tagen ihre Arie, ob sie selbe kann, werde ich heute oder morgen erfahren. Lange wird sie dazu nicht brauchen“⁵⁵.

Aus den Äußerungen Anna Milder-Hauptmanns darf man den Schluß ziehen, daß Rezitativ und Arie der Leonore in der Uraufführung der dritten Fassung des *Fidelio* sowie in den folgenden fünf Aufführungen fehlten⁵⁶. Eine solche Annahme wird auch durch ein Textbuch aus dem Besitz Beethovens aufs deutlichste bestätigt⁵⁷.

Im Gegensatz zur Arie des Rocco scheinen das neue Rezitativ und die Arie der Leonore beim Publikum der Benefizvorstellung eine bessere Resonanz gefunden zu haben. So schreibt ein Rezensent, daß die Arie „sehr gute Wirkung machte und die brave Aufführung insbesondere mit großen Schwierigkeiten verknüpft zu sein schien“⁵⁸. Und in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 17. August 1814 lesen wir⁵⁹: „Schön und von vielem Kunstwerthe ist die zweyte Arie, . . . welche Mad. Milder-Hauptmann (*Fidelio*) mit Kraft und Gefühl vortrug“. Kritisch indessen wird diese Nummer (ebenso wie die „Gold“-Arie) unter dramaturgischem Aspekt beurteilt: „Doch dünkt es Ref. als verlöre nun der erste Act am raschen Fortschreiten, und würde, durch diese zwey Arien in der Handlung aufgehalten, unnöthig in die Länge gezogen“.

Treitschke berichtet 27 Jahre später, Beethoven habe mit dieser Nummer sowie mit der Arie des Rocco seiner Benefizvorstellung mehr „Zugkraft“ geben wollen. Da die beiden Nummern aber „den raschen Gang des Uebrigen hemmten“, so fährt Treitschke an gleicher Stelle fort, „blieben sie wieder aus“⁶⁰. In seinen Schreiben an die Hoftheater in Karlsruhe und Darmstadt hält er die Beibehaltung wie die Weglassung des Rezitativs und der Arie für gleichermaßen vertretbar. Ähnlich äußert er sich in einem Brief vom 15. September 1814 an August Wilhelm Iffland, den Generaldirektor der „Königlichen Schauspiele“ in Berlin: „Die Arien ‚Hat man nicht auch Gold‘ etc. und ‚Abscheulicher, wo eilst du hin‘ etc. [im] ersten Aufzug wurden, die erste aus der früheren Bearbeitung, die letzte zum Benefice des Komponisten eingelegt; ich würde sie der Partitur beifügen, – beide, wenigstens die erstere – bleiben jedoch schicklicher aus, da sie den Gang der Handlung hemmen“⁶¹.

⁵² A. Schindler, a. a. O., Teil 1, S. 135f., vgl. auch A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 2, S. 486.

⁵³ A. a. O., S. 261.

⁵⁴ Vgl. W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 72ff. – Merkwürdig ist, daß der Rezitativ- und Arientext in dem handschriftlichen Libretto der *Artaria-Sammlung* (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Artaria 158) sowie in dem gleichfalls handschriftlichen Textbuch, das dem k. k. Hofopertheater 1814 zum Gebrauch diente, nicht mit den sonst überlieferten Fassungen übereinstimmt (siehe G. Nottebohm, a. a. O., S. 303ff., W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 253; ders., *Fünfzig Jahre*, S. 182). Da die Arie des Rocco im Textbuch der *Artaria-Sammlung* fehlt und in das Textbuch des Hofopertheaters erst später eingetragen wurde, dürften die beiden Libretti für die ersten sechs Aufführungen des *Fidelio* in etwa verbindlich gewesen sein. Rezitativ und Arie der Leonore in der textlichen Neufassung von Treitschke lagen offensichtlich vor, waren jedoch von Beethoven (noch) nicht vertont bzw. kompositorisch neugefaßt worden. Als sich Beethoven – so wäre weiter zu vermuten – an die Vertonung des Rezitativs und die Bearbeitung der Arie machte, veränderte er nach seinen künstlerischen Intentionen und möglicherweise in enger Zusammenarbeit mit Treitschke den Text. Die Annahme jedenfalls, eine Leonore-Arie – eben die Vertonung dieser singulären Textfassung – sei verloren gegangen (vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435; W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 179), ist nicht zu belegen.

⁵⁵ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 273.

⁵⁶ G. Nottebohm (a. a. O., S. 306) und W. Hess (*Beethovens Oper Fidelio*, S. 179) vertreten hingegen die Meinung, in den ersten sechs Aufführungen der Oper 1814 seien Rezitativ und Arie Leonorens in der Fassung von 1806 – der zweiten Fassung also – gesungen worden.

⁵⁷ Siehe Anm. 43.

⁵⁸ Zitiert nach A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435.

⁵⁹ Jg. 16 (1814), Sp. 550.

⁶⁰ Siehe Anm. 42.

⁶¹ Zitiert nach W. Altmann, a. a. O., S. 434f.

Fazit: Der dritten Fassung des *Fidelio* fehlten bei der Uraufführung und den darauf folgenden fünf Aufführungen sowohl die Arie des Rocco als auch Rezitativ und Arie der Leonore. Diese Nummern nahm Beethoven erst bei seiner Benefizvorstellung in die Oper auf. Treitschke zufolge wurden sie noch in einigen Aufführungen beibehalten, dann aber aus dramaturgischen Gründen wieder ausgeschieden⁶². Sicherlich im Einverständnis mit Beethoven empfahl Treitschke 1814 den Opernbühnen, die den *Fidelio* aufzuführen gedachten, Roccas Arie wegzulassen und mit Leonores Rezitativ und Arie nach Gutdünken zu verfahren. Daß Beethoven dazu seine Zustimmung gegeben habe, mag verwundern, hatte er doch 1805, als man ihn zu Kürzungen drängte, erbittert um jede Nummer gekämpft⁶³. 1814 haben wir es indessen mit einem anderen Beethoven zu tun; aus eigenem Antrieb ordnet er nun seine Musik dramaturgischen Forderungen unter. So berichtet Treitschke über seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten bei der Neubearbeitung des *Fidelio* 1814: „Die kommende Scene und ein Duett im alten Buche riß Beethoven aus der Partitur: erstere sei unnöthig, letzteres ein Konzertstück; ich mußte ihm beistimmen; es galt das Ganze zu retten. Nicht besser ging es einem kleinen, darauffolgenden Terzette zwischen Rocco, Marzeline und Jaquino; Alles war handlungsleer und hatte kalt gelassen“⁶⁴. Ob übrigens die rigorosen Kürzungsvorschläge zu der *Fidelio*-Partitur, die Treitschke am 5. September 1814 dem k. Ständischen Theater in Prag zusandte⁶⁵, auf Beethoven zurückgehen, sei dahingestellt.

Bevor Beethoven sich entschließen konnte, Abschriften der *Fidelio*-Partitur Opernbühnen zum Kauf anzubieten, hatte er Zweifel, ob die Oper auf diesem Weg finanziell am günstigsten zu verwerten sei. Noch unschlüssig schrieb er vor dem 23. Juni 1814 an Treitschke: „Wegen der Absendung der Oper ist auch zu reden, damit Sie zu Ihrem vierten Teil kommen, und sie nicht verstoßen in alle Welt geschickt werde. Ich verstehe nichts vom Handel, glaube aber: wenn wir die Partitur hier an einen Verleger verschacherten und die Partitur gestochen würde, das Resultat günstiger für Sie und mich sein würde“⁶⁶. Beethovens Ahnungen sollten sich bestätigen. Von den angeschriebenen Bühnen reagierten lediglich die Operntheater in Hamburg, Frankfurt am Main, Karlsruhe, Graz, Darmstadt und Stuttgart positiv: Sie kauften Textbuch und Partitur der Oper zu dem Preis, den Beethoven und Treitschke gefordert hatten. So flossen dem Komponisten und dem Textdichter aus Hamburg und Frankfurt je 15 Golddukat, aus Karlsruhe, Darmstadt und Stuttgart je 12 Golddukat sowie aus Graz 120 Gulden zu⁶⁷. Zur Erstaufführung gelangte dann der *Fidelio* in Hamburg am 22. Mai 1816⁶⁸, in Frankfurt am Main am 12. Dezember 1814⁶⁹, in Karlsruhe am 10. März 1816⁷⁰, in Graz am 5. Februar 1816⁷¹, in Darmstadt erst am 1. März 1831⁷² und in Stuttgart am 20. Juli 1817 unter der musikalischen Leitung von Johann Nepomuk Hummel⁷³.

⁶² In diesem Zusammenhang aufschlußreich ist die Bemerkung Amadeus Wendts in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1815 (Jg. 17, Sp. 399), in Wien habe man 1814, „wie bekannt ist, vielleicht mehr auf das Theatralische, als auf die Musik sehend, für die zweyte Bearbeitung mit dem seltensten Beyfalle gestimmt“

⁶³ Vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 2, S. 492 ff.

⁶⁴ A. a. O., S. 261.

⁶⁵ Vgl. E. Rychnovsky, a. a. O., S. 132, A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 458. Auf einem der Partitur beiliegenden Zettel ist u. a. vermerkt: „3. Die Ouverture nur dann abzukürzen, wenn sie zu lang schiene 4. Die Arie mit Obl: Violin und Violoncello auszulassen 10. Das Erste Terzett zu verkürzen, nämlich jenes mit dem Klopfen“ Zitiert nach A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 458.

⁶⁶ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 272.

⁶⁷ Vgl. G. Nottebohm, a. a. O., S. 299 f. Nottebohms Annahme (a. a. O., S. 300, Anm.), es handle sich hier um einen Überschlag der erhofften Einnahmen, die Beethoven und Treitschke jedoch nicht erhalten hätten, ist unzutreffend. Vgl. auch A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435 (hier muß es richtig „Grätz 120 fl.“ statt „12 fl.“ heißen).

⁶⁸ Vgl. A. Loewenberg, a. a. O., Sp. 590.

⁶⁹ Vgl. W. Saure, *Die Geschichte der Frankfurter Oper von 1792 bis 1880*, Phil. Diss. Köln 1958, S. 92, 244 und 265. Zur Aufführung kam die dritte und nicht – wie Wolfgang Saure (a. a. O., S. 92) angibt – die zweite Fassung des *Fidelio*. Die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main besitzt unter der Signatur Mus Hs Opern 42 (1) eine *Fidelio*-Partiturabschrift, die aller Wahrscheinlichkeit nach mit der von Treitschke 1814 nach Frankfurt am Main gelieferten identisch ist. Eine Untersuchung dieser bisher unbekanntesten Abschrift bereitet der Verfasser vor.

⁷⁰ Siehe Anm. 31.

⁷¹ Vgl. H. Federhofer, Art. *Graz*, in: *MGG* 5 (1956), Sp. 738.

⁷² Vgl. D. Fuchs, *Chronologisches Tagebuch des Großherzoglich Hessischen Hoftheaters, von der Begründung bis zur Auflösung desselben* (Darmstadt 1832), S. 255; H. Kaiser, *Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt 1810–1910* (Darmstadt 1964), S. 43 und 179.

⁷³ Vgl. R. Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* (Stuttgart 1908), S. 163.

Die Verwaltung der „Königlichen Schauspiele“ in Berlin, der Beethoven und Treitschke Textbuch und Partitur zu einem Preis von 20 Golddukaten angeboten hatten, bestellte zwar das Textbuch, ließ es aber im Oktober 1814 wieder zurückgehen, „da es die hier gegebene Oper ‚Leonore‘ ist“⁷⁴. (Der Verweis bezieht sich auf Ferdinando Paërs 1804 uraufgeführte Oper *Leonora ossia L'Amore coniugale*, die in Berlin 1810 in der deutschen Übersetzung von Friedrich Rochlitz unter dem Titel *Leonore oder Spaniens Gefängnisse bei Sevilla* gegeben wurde⁷⁵.) Gleichwohl kam Beethovens *Fidelio* in Berlin ein Jahr später zur Aufführung⁷⁶.

Treitschke erinnerte sich 1841 „in schmerzlicher Aufregung“ an seine und Beethovens Bemühungen, auswärtige Opernbühnen im Sommer 1814 zum Kauf der *Fidelio*-Partitur zu bewegen: „Auswärtigen Bühnen trug ich, nach seinem [Beethovens] Willen, unsere Arbeit an. Mehre bestellten sie. Andere schrieben ab, da sie schon im Besitze der Oper von Paer wären“. Noch viele Andere zogen es vor, auf wohlfeilerem Wege, durch hinterlistige Abschreiber sich zu versehen, die, wie noch gebräuchlich, Text und Musik stahlen, und mit einigen Gulden Gewinn verschleuderten. Es brachte uns wenig Nutzen und Dank, daß man ‚Fidelio‘ in mehre Sprachen übersetzte, und große Summen damit gewann. Dem Tondichter blieb kaum mehr – als ein reicher Lorbeerkranz, mir aber vielleicht ein kleines Blatt davon, und jedenfalls des Unsterblichen innigste Anhänglichkeit“⁷⁷.

⁷⁴ Vgl. W. Altmann, a. a. O., S. 435.

⁷⁵ Vgl. A. Loewenberg, a. a. O., Sp. 1804.

⁷⁶ Vgl. W. Altmann, a. a. O., S. 435, J. Kapp, a. a. O., S. 28.

⁷⁷ A. a. O., S. 264.

BERICHTE

27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest in Karlsruhe

von Erik Fischer, Wuppertal

Gemeinsam mit der gastgebenden Stadt und dem Land Baden-Württemberg veranstaltete die ISG vom 23. bis 28. Mai 1981 in Karlsruhe das 27. Internationale Heinrich-Schütz-Fest, dessen wohl disponiertes Programm gleichermaßen dem wissenschaftlichen Disput wie vielfältigen musikalischen Darbietungen gewidmet war.

Am Eröffnungstag zeichnete Werner Breig (Wuppertal) in seinem einführenden Vortrag die „Wandlungen des Schütz-Bildes“ nach. Im Zentrum stand die differenzierende Betrachtung der leitenden Interessen der Schütz-Bewegung einerseits und der jüngeren Forschung andererseits. Aus der gegenwärtigen Situation von Schütz-Pflege und Schütz-Forschung leitete der Referent die Erwartung ab, daß das Œuvre von Schütz künftig immer eindringlicher als ästhetisch autonomes und zugleich geschichtliches Phänomen begreifbar gemacht werden dürfte.

Die beiden Vorträge der ersten Symposiums-Sitzung dokumentierten, in welchem hohem Maße „Neuerkenntnisse der Schütz-Quellenforschung“ zur Modifikation und Vervollständigung des gegenwärtigen Schütz-Bildes beitragen. Joshua Rifkin (Cambridge, Mass.) sprach „Zur Chronologie der handschriftlich überlieferten Werke von Schütz“: auf seinen Untersuchungen des Kasseler Manuskript-Corpus basierend, eröffnete ihm die Zusammenschau von biographischen Details und philologischen Befunden die Möglichkeit, bisherige Datierungsversuche zu präzisieren und die Aussagekraft der Handschriften-Interpretationen auch für die Chronologie der Drucke zu erweisen. Wolfram Steude (Dresden) wartete mit der – sensationell zu nennenden – Mitteilung auf, daß er die verloren geglaubten Gubener Stimmen des 119. Psalms in noch nicht katalogisierten Beständen der Sächsischen Landesbibliothek aufgefunden und jüngst zur Edition vorbereitet habe. In seinem profunden Bericht über „Das wiederentdeckte Opus ultimum von Schütz“ erhellte er die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte dieses „geistlich-kompositorischen Testaments“.

In der zweiten musikwissenschaftlichen Veranstaltung wurden „Probleme der Schütz-Analyse“ erörtert. Mit seinem Beitrag zur „Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz“ setzte Stefan Kunze (Bern) frühere (im *Schütz-Jahrbuch* 1979 und 1981 veröffentlichte) Studien fort. Arno Forchert (Detmold) nahm sich des umstrittenen Themas „Schütz als Bearbeiter evangelischer Kirchenlieder“ an: er entwarf eine systematische Übersicht über den fraglichen Werkkomplex, um auf dieser Grundlage Schützens unterschiedliche Verfahren der Assimilation, Aneignung oder Transformation von Kirchenliedern zu veranschaulichen. Ulrich Siegele (Tübingen) unternahm den Versuch, am Beispiel der Motette *Die mit Tränen säen* (SWV 378) „Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte“ zu interpretieren, indem er vom Gefüge der sprachlich-musikalischen Elemente auf ein für Schütz eigentümliches, durch exegetische Traditionen vorgeprägtes Textverständnis schloß.

Parallel zu den wissenschaftlichen Beiträgen setzte eine Fülle von Konzerten (die im Programm- buch ausführlich kommentiert wurden) eigene Akzente. Einesteils erschienen Werke Schützens sinnfällig in ihrem historischen Kontext präsentiert, so beispielsweise seine Politischen Musiken, die frühen Madrigale oder seine Parodien italienischer Vorbilder, darunter die in Karlsruhe erstaufgeführte deutsche Version von Monteverdis *Combattimento di Tracredi e Clorinda*. Andernteils ließen mehrfache Konfrontationen von Kompositionen der Schütz-Zeit mit solchen der nachfolgenden Jahrhunderte ein facettenreiches Bild musikgeschichtlicher Verstrebungen entstehen. Neben manchem anderen bildete gewiß die Aufführung der 8. *Symphonie* Gustav Mahlers im Badischen Staatstheater einen Höhepunkt des Fest-Programms.

Diesem Werk galt zudem die dritte Symposiums-Sitzung, deren Generalthema („Zur textlich-musikalischen Konzeption von Mahlers 8. Symphonie“) die reizvolle Möglichkeit bot, das schöpferische Grundproblem Heinrich Schützens – die wechselseitige Verknüpfung von Wort und Ton – hier über Epochen hinweg widergespiegelt zu sehen: Mit seinem Referat über „Die Idee absoluter Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm“ gab Stefan Strohm (Stuttgart) – unter besonderer Berücksichtigung der theologisch-philosophischen Implikationen – Einblicke in die immanente Dialektik des artistischen Bemühens, die Idee des ‚Absoluten‘ durch konkrete musikalische Gestaltung ‚zur Sprache‘ zu bringen; Adolf Nowak (Kassel) erschloß tiefgründig die Vielschichtigkeit von „Mahlers Hymnus“, den er in den evolutionären Zusammenhang mit den Textvertonungen der früheren Symphonien einordnete; und Rudolf Stephan (Berlin), der seine Überlegungen „Zur Faust-Szene in Mahlers 8. Symphonie“ vortrug, gewann aus dem genauen Vergleich mit der dichterischen Vorlage eine Reihe von Differenzkriterien, mit deren Hilfe er Mahlers spezifische Intentionen und Formungsprozesse wesentlich bestimmen konnte.

Die Symposiums-Beiträge sollen im *Schütz-Jahrbuch* IV (1982) veröffentlicht werden.

Tropen-Edition: eine europäische Aufgabe Symposium concerning research on tropes, angeregt vom Corpus Troporum, Stockholm

von Karlheinz Schlager, Erlangen

Die seit der Karolingerzeit den Choral begleitenden Tropen waren Thema eines interdisziplinären Kolloquiums, das vom 1. bis 3. Juni 1981 in Stockholm stattfand. Es vereinigte in den Räumen der Königlichen Akademie, die das Gespräch ermöglicht hatte, und in der neuen Stockholmer Universität, die die gastgebende Forschungsgruppe des *Corpus Troporum* beherbergt, Wissenschaftler aus acht europäischen Ländern und aus den USA. In den Referaten und Diskussionen wurde vor allem die Bedeutung der Tropen als Spiegel liturgischer, historischer, literarischer und musikalischer Entwicklungen im europäischen Mittelalter hervorgehoben.

Aus musikwissenschaftlicher Sicht faßte Karlheinz Schlager (Erlangen) die Stationen eines als Prosa, Versus und Sequenz überlieferten Choral-Melismas zusammen; David Hiley (London) stellte anhand von Ergebnissen der ersten Veröffentlichungen des *Corpus Troporum* und mit Hilfe eines Computer-Programms enger und weiter verwandte Handschriften-Gruppen auf; Giulio Cattin (Vicenza) referierte über die Tropen der Handschrift Padua A 47 und ihren Stellenwert innerhalb des italienischen Tropenschaffens. Mit dem Verhältnis der Tropentexte zum Psalter und seinen unterschiedlichen Fassungen beschäftigte sich Dom Pierre-Patrick Verbraken (Abbaye de Maredsous, Belgique). Niels Krogh Rasmussen (Helsingør und South Bend) betonte in seinem Referat die Identität der Tropentexte mit zeitgenössischer Theologie, Liturgie und Poesie. Aus der Sicht des Byzantinisten erkannte Jørgen Raastedt (Roskilde) Parallelen zum lateinischen Tropenschaffen in Techniken der Introdution und der Interpolation im byzantinischen Gesang. Die Illuminationen der Tropenhandschrift Paris, BN lat. 9448 aus Prüm gaben Margaretha Rossholm (Stockholm) Gelegenheit, ein Schema der möglichen Funktionen mittelalterlicher Buchmalerei zu entwerfen. In einem Vortrag vor der Versammlung der Akademie stellte Pierre-Marie Gy (Couvent St. Jacques, Paris) die Tropen in ein breites Spannungsfeld theologischer und liturgischer Ideen und Konflikte des hohen Mittelalters.

Kleinere Forschungsberichte und Diskussionen über Editionsfragen rundeten das für alle Teilnehmer anregende und von einer aufgeschlossenen und herzlichen Atmosphäre begünstigte Symposium ab. Es ist Ritva Jonsson und ihren Mitarbeiterinnen zu wünschen, daß das *Corpus Troporum* unter dem Dach der European Science Foundation, deren Vertreterin anwesend war, eine finanziell gesicherte Zukunft finden wird.

Schumann-Symposium in Düsseldorf (19. und 20. Juni 1981)

von Renate Federhofer-Königs, Mainz

Die 1978 gegründete Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Düsseldorf hat sich u.a. zur Aufgabe gestellt, eine systematische Schumann-Forschung zu betreiben und sich der Pflege des musikalischen sowie literarischen Erbes zu widmen. Beiden Schwerpunkten wurde das Internationale Schumann-Fest 1981 (9.–28. Juni) gerecht. In seinem Rahmen fand ein von Wolfgang Boetticher (Göttingen) – zugleich Vorsitzender des Musikwissenschaftlichen Beirates der Gesellschaft – geleitetes Symposium statt. In acht Referaten nebst Aussprachen wurde zu historischen, interpretatorisch-praktischen, pädagogisch-rezeptionellen und medizinischen (pathographischen) Fragen Stellung genommen.

Boettichers „Neue Forschungen zu Schumanns Persönlichkeit und Werk“ boten eine „Bestandsaufnahme“ seiner vielschichtigen Arbeit (vgl. dazu seinen Aufsatz *Das' Erbe R. Schumanns im jüngeren Schrifttum*, in: *NZfM* 3/1981, S. 248–251). Die Schwerpunkte Genesis und Spezifikum des Stils einerseits, Textkritik, d. h. Ausmerzen von tradierten unechten oder verderbten bzw. mißverständlich in das heutige Notenbild übertragener Details andererseits, wurden an Hand von Dias und Klangproben dargestellt. „Die Skizzen Schumanns als stilkritische Erkenntnisquelle“, wie sie namentlich für des Meisters sinfonisches Schaffen bisher noch ungedruckt vorliegen, beschäftigten Akio Mayeda (Zürich), der auch ihre Veröffentlichung anregte. Rufus Hallmark (New York), „Neue Untersuchungen zur Genesis der Lieder anhand der Skizzen und Entwürfe“, verfolgte bei einer Anzahl bisher unbekannter Vokalskizzen den Weg von der ersten Aufzeichnung bis zur Endfassung. Marc Andreae (Lugano), „Die vierte Sinfonie, ihre Fassungen, ihre Interpretationsprobleme“, stellte einen quellenkritischen Vergleich zwischen den beiden autographen Partituren (Erstfassung 1841; Zweitfassung 1851) und der 1891 erschienenen Bearbeitung der Erstfassung an, die auf einer Quellenmischung beruht. Da die authentische Erstfassung bislang noch unveröffentlicht ist, fertigte der Referent eine Partiturabschrift an, nach der er das Werk im Rahmen der Festwochen von Ascona aufführte.

Jacques Chailley (Paris), „Das Problem des Symbolismus bei R. Schumann, namentlich in den ‚Papillons‘ und im ‚Carnaval‘“, führte weitere Werke mit ähnlicher poetischer Idee an, die er – in Anlehnung an M. Beaufils – dem „carnaval rose“ (= *Papillons, Intermezzi, Carnaval*) und „carnaval noir“ (= *Davidsbündlertänze, Humoreske, Novelletten, Faschingsschwank, Kreisleriana, Phantasiestücke, Ballszene und Kinderball*) zuordnete. Neben J. Knorrs fragwürdigem Kommentar zu den *Papillons* fanden des Meisters eigene widersprüchliche Aussagen hinsichtlich Priorität von musikalischem Einfall und literarischem Vorwurf eingehende Erörterung. Die bildliche Inspiration war nach Chailley anregender als vom Meister zugegeben. Zu „R. Schumann in der Klavierpädagogik unserer Zeit“ gab Julius Alf (Düsseldorf) Leitgedanken, die im Ausbildungsbereich Hochschule Verständnis und Nachgestaltungsfähigkeit ermöglichen bzw. fördern. Für die Elementar- und Mittelstufe traf Alf eine Literaturlauswahl, in der die *Kinderszenen* als „reife Erinnerungsbilder und hochsensible Miniaturen“ absolut deplaziert wären. Verfasserin referierte über „J. W. v. Wasielewski, Schumanns Düsseldorfer Konzertmeister und Biograph“. Negative und positive Urteile (Cl. Schumann, J. Brahms, Hoplit = R. Pohl, F. Brendel, H. Deiters, Ph. Spitta, E. Hanslick und A. Walker) wurden miteinander konfrontiert und auf ihre Stichhaltigkeit überprüft. Franz Hermann Franken (Chefarzt der Inneren Abteilung am St. Josef-Krankenhaus Wuppertal) legte seine „Untersuchungen zur Krankengeschichte R. Schumanns“ vor, indem er chronologisch die Entwicklungsstadien der Erkrankung aufwies und sachlich Frau Schumanns Verhältnis zu Brahms beleuchtete. Frankens diagnostische Erwägungen führten – in Übereinstimmung mit W. Gruhle (1880–1958) – zu dem Resultat, daß Schumann anfangs an manisch depressivem Irresein litt, zu dem in späteren Jahren eine progressive Paralyse trat. Schneller Persönlichkeitsverfall und früher Tod gehen auf einen hirnorganischen Prozeß zurück.

In Ergänzung zu den Referaten, die in den *Schumann-Studien*, Band 1 (Mainz 1982, Schott) Veröffentlichung finden, bot das Heinrich-Heine-Institut in der Bilker Str. (gegenüber dem ehemaligen Wohnhaus Schumanns) in einer vielseitigen Schau „Schumanns rheinische Jahre (1850–1856)“ unter Einbeziehung von Düsseldorf und Bonn. Paul Kast (Düsseldorf), mit dem

Bestand des Schumann-Archivs im Heine-Institut seit langem vertraut, hatte Dokumente aus verschiedenen Sammlungen des In- und Auslandes zu einem eindrucksvollen Gesamtbild vereinigt. Er zeichnet zugleich als Bearbeiter des reich bebilderten und mit zahlreichen Faksimiles ausgestatteten Katalogs unter obigem Titel (Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts, hrsg. von J. A. Kruse, Düsseldorf 1981, Droste).

An zwei Abenden bot sich Gelegenheit zum Konzertbesuch in der Tonhalle: Das junge Cherubini-Quartett spielte stilistisch ausgewogen Werke von Cherubini, Mendelssohn-Bartholdy und Schumann. Der Kölner Rundfunkchor (Leitung H. Schemus) brachte selten gehörte mehrstimmige Gesänge, z. T. mit Begleitung (W. Neuhaus, Klavier; Hornquartett des WDR) trefflich zu Gehör. Für die hervorragende Organisation und gastfreundliche Aufnahme sei dem Vorstand der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, namentlich Frau Dr. med. G. Schäfer, bestens gedankt.

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Bayreuth (20. bis 26. September 1981)

von Wolfgang Ruf, Freiburg i. Br.

Kongresse dienen dem Dialog und dem direkten Austausch wissenschaftlicher Erkenntnisse, zugleich sind sie ein Gradmesser für die Verfassung einer Disziplin. Der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß, den die Gesellschaft für Musikforschung unter Leitung ihres Präsidenten Rudolf Stephan in Verbindung mit der Universität Bayreuth (Organisationsleitung Sigrid Wiesmann) in der Woche vom 20. bis 26. September 1981 in Bayreuth durchführte, vermittelte, verglichen mit den vorangegangenen Kongressen in Berlin (1974) und Bonn (1970), den Eindruck einer gewissen Ernüchterung, vielleicht auch der Konsolidierung. Die Aufbruchstimmung von damals ist verfliegen, die großen Konfrontationen um Grundsätzliches bleiben aus, Brisantes wird nicht umgangen, doch mit merklicher Behutsamkeit und Distanz angefaßt. Gelegt hat sich die Unruhe, die aus den Forderungen nach interdisziplinärer Ausweitung, nach methodologischer Überprüfung und dem Einbezug nicht-artifizieller Musikarten resultierte. Der Kongreß zeigte, daß die Musikwissenschaft über den Neuansätzen zur Tagesordnung übergegangen ist, was freilich der Intensität der Diskussion keinen Abbruch tut. Der im Vergleich zu Berlin merklich kleinere Zuschnitt hinsichtlich Teilnehmerzahl (ca. 250) und Tagungsprogramm war für das Gespräch förderlich und kam der begrenzten Aufnahme- und Mobilitätsbereitschaft des Hörers entgegen. Das immer noch umfangreiche Programm umfaßte drei Symposien, die sich jeweils über drei Vormittage erstreckten, ferner drei halbtägige Kolloquien und siebzehn Sitzungen mit durchschnittlich vier bis fünf thematisch gruppierten freien Forschungsberichten. Der willkommenen Auflockerung dienten ein dem Ausflug nach Coburg und Vierzehnheiligen vorbehaltener referatefreier Tag und zwei Konzertdarbietungen mit italienischer Barockmusik durch die hervorragende Musica Antiqua Köln und mit Alt-Wiener Tanzmusik durch ein Ensemble der Wiener Symphoniker. Eröffnet wurde der Kongreß mit einem vom Budapester Edér-Quartett umrahmten Vortrag von József Ujfalussy über „Bartóks musikalische Entwicklung in der Zeit vor dem ersten Streichquartett“.

Die Referenten des Symposiums „Die Musik der 1930er Jahre“ (Leitung Alexander L. Ringer) waren sich darin einig, daß jenes Dezennium kompositionsgeschichtlich eine Zurücknahme bedeutet und zur Kontinuität der Neuen Musik unseres Jahrhunderts quer liegt. Die Abwendung vom persönlichen Ausdruck und das Streben nach der großen, verbindlichen Form (Rudolf Stephan), die Haltung des Ethischen, des sozial Verantwortlichen und die Suche nach einer institutionellen Rückbindung des Komponierens (Carl Dahlhaus) waren übergreifende Tendenzen unabhängig vom jeweiligen politischen System. Mit ihnen erklären sich nicht nur die Wendung zum Folklorismus in Osteuropa (József Ujfalussy), der Rückgriff aufs eigene Erbe und die Ablehnung des „Internazionalismo“ in Italien (Dietrich Kämper) oder die Bemühungen der Jeune France um eine neue Humanisierung der Musik (Marius Flothuis), sondern auch die bereitwilligen Anpassungen der

Komponisten an die nationalsozialistische Ideologie (Albrecht Riethmüller) oder die Flucht in die Esoterik als Widerstand und in die Emigration, deren Hort und zugleich Nutznießer vor allem Amerika wurde (Alexander L. Ringer). Es war zu bedauern, daß weitere Referate zum Thema „30er Jahre“ mit differierenden Ansätzen aus Organisationsgründen in einer der „freien“ Sitzungen abgehandelt werden mußten.

Beim Symposium „Geschichtlichkeit in außereuropäischer und europäischer Musik“ (Leitung Christian Ahrens) wurde der Versuch unternommen, die spezifische Historizität der europäischen Kunstmusik als Ausfluß der Bewußtmachung von Musik als ästhetisch geformte Zeit und ihrer schriftlichen Fixierung zu bestimmen (Friedhelm Krummacher) sowie Kriterien und Faktoren dieser Geschichtlichkeit am Beispiel der Musik des Mittelalters aufzuzeigen ohne den leidigen Rekurs auf die These der Innovation als primäres Movens der Entwicklung (Fritz Reckow). Die Vertreter der außereuropäischen Musik (Habib Hassan Touma, Akio Mayeda) erblickten darin jedoch nicht die für den interkulturellen Vergleich unerläßliche Problematisierung, sondern eine eurozentrische Herausforderung, die mit einer dezidierten Zurückweisung des belasteten Geschichtlichkeitsbegriffs für die eigenen Kulturen beantwortet wurde. Eine hilfreiche begriffliche Differenzierung zwischen Geschichte, Tradition, Geschichtlichkeit und Historizität nahm Josef Kuckertz vor.

Das dritte Symposium widmete sich der „Vor- und Frühgeschichte der komischen Oper“ (Leitung Christoph-Hellmut Mahling). Dabei wurden die qualitativen und quantitativen Unterschiede der Erscheinungsweisen von Komik in Frankreich (Herbert Schneider, Michel Noray) und in Italien (Helmut Hucke, Silke Leopold) herausgestellt und Fragen der kompositorischen Mittel, der Terminologie, der Quellenlage und der sozialen Bedingungen der Entstehung und Ausbreitung des komischen Elements in der Oper erörtert. Verschiedene Typen von Komik in Telemanns Bühnenstücken arbeitete Martin Ruhnke heraus; Daniel Heartz sprach über Glucks für Wien geschaffene Opéra-comique *Le diable à quatre* und betonte den Einfluß der französischen Vaudeville-Melodik auf den volkstümlichen Grundton bei Haydn.

Im Kolloquium „Zur Musik der 1970er Jahre“ (Leitung Hans Heinrich Eggebrecht) ging es darum, Grundzüge der vorderhand konturenlos erscheinenden Entwicklung seit dem Auslaufen der seriellen Epoche zu bestimmen. An Merkmalen wurden genannt die Absage an den Formalismus der Materialgebundenheit und ein neues Reflektieren von Musik als Medium des Ausdrucks und der Vermittlung (Elmar Budde), das Bekenntnis zur unverdrängten Emotionalität (Wolf Frobenius, Wolfgang Ruf), die Restitution der Gattung als Gegengewicht gegen eine schrankenlose kompositorische Freiheit (Hermann Danuser) und die Hereinnahme folkloristischer und außereuropäischer Idiomatik im Sinne größerer Faßlichkeit (Peter Andraschke). Wie die Tradition des Serialismus trotz dieser Tendenzwende weitergeführt wird, zeigten die Beiträge über die live-elektronische Klangumformung bei Serocki (Hans Oesch) und über Stockhausens „szenische Musik“ (Albrecht Riethmüller) und dessen Formelkomposition (Christoph von Blumröder). Für den Bereich des europäischen Free Jazz konstatierte Ekkehard Jost das Bestreben, nach der Phase der Negation des Vorbestehenden zu einer stilistischen Differenzierung zu gelangen und neue Materialbereiche zu erschließen.

Intention des Kolloquiums „Zur Aufführungspraxis Alter Musik“ (Leitung Andreas Holschneider) war es, die Erarbeitung des originalen Klangstils Alter Musik als fruchtbaren Teilbereich der angewandten Musikforschung schmackhaft zu machen; ungewollt wurde es zur Demonstration der „tiefgreifenden Verständigungsprobleme“ (Wulf Arlt) zwischen einer auf objektive Erkenntnis gerichteten, leicht in Faktenhuberei sich verlierenden Wissenschaft und einer auf Verwertung zielenden, zum Subjektivismus neigenden Praxis. Die Personalunion von Forscher und Praktiker ist selten so glücklich wie bei Luigi F. Tagliavini, der Interpretationsprobleme in Frescobaldis Toccaten klarlegte.

Im abschließenden „Kolloquium Kirchenmusik zwischen Gottesdienst und Kunst“ (Leitung Georg Feder) wurde die Spannung von künstlerischem und kirchlichem Anspruch verdeutlicht, der sich die evangelische und die katholische Kirchenmusik während des Klassizismus und der Romantik (Friedrich Wilhelm Riedel), der Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts und der Erneuerung nach 1930 (Walter Blankenburg) und des Cäcilianismus (Leopold Kantner) bis in die jüngste Zeit ausgesetzt sahen. Winfried Kirsch stellte Bruckners Reaktion auf die cäcilianischen Forderungen, Gerhard Schuhmacher die Autonomiebestrebungen der neuen Kirchenmusik ab 1960 dar.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen *

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

Nachtrag Wintersemester 1981/82

- Freiburg i. Br.** Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Das musikalisch Erhabene (Berichtigung).
Gießen. Prof. Dr. W. PAPE: S: Instrumentenkunde (2).
Göttingen. Prof. Dr. A. FORCHERT: Zur Wirkungsgeschichte Bachs im 18. und 19. Jahrhundert (2) – S: Zur Geschichte des geistlichen Konzerts in Deutschland (2).
 Prof. Dr. M. STAEHELIN: Musikgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert (1) – S: Ludwig van Beethoven (2) – Ü: Mehrstimmige Musik der Josquin-Zeit (1).
Hamburg. Dr. A. SCHNEIDER (Gastprofessor) (Berichtigung).
Kiel. Prof. Dr. A. EDLER: S: Das Verhältnis von Tradition und Aktualität in der Musik (2) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck).
Marburg. Prof. Dr. H. HEUSSNER: Forschungsfreisemester.

Sommersemester 1982

- Aachen.** Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Geschichte der Oper von Mozart bis Richard Strauss (2) – S: Probleme der Harmonielehre (2).
Augsburg. Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Grundprobleme der Musikanalyse (1) – Haupt-S: Das deutsche Tenorlied 1400–1560 (2) – S: Das europäische Volkslied (2) – S: Johann Sebastian Bachs Orgelbüchlein (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Akad. Rat Dr. F. BRUSNIAK) (2).
 Akad. Rat Dr. F. BRUSNIAK: S: Musikpaläographie I (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (2).
Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Arnold Schönberg (1) mit Übungen zum frühen Schönberg (2) – Arbeitsgemeinschaft: Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts (2) – Ethnomusikologie: Die Musikulturen Indochinas, mit Übungen (2) – Der Arbeitsbereich der Ethnomusikologie, mit Übungen (2) – Doktorandenkolloquium (mit allen Dozenten der Musikwissenschaft) (2).
 Prof. Dr. W. ARLT: Musikalische Paläographie und historische Satzlehre I: Notation und Satz im 13. und frühen 14. Jahrhundert (3) – Grund-S IV: Übungen zur Bach-Rezeption seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S II: Musik und Text im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Arbeitsgemeinschaft zur Theorie und Praxis musikalischer Analyse im späten 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) – Doktorandenkolloquium (2).
 Priv.-Doz. Dr. M. HAAS: Einführung in den mittelalterlichen Choral (2) – Arbeitsgemeinschaft: Liturgie und Musik in frühchristlicher, patristischer und frühmittelalterlicher Zeit (2) – Doktorandenkolloquium (2).
 N. N.: Mozarts Opern (2) – Die Musik auf Bali (2).
 Assistent Frau D. MULLER: Ü zur historischen Satzlehre I (2).
Bayreuth. Prof. Dr. H. SCHNEIDER: Musikgeschichte von 1900 bis 1950 (2) – S: Béla Bartók (2) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft und die musikwissenschaftlichen Arbeitsmethoden (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).
Berlin. *Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. T. KNEIF: Die Mannheimer Schule (2) – Pros: Hanslick als Musikkritiker (2) – Haupt-S: Die späten Streichquartette Beethovens (2) – Kolloquium: Bebop (2).

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

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Pros: Wagners Schrift „Zukunftsmusik“, Lektürekurs (2) – Haupt-S: Richard Wagners „Tristan und Isolde“: Werk und Aufführung (mit Aufführungsbesuch in Bayreuth) (2) – Ü: L. v. Beethoven: Klaviersonate As-dur, op. 110. Übung zur Editions-geschichte (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Anton Bruckner (2) – Pros: Bachs Weihnachtsoratorium (2) – Haupt-S: Schenker und seine Schule (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. SZÖVÉRFY: Haupt-S: Conductus (gem. mit Dr. A. TRAUB) (2).

Dr. A. TRAUB: Pros: Philippe de Vitry, Ars nova (2) – Ü: Igor Strawinsky (2).

R. DAMM: Ü: Die Orpheus-Vertonungen von Monteverdi und Gluck (2).

Dr. Chr. M. SCHMIDT: Ü: Konstruktion und Improvisation in der Musik von Messiaen (2).

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Saiteninstrumente und ihre Musik in Asien (2) – Haupt-S: Rhythmusstrukturen in der orientalischen und afrikanischen Musik (2) – Pros: Schriften zur Volksliedforschung (2) – Ü: Ausarbeitung der Aufnahmen von der Indien-Exkursion im WS 81/82 (2).

Ass. Prof. Dr. M. P. BAUMANN: Haupt-S: Lateinamerikanische Musik auf Schallplatten (2) – Ü: Einführung in die türkische Musik (mit Kolloquium) (2).

Ass. Dr. R. SCHUMACHER: Pros: Einführung in die Ethnomusikologie (2) – Grundkurs: Instrumentalkunde I – Transkription II.

N. N.: Grundkurs: Einführung in die musikalische Akustik (2).

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Forschungsfreisemester.

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE: Musikpsychologie III: Kognition und Urteil (2) – S: Empirische Methoden in der Musikwissenschaft (2) – S: Komponisten analysieren fremde Werke (2) – Kolloquium für Doktoranden (vierzehntäglich 2).

Dr. Th. M. LANGNER: Kammermusik im 20. Jahrhundert. Ihre Stellung und Bedeutung (2).

Frau Dr. S. LEOPOLD: Pros: Franz Schubert: Schwanengesang (2) – Haupt-S: Venezianische Oper von 1637 bis 1680 (2).

Dr. M. ZIMMERMANN: Ü: Musikalische Analyse (2) – Ü: Die Terminologie der Musik (2).

Berlin. *Hochschule der Künste. FB 8 Musikerziehung.* Prof. Dr. R. BRINKMANN: Musik um 1900. Jung-Wien (3) – Haupt-S: Texte zur Musikästhetik (2) – Pros: Sinfonien Beethovens (2) – Ü: Opernszenen (2).

Prof. Dr. E. BUDDE: Haupt-S: Der musikalische Impressionismus (2) – Ü: Musikalische Analyse (2).

Prof. Dr. W. BURDE: Igor Strawinsky (2) – Pros: Übungen zu Mozart-Opern (2) – Pros: Musikalische Analyse I (2) – Haupt-S: J. S. Bach, Brandenburgische Konzerte (2).

Dr. H. DANUSER: Wagner und Brahms (2) – Ü: Einführung in die musikalische Analyse (2).

Dr. G. EBERLE: Pros: Musik und Rundfunk – Untersuchungen von Programmstrukturen und Präsentationsformen von Musik im Rundfunk (n. V.).

Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: S: Musik im 20. Jahrhundert, der „klassischen“ Moderne (2) – Haupt-S: Ludwig van Beethoven (2) – Pros: Aspekte der musikalischen Analyse (2).

Dr. A. SIMON: Einführung in die außereuropäische Musik und Musikethnologie (2).

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Bruckners Symphonien (2) – S: Zur musikdramatischen Sprache der Opera buffa im 18. Jahrhundert (2) – Ü: Vom Entwurf zum Werk (an ausgewählten Beispielen) (2) – Kolloquium (1).

Priv.-Doz. Dr. V. RAVIZZA: Der Tonartencharakter in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts (1) – Ü: Zum Thema der Vorlesung (2) – Historische Werkanalyse II (1) – Historische Werkanalyse IV (1).

Prof. G. AESCHBACHER: Pros: Die Toccata (2).

Dr. P. ROSS: Sozialgeschichte der italienischen Oper im 19. Jahrhundert I (2).

Pater R. BANNWART: Neumenschrift und Choralpraxis im frühen Mittelalter (2).

Dr. A. MAYEDA: Heikebiwa Japans. Musikalischer Vortrag des mittelalterlichen Epos (2).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Johannes Brahms. Die Kammermusik (2) – Haupt-S: Johannes

Brahms. Die Kammermusik (2) – Pros: Die Entwicklung der Harmonik im 19. Jahrhundert (2) – Doktorandenseminar (n. V.).

Dr. Chr. AHRENS: Erik Satie (2) – Pros: Die Volksmusik Südost-Europas (2) – Pros: Aspekte der Analyse von Vokalmusik. J. S. Bach: Messe h-moll und Johannespassion (2).

Frau Dr. A. KURZHALS-REUTER: Ü: Musikbibliographie (1).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Georg Friedrich Händel (2) – Grund-S: Paläographische Übungen: Tabulaturen (1) – Haupt-S: Ludwig van Beethoven: Fidelio (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Allgemeine Musikgeschichte IV. Europäische Musik seit 1830 (2) – Geschichte des Instrumentalkonzerts (2) – Einführung in die Musikpsychologie (2) – Haupt-S: Gestaltungsprobleme bei Schubert (2).

Dr. R. CADENBACH: Grund-S: Das Musikleben in der Bundesrepublik Deutschland (2).

Prof. Dr. E. PLATEN: Haupt-S: Musikalische Aufführungspraxis (2).

Dr. LOOS: Musik und Sprache. Lektüre grundlegender Texte (2).

Prof. Dr. M. STAEHELIN: Keine Vorlesungen.

Prof. Dr. M. VOGEL: Keine Vorlesungen.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. A. FORCHERT: Die Symphonien Robert Schumanns (2) – Pros: Musiker-Biographien des 19. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Probleme der Messenkomposition im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Kolloquium: Neue musikwissenschaftliche Literatur (gem. mit Prof. Dr. G. ALLROGGEN und N. N.) (n. V.).

Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Mozarts Opern II (2) – Pros: Die Motetten Orlando di Lassos (2) – Kolloquium: G. B. Shaws Musikkritiken (n. V.) – Kolloquium: Neue musikwissenschaftliche Literatur (n. V.).

N. N. Allgemeine Musikgeschichte I (2) – Pros: Schuberts Kammermusik (2) – Haupt-S: Anfänge der Mehrstimmigkeit (2) – Kolloquium: Neue musikwissenschaftliche Literatur (n. V.).

Dr. B. DOPHEIDE: S: J. S. Bachs Orgelchoräle (2).

Eichstätt. Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Die Musikgeschichte von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zum Aufkommen des Generalbasses (2) – Haupt-S: Das Divertimento (2) – Pros: Geschichte der Notenschrift (mit Übertragungen) (2) – Ü: Musikalische Biographie und Lexikographie im 18. Jahrhundert und Anfang des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. A. GERSTMEIER: Ü: Der musikgeschichtliche und kompositionstechnische Entwicklungsbegriff bei Arnold Schönberg und seinen Schülern (2).

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. M. RUHNKE: Das Solokonzert im 18. Jahrhundert (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Haupt-S: Zur Aufführungspraxis der Psalmen Davids von H. Schütz (2) – Kolloquium: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (gem. mit Dr. K.-J. SACHS) (2).

Dr. K.-J. SACHS: Geschichte der Motette (1) – Pros: Notation und Satzweise in der Mehrstimmigkeit des 9. bis 13. Jahrhunderts (2) – Kolloquium: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Dr. K. SCHLAGER: Ü: Das Offizium und seine musikalischen Gattungen (2).

Frankfurt. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Einführung in die musikalische Akustik (2) – S: Musikästhetik (2) – Ober-S (für Doktoranden): Besprechung ausgewählter musikwissenschaftlicher Probleme (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Die tschechische Musik im 19. und 20. Jahrhundert (2) – S: Die protestantische Passion von Johann Walter bis J. S. Bach (2) – S: Die Anfänge der Triosonate (2) – Exkursion nach Linz (Anton Bruckner-Institut) und Wien (Österreichische Nationalbibliothek). Quellenstudien (gem. mit Prof. Dr. W. KIRSCH) (1 Woche Anfang Juni).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Musikgeschichte im Überblick II: 15. und 16. Jahrhundert (3) – S: Quellenkundliche Übungen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Ober-S (für Doktoranden): Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten (2) – Exkursion.

Prof. Dr. H. HUCKE: Geschichte der Psalmenvertonung (2) – Ober-S: Theoretikertexte zur Ars nova (gem. mit Dr. P. CAHN) (2) – Ober-S (für Doktoranden): Methodenprobleme (2) – Exkursion:

Theoretikertexte. Quellenstudien in der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt (gem. mit Dr. P. CAHN) (2mal 1 Tag).

Dr. P. CAHN: Ober-S: Theoretikertexte zur Ars nova (2) – Pros: Interpretationsübungen zu Werken Igor Strawinskys (2) – Exkursion.

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: S: Vorklassik (2) – S: Ausgewählte Kapitel aus der Musikästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts (2) – Ober-S (auch für Doktoranden): Stil in der Musik (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Grundlinien abendländischer Musiktheorie (2) – S: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (2) – S: Musiklehre um 1700 (Lektüreseminar) (2) – S: Klavierwerke von Beethoven und Schubert (2).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Traktl-Vertonungen (2) – S: Computer-Musik (2) – S: Grundlagen des Musikhörens (gem. mit Prof. Dr. B. GOTTWALD und Prof. H.-P. HALLER) (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Klaudios Ptolemaios, Harmonika (2).

Dr. W. RUF: S: Musiktheater nach 1950 (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. v. BLUMRÖDER: S: Musiktheoretische Schlüsselbegriffe nach 1950 (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Béla Bartók (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. SCHMALZRIEDT: S: Drei Beethoven-Bücher aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Bekker, Halm, Schering (2).

Lehrbeauftragt. R. STRAUSS: Grundlagen der Elektroakustik (2).

Freiburg i. Ue. nicht gemeldet.

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Pros: Einführung in die Musiksoziologie (2) – Pros: Statistik für Musikwissenschaftler (2) – S: Zur Theorie und Praxis der musikalischen Improvisation. Lektüre ausgewählter Texte – Analyse ausgewählter Beispiele (2) – S: Begleitseminar zur Exkursion zu den Wittener Tagen für neue Kammermusik: John Cage (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – S: Musikpädagogische Aspekte der Musikpsychologie (2) – S: Konzepte der Musikpsychologie (2).

Prof. Dr. P. NITSCHKE: Pros: Probleme der Musikkritik (2) – Pros: Mozarts „Figaro“ (2) – S: Wagner als Musikästhetiker (2) – S: Die großen musikästhetischen Kontroversen (2).

Prof. Dr. E. REIMER: Theorie und Praxis des Instrumentalkonzerts im 18. und 19. Jahrhundert (2) – Pros: Sozialgeschichte der Musik im Mittelalter (2) – S: Der Sonatensatz in der Kammermusik von Brahms (2).

Prof. Dr. W. PAPE: S: Aspekte zur Geschichte der Rock-Musik (2).

Frau Prof. Dr. G. DISTLER-BRENDEL: S: Analyse und Interpretation ausgewählter Instrumentalwerke des 18. und 19. Jahrhunderts (2).

Dr. A. SIMON: S: Einführung in die Methoden der Musikethnologie (2).

Dr. G. BATEL: Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (2).

Göttingen. Prof. Dr. W. BOETTICHER: W. A. Mozart (2) – S: Struktur- und Formprobleme im Orgelwerk J. S. Bachs (2) – Kolloquium für Doktoranden (4).

Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: Haupt-S: Musica-ficta-Probleme (2) – S: Neuere Literatur zur Musik von 1300 bis 1450 (2) – Ü: Werkanalyse II (2).

Dr. R. BRANDL: Einführung in die Musik Südeuropas (Balkan) (2) – Pros: Musikethnologisch-systematische Analyse (2) – Ober-S: Aspekte des musikalischen Zeitbegriffs (2).

N. N.: Historische Musikwissenschaft (4).

N. N.: S: Historische Musikwissenschaft (4).

Lehrbeauftragt. Dr. R. FANSELAU: Ü: Musiktheater heute (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. B. SUCHLA: Ü: Theoretikerlektüre: Der gregorianische Gesang I (2).

Prof. Dr. H. HUSMANN: Kolloquium: Anleitung zu selbständigem wissenschaftlichem Arbeiten (2).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Geschichte der Tanzmusik IV (2) – S: Musikhistorisches Seminar (2) – S: Dissertantenseminar (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Volksmusikkulturen Osteuropas (2) – S: Lektüre und Kommentierung historischer Texte zur traditionellen Musik Koreas (2).

Dr. W. DEUTSCH: Psychoakustik für Musikwissenschaftler (2).

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

Dr. J.-H. LEDERER: Musikgeschichte II (2).

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

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. FLOROS: Haupt-S: Brahms und seine Zeit (3) – Pros: Mozarts Opern (3) – S für Doktoranden (2).

Prof. Dr. H.-J. MARX: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. W. DÖMLING: Ü: Werkanalyse II (3) – Ü: Strawinskys Spätwerke (3) – Ü: Beethovens Klaviersonaten (2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Claudio Monteverdi IV: Opern II (2).

Dr. P. PETERSEN: Haupt-S: Bergs Lulu in der komplettierten dreiaktigen Fassung (2) – Pros: Menuett und Scherzo in der Wiener Klassik (2).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. KARBUSICKY: „Mimesis“ und „Bild“ in der Musik (zugleich Haupt-S) (2) – Pros: Musik in einer Stadt: Methode der Beobachtung in der Musiksoziologie (2) – Ü: Darbietungsformen musikwissenschaftlicher Erkenntnisse (2) – Ü: Methodologisches Kolloquium für Fortgeschrittene und Doktoranden (2).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Musikpsychologie und technische Medien (2) – Praktikum: Musikpsychologie und technische Medien (2).

Priv. Doz. Dr. H.-P. HESSE: Haupt-S: Testmethoden der „Musikalität“ im Vergleich (2) – Pros: Die Typen des Musikhörens (2) – Ü: Grundlagen der Musiktherapie (2) – Ü: Die menschliche Stimme (2).

Dipl.-Ing. A. HEYNA: Elektroakustik (2).

Frau Dr. S. WIEHLER-SCHNEIDER: Ü: Beziehungen zwischen außereuropäischer und europäischer Musik (2).

Dr. A. BEURMANN: Praktikum: Computer in der Musikwissenschaft. Erzeugung und Speicherung von Musik und Notenschrift (2).

Heidelberg. Prof. Dr. L. FINSCHER: Musik im 15. Jahrhundert (2) – Pros: Mozarts Kammermusik (2) – S: Trecento und Ars nova (mit Aufführungsversuchen, gemeinsam mit Dr. G. MORCHE) (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Prof. Dr. W. SEIDEL: Vertonungen der Passion (2) – Pros: Drei Oratorien (Händel, Haydn, Mendelssohn) (2) – S: Sinfonische Dichtungen (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Prof. Dr. J. HUNKEMÖLLER: S: Die Rezeption des Jazz (2).

Dr. M. BIELITZ: Ü: Einführung in die Musikgeschichte II (2) – Pros: Übungen zum Choral: Gregorianische und Altrömische Fassung (2).

Dr. G. MORCHE: Lehrkurs: Generalbaßpraxis nach Traktaten des frühen 18. Jahrhunderts (2).

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

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Musik im 20. Jahrhundert (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Haydns Kammermusik (3).

Dr. Z. KUMER: Volksmusik Jugoslawiens (2).

Prof. Dr. G. ANDERGASSEN: Pros: Bartóks Orchesterwerk (2).

Dr. E. WAIBL: Ästhetik des Deutschen Idealismus (2).

Dr. D. MARK: Musiksoziologie (2).

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

Dr. G. SCHNEIDER: Stilgeschichte (2) – Ü zur Vorlesung (1).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. SEIDEL: Zur Geschichte der Passion (2) – S: Symphonische Dichtungen (2).

Dr. S. SCHMALZRIEDT: S: Drei Beethovenbücher: Bekker, Halm, Schering (2).

Kassel. Prof. Dr. A. NOWAK: Geschichte der Messe seit 1600 (2) – S: Kammermusik der Wiener Schule (2) – S: Funktionelle Formenlehre nach Erwin Ratz (2) – Kolloquium: Die Philosophie der Musik von Ernst Bloch (2).

Prof. Dr. H. RÖSING: Geschichte des Jazz von den Anfängen bis 1970 (2) – Ü: Geschichte des

Jazz. Repertoirekunde (1) – S: Musik und Gefühl. Empirische Analysen (gem. mit Prof. Dr. H. A. EULER und Prof. Dr. E. D. LANTERMANN) – Ü: Musikalische Leistungs- und Begabungsmessung (2).

Kiel. Chr. BERGER: S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (vierzehntägig 2) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck).

Prof. Dr. A. EDLER: Musikgeschichte I (2) – Die Barockoper (1) – S: Übungen zum Lied Franz Schuberts (2) – S: Monteverdis musikalisches Drama (2) – S: Kolloquium für Schulmusiker (1) (Alle Veranstaltungen am Institut für Schulmusik in Lübeck).

Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER: G. Fr. Händel und das Oratorium (2) – S: Faustvertonungen im 19. Jahrhundert (2) – S: Bach in Leipzig (2) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Die Streichquartette Béla Bartóks (2) – S: Zur Dramaturgie der Musikbühne W. A. Mozarts: Die da Ponte-Opern (3).

Prof. Dr. Fr. RECKOW: Musik und Text in Mittelalter und Renaissance (2) – S: Übungen zur Geschichte des Tropierens (2) – S: Einführung in die musikalische Terminologie (2).

Priv.-Doz. Dr. H. W. SCHWAB: Das Concerto grosso (1) – S: Das Ensemblekonzert bei Bach und Händel (2) – S: Besprechung schriftlicher Arbeiten (2).

Dr. B. SPONHEUER: S: Einführung in die Musiksoziologie (2).

Prof. Dr. W. STEINBECK: Sprachvertonung in Schuberts Lied (1) – S: Übung zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL, Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER, Prof. Dr. Fr. RECKOW, Priv.-Doz. Dr. H. W. SCHWAB, Prof. Dr. W. STEINBECK: Doktorandenkolloquium (vierzehntägig 2).

Chr. BERGER, Prof. Dr. A. EDLER, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. Uwe HAENSEL, Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH, Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER, Prof. Dr. Fr. RECKOW, Priv. Doz. Dr. H. W. SCHWAB, Dr. B. SPONHEUER, Prof. Dr. W. STEINBECK: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (vierzehntägig 2).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik im Zeitalter von Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz (3) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Igor Strawinsky II (2) – Pros: Die Klaviersonate nach Beethoven (2) – Haupt-S: Lyrik und Musik. Vertonungen französischer Dichtung im 19. und 20. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. H. SCHMIDT: Die Messe im 19. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Kammermusik der Romantik (2) – Ü: Paläographische Übung: Tabulaturen (2).

Priv.-Doz. Dr. D. ALTENBURG: Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit. Von den Anfängen bis um 1320 (2) – Haupt-S: Musiktheorie im 15. Jahrhundert. Grundfragen und Grundprobleme (2) – Ü: Systematik der Musikinstrumente (gem. mit Prof. Dr. J. FRICKE und Prof. Dr. R. GÜNTHER) (2).

Dr. U. TANK: Ü: Theorie und Praxis der institutionellen Musikausbildung in Deutschland vom Beginn des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Soziologische Aspekte der Musik Ostasiens (2) – Haupt-S: Zur Terminologie in der Musikethnologie (2) – Ü: Systematik der Musikinstrumente (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Dr. B. SCHMIDT-WRENGER: Pros: Musikinstrumente und Instrumentalmusik in Afrika (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Musikalische Hörwahrnehmung II (Tonhöhe, Stereo) (2) – Pros: Phänomene des musikalischen Hörens (2) – Kolloquium für Fortgeschrittene: Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (1) – Ü: Systematik der Musikinstrumente (2).

Dr. R.-D. WEYER: Ü: Einführung in die Musikalische Akustik (2).

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING: Die Opern Wolfgang Amadeus Mozarts (2) – Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) – S: Claudio Monteverdi und die Anfänge der Oper (2) – Ober-S: Musikalische Analyse (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Anton Bruckner (2) – S: Joseph Haydns Oratorien (teilweise als Blockseminar in Eisenstadt vom 31. 5. bis 5. 6. 82) (2) – Ober-S: Eduard Hanslick als Musikkritiker (mit stilkundlichen Übungen) (für Doktoranden und Examenskandidaten) (2) – Ü: Kammermusik von Joesph Haydn und seinen Zeitgenossen (mit Pros-Arbeiten) (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Pros: Übung zur Vorlesung „Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts“ mit Hörpraktikum (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Ü: Formenlehre. Kontrapunktische Formen (1).

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

W. BIRTEL: Ü: Tabulaturen und neuere Notationsarten (2).

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

Marburg. Prof. Dr. H. HEUSSNER: Die Sinfonie der Vorklassik (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Pros: Quellenkunde und Paläographie des gregorianischen Chorals (2) – S: Probleme, Möglichkeiten und Grenzen der Aufführungspraxis (2).

Dr. D. ALTENBURG: Die deutsche romantische Oper (2) – S: Musik und Rhetorik (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER. Forschungsfreisemester.

Priv.-Doz. Dr. M. H. SCHMID: Concerto und Konzert (2) – Pros: Das Solokonzert im 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Bachs Solosuiten und -sonaten (2) – Ober-S: (gem. mit Prof. Dr. R. BOCKHOLDT, Prof. Dr. J. EPPELSHEIM) (vierzehntätiglich 2).

Prof. Dr. R. BOCKHOLDT: Die Musik der „Niederländer“ (15. Jahrhundert) und ihre Voraussetzungen (2) – Ü: Die Requiemkompositionen von Berlioz und Verdi (3) – Ober-S: (vierzehntätiglich 2).

Prof. Dr. J. EPPELSHEIM: Clavichord, Cembalo, Hammerklavier: Instrument und Musik (2) – Haupt-S: Hector Berlioz' Instrumentationslehre („Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes“) (3) – Ober-S: (vierzehntätiglich 2).

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (3) – Ü: Sprachmetrik als Vorbild und als Reflex musikalischer Metrik (2) – Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3).

Frau Dr. M. DANCKWARDT: Ü: Kompositionslehren zwischen 1750 und 1850 und ihr Verhältnis zur Musik (2).

Akad. Rat Dr. I. EL-MALLAH: Die Instrumentalgattungen der arabischen Musik (3).

Akad. Rat Dr. N. NOWOTNY: Ü: Meßsätze des 14. Jahrhunderts. Übung mit Aufführungsversuchen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Musica Enchiriadis (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHULZ: Karl Amadeus Hartmann und das Münchner Musikleben von 1930–1960 (2).

Münster. Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Die „Neue Musik“ nach der Stilwende um 1600 (2) – S: Die Variation im 18./19. Jahrhundert (2) – S: Das Wort-Ton-Verhältnis und die musikalische Rhetorik im Barock, besonders bei Heinrich Schütz (2).

Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Neue Musik II. Experimentelle und elektronische Kompositionen (2) – Ü zur Vorlesung (2) – S: Chanson – Motette – Madrigal im 15. und 16. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. R. REUTER: S: Die französische Tastenspielkunst von Attaignant bis zu Rameau und ihre Auswirkung auf das übrige Europa (2) – S: Theorie und Praxis älterer Musik (2) – Ü: Bestimmungsbüchern an akustischen Beispielen (2).

Frau Dr. U. GÖTZE: Ü: Musikgeschichte im Überblick II (2) – S: Musikalische Hermeneutik (2) – S: Strukturwissenschaftliche Darstellung von Tonsätzen. Zur Rondokonzeption bei Ludwig van Beethoven (2) – S: Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (4).

Oldenburg. Prof. G. BECERRA-SCHMIDT: Ü: Probleme der Höranalyse für Laien (2) – S: Lateinamerikanische Folklore. Mexico (2).

Prof. Dr. W. HEIMANN: S: Musik in den elektronischen Medien (2).

Frau Dr. F. HOFFMANN: S: „Krieg und Frieden“ in der Musik (2).

Akad. Rat. Dr. P. SCHLEUNING: S: Bachs Bauernkantate (Analyse, Sozialgeschichte) (2).

Osnabrück. Dr. R. WEBER: S: Leben und Wirken eines Komponisten – Untersuchung biographischer Darstellungen am Beispiel Arthur Honegger (2).

Prof. Dr. H.-Chr. SCHMIDT: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) – S: Der Expressionismus in der Musik (2).

W. KRAMER: Grundzüge der Entwicklung der Schulmusik im 20. Jahrhundert (2).

Dr. B. ENDERS: S: Unterrichtsbezogene Analyse ausgewählter Werke der Programm-Musik (2).

Regensburg. Priv.-Doz. Dr. S. GMEINWIESER: Das Oratorium im 19. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Claude Debussy (2).

Frau Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU: Ü: Musiktheorie im Mittelalter (1) – Ü: Quellenkunde zum 13./14. Jahrhundert (1).

Lehrbeauftragt. Chr. PYHRR: Ü: Analyse – ein Weg zum aktiven Musikhören (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Die französische Musik zwischen Machaut und Dufay (2) – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – S: Zur Lautenmusik (Gitarrenmusik usw.) im 16. und 17. Jahrhundert (gem. mit Dr. T. SCHMITT und G. MÜLLER-BLATTAU) (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Die frühdeutsche Oper (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Musiksoziologie und musikalische Sozialgeschichte (gem. mit Dr. B. APPEL) (2).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – S: Das deutsche Lied im Mittelalter (2) – Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk II (gem. mit Dr. FIEBIG und W. KORB) (vierzehntäglich) – Kurs: Musiktheater aktuell (gem. mit M. PELEIKIS) (2).

Dr. B. APPEL: Pros I: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) – Ü: Lektüre ausgewählter Texte zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (gem. mit D. STRAUSS) (2) – S: Musiksoziologie und musikalische Sozialgeschichte (2).

Prof. Dr. E. APFEL, Prof. Dr. W. BRAUN, Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Seminar für Doktoranden (2).

Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL: Claudio Monteverdi und seine Zeit (2) – Konversatorium zur Vorlesung (1) – Doktorandenkolloquium (2).

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

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft II (2) – Die Musik des Nahen Ostens in islamischer Zeit (1).

Prof. Dr. G. GRUBER: Die Musik in den archaischen Hochkulturen und in der griechisch-römischen Antike (2) – Konversatorium: Musik nach 1945 (2).

Frau Dr. S. DAHMS: Pros: Die Ballettrevolution Diaghilews als musikalischer Katalysator (2) – Konversatorium: Historischer Tanz mit Praxis (2).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Die geistliche Musik Heinrich Ignaz Franz Bibers (2).

Mag. G. WALTERSKIRCHEN: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2).

Tübingen. Prof. Dr. G. VON DADELSEN: S: Geschichte des Orchesters und der Instrumentation (2) – S: Paläographie des Gregorianischen Chorals (2) – S: Übungen zur Motette der ars antiqua und ars nova (2) – S: Bachs lutherische Messen (2).

Prof. Dr. W. DÜRR: S: Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823 (gem. mit Prof. Dr. A. FEIL) (2).

Prof. Dr. A. FEIL: S: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (4) – S: Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823 (2) – Kolloquium für Doktoranden und Examenkandidaten (1).

Prof. Dr. B. MEIER: Musikgeschichte II: Musik im Zeitalter der Renaissance (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Bachs Fugen (4) – S: Beethoven, Eroica (4).

Dr. M. FORSTER: S: Bruckners Messen (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Heinrich Schütz und seine Zeit II (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv- und Bibliothekskunde (gem. mit Dr. G. HAAS, Dr. Chr. HARTEN und Dr. H. SEIFERT) (6).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Die Musik des Nahen Ostens. Islamische Zeit (2) – Einführung in die

Ethnomusikologie II (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Country music-Stars und -Stile (2) – Dissertantenkolloquium (2).

Prof. Dr. W. PASS: Notation, Analyse und Darstellung der mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros IV: Musik des Spätmittelalters (2) – Historisch-musikwissenschaftliches S: Die Kritik des Cäcilianismus an Haydns Kirchenmusik (2) – Dissertantenkolloquium (2) – Interdisziplinäres Literaturkonversatorium: Arbeiten zur Methodik der Musikwissenschaft (1) – Bestimmen und Bewerten von Musikwerken (Haubenstock-Ramati, Kubo u. a.) (1) – Musikwissenschaftliche Arbeiten (8).

Univ.-Doz. DDR. J. ANGERER: Einführung in die liturgisch-musikalische Handschriftenkunde (2) – Einführung in die einstimmige liturgische Musik des Mittelalters (Westkirche) und die *Semiologia Gregoriana* (gem. mit Lektor G. BERES) (2).

Univ.-Doz. Dr. Th. ANTONICEK: Erarbeiten eines wissenschaftlichen Aufsatzes (2).

Univ.-Doz. Dr. L. KANTNER: Cherubini und die romanische Klassizistik (2) – Konversatorium zur Vorlesung (1).

Univ.-Doz. Dr. G. KUBIK: Die Musik Schwarzafrikas (2).

Univ.-Doz. Dr. Chr. HANNICK: Die einstimmige Musik der griechisch-orientalischen Kirchen (2).

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

Lektor Dr. H. SEIFERT: Historisch-musikwissenschaftliches Pros IV (2) – Einführung in die Methoden musikalischer Analyse II (2).

Lektoren Dr. G. HAAS, Dr. Chr. HARTEN und Dr. H. SEIFERT: Archiv-Praktikum (3).

Lektor Dr. W. A. DEUTSCH: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros II (2).

Lektor Mag. G. STRADNER: Einführung in die historische Instrumentenkunde II (2).

Lektoren Dr. G. F. MESSNER und Dr. H. THIEL: Ethnomusikologische Übungen: Transkription, Analyse, Feldforschung (4).

Lektor Prof. Dr. E. SCHWARZ-HASELAUER: Einführung in die Musiksoziologie II (2).

Lektor N. N.: Geschichte, Ästhetik und Umfeld der Operette (2).

Lektor N. N.: Musiktheorie und Ästhetik im 20. Jahrhundert (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Oratorische Kantaten in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (2) – Ü: Der späte Puccini in der Moderne (2).

Prof. Dr. M. JUST: Bachs Instrumentalmusik (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (2) – Haupt-S: Bachs Bearbeitungen eigener und fremder Werke (2) – Ü: Arnold Schönbergs Weg zur Zwölftontechnik (2).

Prof. Dr. L. PONGRATZ: Ausgewählte Kapitel der Musikpsychologie (2).

Akad. Oberrat R. DANGEL: Ü zur Musik Johann Nepomuk Davids (2).

Dr. R. WIESEND: Ü zum Operschaffen Vivaldis (auch für Anfänger) (2) – Musikhistorischer Kurs: Situation der Musik seit 1918 (1).

Wuppertal. Prof. Dr. W. BREIG: Die Symphonien Gustav Mahlers II (2) – Geschichte der mehrstimmigen Messe bis 1600 (2) – S: Übungen zur Meßkomposition des 16. Jahrhunderts (2) – S: Übungen zur Harmonik J. S. Bachs (2).

Prof. D. HINNEY: Musikgeschichte im Überblick III: Klassik und Romantik (2).

Dr. E. FISCHER: Pros: Penderecki, Ligeti und Kagel. Musikalische Werke und „Kompositionen“ (2) – S: Ausgewählte Probleme der Musikästhetik (2).

Dr. A. JERRENTROP: S: Die Musik islamischer Länder und ihr Einfluß auf die westliche Musik (2) – Pros: Ästhetik des Pop (2) – Pros: Entwicklungsgeschichte des Jazz (2) – Ü: Nationale und universale Musik (1).

Frau Dr. Chr. NAUCK-BÖRNER: Pros: Methoden der Musikpsychologie (2).

Zürich. Prof. Dr. M. LÜTOLF: Die Entstehung und Entwicklung der mehrstimmigen Musik (1) – Pros: Die Notationen des 13. und 14. Jahrhunderts (2) – Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Musik des Mittelalters und der Renaissance: Fragen der Editions- und der Aufführungspraxis (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert (2) – Ü: Gemeinsame Lektüre:

Französisches Musikschritttum im Spannungsfeld zwischen Musiklehre und Kunstanschauung (2) – S:
Ästhetik und Kompositionsverfahren im frühen 20. Jahrhundert: „Le groupe des six“ (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts: Friedrich Nietzsche und sein
Verhältnis zu Richard Wagner (1).

Dr. Akio MAYEDA: Geschichtlichkeit der japanischen Musik am Beispiel der Heikyoku-
Tradition (1).

U. ASPER: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

Frau Dr. B. BACHMANN-GEISER: Ü: Die Volksmusik des Entlebuch. Eine Einführung in die
musikalische Feldforschung (1).

Pater R. BANNWART: Pros: Einführung in den gregorianischen Choral (2).

Frau Dr. D. BAUMANN: Ü: Musikgeschichte und Musikinstrumente (1) – Einführung in die
musikwissenschaftliche Bibliographie (1).

H. U. LEHMANN: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. A. RUBELI: Ü: Einführung in die moderne Pädagogik (2).

BESPRECHUNGEN

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

Seit der ersten Auflage von 1952, bearbeitet von Percy Scholes, konnte sich das kurzgefaßte Musiklexikon der Oxford University Press eines lebhaften Käuferinteresses erfreuen. Die vorliegende, vollständig neu bearbeitete Auflage berücksichtigt besonders die Entwicklung der letzten 30 Jahre durch die Einbeziehung neuer Künstler- und Sachartikel, vor allem aus den Bereichen der alten und neuen Musik. Dem Titel des Lexikons machen die kurzgefaßten, oft nur einige Zeilen umfassenden Informationen alle Ehre. Den ausführlicher gehaltenen Artikeln über Komponisten sind in der Regel dankenswerterweise verhältnismäßig umfangreiche Werkverzeichnisse mit Angaben über die Entstehungsjahre beigegeben, während Literaturangaben völlig fehlen. Knappe Daten-Information gehört in diesem Lexikon zu den hervorstechenden Merkmalen, während ausführlichere Erklärungen und Darlegungen anderen Nachschlagewerken und Enzyklopädien überlassen werden. Auffallend ist die hervorragende Qualität der Artikel über Interpreten, von denen selbst solche Persönlichkeiten erfaßt wurden, die erst in den allerletzten Jahren einem breiteren Publikum bekannt geworden sind. Zahlreiche Künstler, die im *Riemann-Lexikon* und im *Brockhaus-Riemann* fehlen, sind hier zu finden. Während die englische Musikgeschichte bis in die Gegenwart hinein erfreulicherweise umfassend berücksichtigt zu sein scheint, liegt das Schwergewicht bei anderen Ländern auf einer Auswahl der wichtigsten Persönlichkeiten, von denen wiederum ausübende Künstler den Vorzug genießen. Das Hauptgewicht (und auch die Bedeutung) des Lexikons liegt auf einer vielseitigen Erschließung des englischen Musikpotentials in Geschichte und Gegenwart. Trotz dieser gern akzeptierten Bevorzugung bleiben die einschlägigen Bereiche anderer Länder nur selten etwas unterbelichtet.

Vorzüglich in Umfang und Diktion reihen sich die Artikel zur Musiktheorie dem Ganzen ein. Nicht nur dem Studierenden, sondern auch dem kurze und bündige Auskunft suchenden Fachmann geben die einschlägigen Erklärungen theoretischer Sachverhalte qualifizierte Auskunft. Außerordentlich breit gefächert ist das Angebot an Fremdwörtern, von denen sogar deutsche Geschlechtswörter übersetzt erscheinen. Die Vielseitigkeit der Schlagworte fällt besonders im Bereich der als selbständige Artikel ausgewiesenen Werktitel ins Gewicht. Wer einen Titel aus den Gebieten der verschiedenen Musikgattungen (also nicht nur aus dem der Oper) sucht, findet in dem vorliegenden Lexikon ausführliche Informationen über Entstehungszeit, Jahr der Veröffentlichung und gegebenenfalls über Quellen. Wie hoch die Angaben dieser kleinen Artikel über Kompositionen zu veranschlagen sind, macht das Beispiel *Eternal Father, Strong to Save* deutlich. In diesem Artikel erfährt der Leser nicht nur, daß es sich um ein Kirchenlied von William Whiting (1825–1878) handelt, sondern er findet Informationen über das Entstehungsjahr und den ersten Publikationsort, darüber hinaus den Beginn der Originalfassung des Textes und Nachweise über Bearbeitungen. Auffallend ist die große Zahl der Artikel über Titel von Konzertwerken, Liedern (einschließlich Kirchenliedern) und Kammermusikkompositionen, von großen Vokalwerken ganz zu schweigen. Dem Rezensenten ist kein Lexikon bekannt, das eine derartige Fülle nützlicher Artikel über die unter ihrem Titel (Namen, Textanfang) verzeichneten Werke zu bieten hat, von Speziallexika einzelner Werkgattungen abgesehen.

Die Vielseitigkeit des Inhalts, die Gediegenheit der Ausarbeitung aller Informationen sowie die handliche äußere Gestalt des Buches prägen das *Concise Oxford Dictionary of Music* zu einem ungewöhnlichen Nachschlagewerk nicht nur für den Musikfreund, sondern in einem überraschend hohen Maße auch für den Forscher.
(März 1981) Richard Schaal

Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung. Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Tutzing: Hans Schneider 1979. 198 S.

Diese zweite Wiora-Festschrift (die erste erschien 1967) vereinigt elf Beiträge von ehemaligen Schülern und Mitarbeitern des Jubilars zu dem Zentralthema „Symphonie“ und enthält ferner ein Schriftenverzeichnis Wioras seit 1972 und ein abschließendes Personenregister. Grundfragen im engeren und weiteren Sinne berühren vier Aufsätze. Christoph-Hellmut Mahling behandelt in der umfangreichsten Studie des Sammelbandes die Symphonie als zyklische Einheit im Widerstreit zwischen kompositorischer Idee und aufführungspraktischen Realitäten und belegt aufschlußreich an einer großen Zahl von Theoretikerzitataten, Aussagen von Komponisten, Konzertprogrammen u. a., daß selbst noch zu Mahlers Zeiten eingefahrene Gewohnheiten des Musikbetriebs stärker waren als die Idealvorstellungen der Komponisten. Werner Braun reflektiert über die Topoi Symphonie – Konzert als historisch bedingte Ideale und über ihre unterschiedlich akzentuierte Verwendung im Sprachgebrauch und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf Denk- und Ausdrucksschemata im Wandel der letzten 200 Jahre. Ludwig Finscher konkretisiert im Grenzbereich zwischen absoluter und programmatischer Musik, vornehmlich am Beispiel von Schumanns *Frühlingssymphonie* und Mendelssohns *Schottischer*, transmusikalische Inhalte, die weitgehend literarischer Natur sind, auch bei Mendelssohn, der nicht nur durch Reiseindrücke, sondern auch durch die Lektüre von Walter Scott zu seinem Werk inspiriert wurde. Carl Dahlhaus beschreibt in der Gestaltung von Liszts erstem Satz der *Faust-Symphonie* die Technik der „kontrastierenden Ableitung“, so daß – an sich keine neue Erkenntnis – das Programm als „ästhetische Voraussetzung eines musikalischen Formgedankens und umgekehrt der Formgedanke als Mittel zur Realisierung eines Programms“ erscheint. Hypothese muß wohl bleiben, Liszt habe das Programm „als Rückhalt für ein Formhören“ angesehen.

Zwei Beiträge widmen Klangphänomenen der Gattung ihre Aufmerksamkeit. Wendelin Müller-Blattau geht in seiner Klanganalyse der *Jupiter-Symphonie* Mozarts von dem Viertönenmotiv des Finale aus, dessen stets wechselnde Harmonisierung nicht nur den Schluß, sondern auch latent

die übrigen Sätze mitbestimmt. Der Verfasser sieht in diesem einheitsschaffenden Prinzip im Sinne der klassischen Definition Körners das „Charakteristische“ des Werkes. Jürgen Kindermann weist auf die Rolle des Klanges als Mittel zu monumentaler Gestaltung in den „Staatsmusiken“ der *Grande messe des morts* und der für eine Freiluftinterpretation geschriebenen *Grande symphonie funèbre et triomphale* von Berlioz hin.

Analytische und aufführungspraktische Aspekte stellen drei Studien in den Vordergrund. Adolf Nowak bemüht die aristotelischen Begriffe des „Anfangs“, um vornehmlich Halms und Kurths Interpretationen von Bruckners Symphonie-Anfängen neu zu durchdenken, ohne allerdings den Nebelschleier früherer Deutungsversuche ganz durchbrechen zu können. Egon Voss zeigt an Strawinskys fünf als *Symphonien* bezeichneten Werken den Versuch des Komponisten, fremde Stile in den eigenen zu integrieren, wobei sich, wie auch auf anderen kompositorischen Ebenen, bei ihm der Zwiespalt zwischen Anspruch, Benennung und eigener Aussage erkennen läßt. Hellmut Kühn interpretiert die oft als übertrieben empfundenen Vortragsanweisungen und die häufige naturalistische Nachahmung von Naturmusik in Mahlers symphonischem Schaffen als des Komponisten gestörtes Verhältnis zur Tradition und deutet Mahlers Vermischung hoher und niedriger Arten der Instrumentalmusik in diesem Genre als pädagogische Position gegenüber dem Publikum.

Randgebiete der Gattung behandeln schließlich die letzten beiden noch zu nennenden Studien. Werner Abegg möchte Friedrich Silchers Klavierlied-Bearbeitungen von Melodien Beethovens, u. a. auch aus Symphonien, Gerechtigkeit widerfahren lassen und versucht, sie aus der pädagogischen Zielsetzung der Zeit nach Beethovens Tod heraus zu verstehen. Helmut Rösing wertet Testreihen zur Rezeption von Pastoral- und Alpensymphonie-Gewittern (Beethoven und Strauss) durch Jugendliche aus, mit einem ziemlich desillusionierenden Ergebnis der Informationsübertragung der musikalischen Darstellungsebene.

(Oktober 1981) Lothar Hoffmann-Erbrecht

The Haydn Yearbook – Haydn Jahrbuch. Vol. XI / 1980. Edited by H. C. Robbins LANDON, I. M. BRUCE and David Wyn JONES. Cardiff (Wales): University College Cardiff Press (1980). 247 S.

Der weitaus größere Teil dieses Bandes enthält Faksimile, Umschrift und kurze zusammenfassende Kommentierung des Inventarverzeichnisses der Esterhazyschen „Kammer- und Theater-Music“ von 1806, das unter der Verantwortung Johann Nepomuk Hummels zusammengestellt wurde. Die Umschrift scheint vornehmlich für Benutzer der englisch-sprachigen Welt gedacht, die vermutlich beim Lesen der deutschen Schrift erhebliche Schwierigkeiten haben könnten. In einer alphabetisch geordneten Übersicht werden alle Einzelwerke registriert, die in den verschiedenen, nach Gattungen geordneten Rubriken des Verzeichnisses aufgeführt sind. Die Entstehung des „Inventarium“ wird im Vorwort nicht näher behandelt; hier wären eingehendere Erläuterungen erforderlich. Etliche Werke sind erst nach 1806 eingetragen worden, obwohl auf dem Rücken des Ledereinbandes das Datum 1806 vermerkt ist und am Schluß auf S. 211 die Richtigkeit der Inventarisierung mit dem Datum „24^{ten} März 1806“ von Johann Nepomuk Hummel als „Konzertmeister“ und vom „Buchcanlisten“ Airing er bestätigt wurde.

In einem Aufsatz von Robert A. Green werden die szenische Fassung von Regnards *Le distrait (Il distratto)* und Joseph Haydns Bearbeitung unter Heranziehung von Werken anderer Komponisten und unter Berücksichtigung von Nachrichten in der Preßburger Zeitung verglichen. Gelegentlich in diesem Beitrag erwähnte thematische Ähnlichkeiten können nicht ohne weiteres, bzw. nicht ohne Schwierigkeiten, nachvollzogen werden. Die Subsumierung der charakteristischen Instrumentalmusik, der Tonmalerei oder der szenischen Musik unter die Programmmusik erscheint zu wenig differenziert („Programme music was beloved of the Viennese as evidenced by the many examples from the harpsichord works of Poglietti to *Wellington's Victory*“, S. 186).

Besprechungen von Veröffentlichungen zur Musikgeschichte der Haydn-Zeit, von Notendruckern und Schallaufnahmen einzelner Werke Joseph Haydns schließen den Band ab. In der Rezension von Jens Peter Larsens *Drei Haydn-Katalogen* kündigt Landon für den ersten Band seiner fünfbandigen dokumentarischen Haydn-

Biographie an, daß er dort den Nachweis über autographe Eintragungen Joseph Haydns in Prager und Budapester Manuskripten seiner frühen Streichtrios führen will, für deren Überlieferung bisher immer noch einzelne Unsicherheiten bestehen.

Innerhalb von achtzehn Jahren ist nun bereits der elfte Band dieses *Haydn Yearbook* herausgebracht worden. Auch in dem neuen Verlag dürfte sich dieses Jahrbuch, das sich im Vergleich zu den *Haydn-Studien* des Joseph Haydn-Instituts in Köln einen anderen Rahmen und etwas andere Aufgaben stellt, endgültig etabliert haben. Der zwölfte Band mit einem Beitrag über die Sinfonien von Ordoñez, verfaßt von A. Peter Brown, sowie eine englische Übersetzung der Korrespondenz von Hoffmeister und Pleyel wird bereits angekündigt. Auch ein ausführlicher Rezensionsteil wird wiederum nicht fehlen.

(März 1981)

Hubert Unverricht

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

Dieser 25. Jahrgang läßt – nach einer Phase deutlicher Schwerpunktverlagerung – wieder das Thema Ballade vermehrt zur Geltung kommen, das in diesem Jahrbuch vom ersten Bande an beherrschend gewesen ist. Man sucht weltweit auf diesem weitgefächerten Forschungsfelde nach neuen oder nach verbesserten methodischen Ansätzen, um zu Fragen der Klassifizierung, der Altersbestimmung oder der mündlichen Tradition verlässlichere Antworten finden zu können. Gewiß würde es hilfreich sein, wenn gemäß den Vorschlägen von James Porter bei der Katalogisierung von Balladen „not only the items, but also data on social circumstances“ u. a. – soweit dies die Quellenlage zuläßt – berücksichtigt würden. Ebenso überzeugt Helga Stein mit einem Entwurf für eine umgreifende, vergleichende Untersuchung über das Alter von Ballade und Heldenlied, wonach diese beiden Gattungen nicht weiterhin im Streit um die Priorität gesehen werden sollten, sondern vielmehr in deren „Wechselbeziehungen und Abhängigkeiten“. Lesenswert im Hinblick auf die differenzierten Sachverhalte, denen regional und temporär unterschiedliche orale Traditionen unterworfen sind, erscheinen ebenfalls die Mitteilungen, die

Patricia Conroy über das Wechselverhältnis der Balladen-Fassungen auf den Färöer-Inseln zwischen der Kvöldseta und der getanzten Darbietung in größerer Gruppe bietet. Hier wird ebenso wie anhand der norwegischen Ballade *Draumkvaedet* durch Lanae H. Isaacson interpretierend einiges geleistet oder projiziert, was über die philologische Aufarbeitung von „Stoffgeschichte“ hinaus reicht. Um Perspektiven handelt es sich auch in einem Bericht über das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss, wo auch künftig die Volkskunde mit der Musikpädagogik gekoppelt bleiben soll. Nach einigen kleineren Beiträgen folgt sodann ein Besprechungsteil, der mit 113 Seiten die Hälfte des Bandes füllt. Diese Ausdehnung ist sehr nützlich, da auf diese Weise eine umfassende Information über die ansonsten kaum erfassbare Vielzahl von Publikationen zum Thema Musikalische Volkskunde gewährleistet ist.

(Juni 1981)

Walter Salmen

Franz-Schreker-Symposion, hrsg. von Elmar BUDDE und Rudolf STEPHAN. Berlin: Colloquium Verlag (1980). 141 S. (Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin, Band 1.)

Die neue Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin beginnt verdienstvollerweise damit, einen ihrer früheren Direktoren zu ehren: den von 1920 bis 1932 amtierenden Direktor der ehemaligen Berliner Musikhochschule und 1933 von den Nationalsozialisten entlassenen Franz Schreker, der – wie ein Rudolf Sonner 1938 schrieb – als „Rassemischling mit seinen überspannten und perversen Opern die Volksseele vergiftete“ und der – wie ein Ernst Bücken 1941 schrieb – von seinem „Rassegenossen“ Paul Bekker wie „kein deutscher Musikgenius . . . mit solchen Fanfaren begrüßt“ wurde, obwohl die Musikrichtung, der er angehörte, „krankhaft“ gewesen sei, nämlich ein „Kunstspekulantentum ohne Kulturempfinden und ohne Verantwortung“.

Das 1978 in Berlin veranstaltete Symposion, dessen Bericht hier vorliegt, bildet ein Seitenstück zu dem Grazer Schreker-Symposion von 1976 (vgl. dazu Josef-Horst Lederer, in *Mf* 1977, S. 198f.). Beide Symposien zeugen von der verstärkten Aufmerksamkeit, die Schreker sowohl im Musikleben als auch in der Musikwissenschaft während der letzten Jahre zuteil wurde. Das

Berliner Symposion hat sich erklärtermaßen die Aufgabe gestellt, Schrekers Werk der Vergessenheit zu entreißen, ihm „den Boden zu bereiten“ und „zu einer gerechteren Würdigung des Komponisten, des Künstlers Franz Schreker beizutragen“. Dieses Anliegen formuliert Rudolf Stephan in der Einladung zum Symposion (S. 26) und in seinem dem Symposion vorausgehenden Festvortrag (S. 13, S. 22), – einer zusammenfassenden Würdigung Schrekers, die ihrem Gegenstand jene Sympathie bezeugt und jene Reverenz erweist, die in der nur mehr wenig (und wenn, dann nicht immer meisterlich) gepflegten literarischen Gattung eines Festvortrags am Platze ist.

Auch in den neun Beiträgen des Symposions selbst wird dieses Anliegen stets wieder angeführt. Hier jedoch zeigt es sich besser, daß es den Autoren nicht immer leicht fällt, einen empfundenen Unterstrom zu ignorieren, der darauf hinausläuft, daß Schreker nicht nur ein „glückloser Komponist“ gewesen sei (Stephan, S. 13), sondern auch ein zwiespältiger, von dem nicht feststeht, ob er nur schwer in die gewohnten Schemata der Musikgeschichtsbetrachtung einzuordnen ist oder ob am Ende nicht doch gewisse Vorbehalte gegen sein Schaffen angemeldet werden müssen. Im Falle von Komponisten, denen die Rezeptionsgeschichte Unrecht und Gewalt angetan hat, kann die Musikbetrachtung einer solchen Schwierigkeit nur schwer entkommen.

In den einzelnen Beiträgen werden folgende Themen behandelt: Károly Csipák bewertet Schrekers Beitrag zur Neugestaltung der Berliner Musikhochschule. Wolfgang Molcow geht unter dem Titel *Die Rolle der Kunst in den frühen Opern Franz Schrekers* der „ästhetischen Selbstreflexion“ in der sogenannten „Künstleroper“ nach. Friedrich C. Heller fragt nach dem (inneren) Verhältnis Schrekers zur Jugendbewegung und zieht eine Parallele zwischen *Jugendbewegung und Märchenoper*. Hellmut Kühn erwägt unter der Frage *Warum ist Alviano Salvago verkrüppelt?* die Möglichkeiten, das Interesse an Schrekers Opern wieder zu erwecken. Rudolf Stephan stellt einen Fassungsvergleich zwischen dem Zweiakter *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1909–1912) und dem 1919 erschienenen Einakter *Das Spielwerk* an. Christopher Hailey berichtet *Zur Entstehungsgeschichte der Oper „Christophorus“* (1925–1929).

Die ersten drei der Beiträge befassen sich mit Werken abseits der für Schreker zentralen Gattung Oper: Einer Analyse der *Kammersinfonie*

von 1916 stellt Reinhold Brinkmann (*Franz Schreker – ein ferner Klang?*) Gedanken zum Forschungsstand voran, in denen er eine wissenschaftlich fundierte Schreker-Biographie ebenso als ein Desiderat bezeichnet wie eine Bibliographie von Schrekers Schriften und eine Monographie über eines der späteren Werke. Elmar Budde kommt *Über Metrik und Deklamation in den „Fünf Gesängen für tiefe Stimme“* (1908/09) zu dem Schluß, Schreker vermittele mehr als und im Gegensatz zu Schönberg einer- und Webern andererseits zwischen der Form des Gedichts und der der Musik, indem er das Gedicht unbeschädigter in die Komposition übernehme und dabei auch (anders als jene zwei) die akzentuierende Funktion des musikalischen Taktes bewahre. Hermann Danuser schließlich (*Über Franz Schrekers Whitman-Gesänge*, 1924 als Klavierlieder und 1928 als Orchestergesänge erschienen) analysiert den ersten der beiden Gesänge unter dem Gesichtspunkt einer „prosaisierten Poesie“, den zweiten unter dem einer „poetisierten Prosa“; die geradezu asketische Ökonomie der Instrumentation in der Orchesterfassung zeige eine „extreme, in stetem Fluß befindliche Farbdifferenzierung“, die von Schrekers vormaligem Klangideal im Sinne eines Klangrausches erheblich abweicht (S. 68).

(Mai 1981) Albrecht Riethmüller

Répertoire International des Sources Musicales. B X: The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900–1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U. S. A. by Amnon SHILOAH. München: G. Henle Verlag 1979. I–XXVIII, 512 S.

Nur vier Jahre nach dem ersten RISM-Band (B IX²) über die hebräischen Schriften zur Musik (hrsg. von Israel Adler, Jerusalem 1975), liegt uns nun ein zweiter Band vor, ediert von Amnon Shiloah, worin die arabischen Schriften zur Musik aus einem Zeitraum von tausend Jahren kodifiziert sind. Wie der erste Band, so ist auch der zweite eine Höchstleistung neuester wissenschaftlicher Musik-Bibliographie, mit zahlreichen Cross-Referenzen und Spezial-Listen, die bei der alphabetischen Anordnung nach den Namen der arabischen Schriftgelehrten helfen, den Fundort der einzelnen Manuskripte zu eruieren, wie in dem Verzeichnis der „Manuskripte und Bibliothekssigla in alphabetischer Ordnung

nach Land, Stadt und Bibliothek“ (S. 19–46). Ein besonderes Kapitel (S. 16–18) beschäftigt sich mit Erklärungen über den Aufbau der einzelnen Eintragungen wie: Überschrift (Autorenname), in arabischen wie römischen Lettern gegeben, mit folgender Vita, soweit bekannt. Darauf folgt der Werktitel, wieder in arabischen und römischen Lettern, dazu mit Übersetzung (ins Englische) und mit einer ausführlichen Inhaltsangabe, die so angelegt ist, daß sie durch die Spezial-Listen, vor allem aber durch den General-Index einen Anschluß an die verschiedensten Disziplinen ermöglicht. Es folgen darauf die Erklärungen über „Incipit“ und „Explicit“, über Art, Anzahl und Ort der Manuskripte (Manuscripts), über Neudrucke (Editions), moderne Spezialliteratur (Bibliography) und schließlich ein Index von allen uns bekannten 600 Musiktiteln, ohne Rücksicht darauf, ob sie überlebten oder nicht.

Es mußten mehrere glückliche Umstände zusammentreffen, um das äußerst langwierige Aufspüren und Zusammentragen der mittelalterlichen arabischen Handschriften zu bewältigen, ihre Lesung und Deutung möglichst endgültig zu klassifizieren und die längst erschlafte Kontakte mit der gegenwärtigen islamischen Musikkultur wieder herzustellen.

Autor und Herausgeber des vorliegenden Bandes ist Amnon Shiloah, der, wie sein Kollege Israel Adler, als Professor für Musikwissenschaft an der Hebräischen Universität Jerusalem wirkt, gleichzeitig aber auch einen M. A. in Arabistik hält und Arabisch als Muttersprache spricht, also einen direkten Zugang zu den arabischen Schriftquellen hat. Er ist der Autor einer großen Anzahl von Spezialaufsätzen zur islamischen Musikkultur, von denen eine Auswahl in der Bibliographie des vorliegenden Bandes zu finden ist (S. 464f.). In der Gesamtanlage ist das Werk eine Fortführung des von Adler edierten Bandes über die hebräischen Schriften zur Musik (vgl. H. Avenary, in *Orbis Musicae* V, 1975/6, S. 100–102, und Edith Gerson-Kiwi, in *Mf* 1980, S. 498–500), womit die ursprüngliche Beschränkung der RISM-Bände auf die europäischen Hauptsprachen wiederum erweitert wurde. Das Buch enthält 339 kommentierte Traktat-Titel, darunter auch kürzere Musik-Passagen aus sonst musikfremden Werken über Kosmologie, Therapie, Medizin u. a. m.

Anders als im Band der hebräischen Schriften (66 an Zahl) werden hier nicht die vollständigen Texte (339 an Zahl) gebracht, sondern zusam-

menfassende Inhaltsangaben, die oft weit hinab in die historischen und philosophischen Hintergründe dieser Aussagen vorstoßen und versuchen, dem Charakter der literarischen Quelle gerecht zu werden.

Die wissenschaftlichen Vorlagen für dieses gewaltige Corpus sind nach Art und Zahl recht gering. Neben zwei Bagdader Verzeichnissen (Al-Alouchi; Yusuf Zakariyya) ist das bedeutendste Werk dasjenige von Henry George Farmer, dem größten Musik-Arabisten unserer Tage: *The Sources of Arabian Music*, Leiden ²1965 (die erste Auflage kam schon 1940 heraus). Dies war das große, letzte Vermächtnis, das Farmer am Ende seines arbeitsreichen Lebens der jüngeren Generation hinterließ (gest. 30. Dezember 1965). Es ist auch Amnon Shiloahs Hauptvorlage geworden, und der Vergleich einiger Abschnitte zeigt, wie notwendig das Auffüllen vieler Lücken geworden war. Zwar beendet Farmer seine Quellensammlung mehr als 200 Jahre früher (um 1688, statt 1900), „because of the dearth of Arabic writers on the theory of music“ (S.X), doch erreicht er immerhin die Zahl von 353 Traktaten. Wie sich jedoch herausstellt, tragen ca. 60 % davon den ominösen Vermerk „NCK“ (= No Copy Known), so daß also nur ca. 145 Nummern der tatsächlich überlieferten Quellen übrig bleiben, gegenüber Shiloahs 339 Quellen. Auch diese stellen keine endgültige Zahl dar, sondern nur den Stand von 1979. Zu ihrer Eruiierung wurden jahrelange Recherchen in vierzig europäischen (incl. Türkei) und amerikanischen Bibliotheken unternommen. Die „wahre“ Anzahl der Quellen wird weiterhin schwanken, je nach der Sicht des Forschers, oder der Ausweitung der musikalischen Thematik, z.B. nach der therapeutischen Seite.

Es fehlen vor allem die noch nicht gehobenen Schätze aus den Archiven und Bibliotheken der islamischen Kulturzentren in Nordafrika (Ägypten bis Marokko) und Südsanien sowie Mittelasien (Iran bis Hindustan).

Wir können daher von Jahr zu Jahr mit der Auffindung von zusätzlichen Manuskripten zur arabischen Musiktheorie rechnen. Der vorliegende Band kann darum nicht leicht überholt werden, im Gegenteil: hierin wird der historische Stand unseres Wissens von heute aufs genaueste registriert und zu einem gewissen Abschluß gebracht. Aus Rücksicht auf den Laien-Leser, genauer: den Non-Arabisten-Leser, sind dem Haupttitel, d.h. dem alphabetischen Namens-

Katalog, eine Reihe reichhaltiger Addenda beigegeben, die auch für den Nicht-Eingeweihten eine leichte Orientierung gestatten und als Ausgleich zum Namenskatalog dienen. Darunter befindet sich, wie erwähnt, eine Liste der Musik-Manuskripte mit ihren Bibliotheks-Sigla (S.19) in alphabetischer Ordnung; eine andere Liste enthält die (40) Bibliothekssymbole (S.47), eine dritte die arabischen Originaltitel mit ihren Autoren in alphabetischer Ordnung (S.427), eine vierte eine Bibliographie neuerer Studien über arabische Musik (-Theorie) in europäischen Sprachen (S.454), eine fünfte das gleiche in arabischer Sprache (S.468; 127 Werke). Hier anzuschließen ist der bereits erwähnte General Index, der durch seine großzügige Anlage und Vielfalt der Stichworte verspricht, neue Antwort auf so manche alte Frage geben zu können.

Das arabische Schrifttum zur Musik zeigt keine einheitliche Linie. Es zeichnen sich verschiedene Phasen einer Entwicklung ab, die eng mit der Ausbreitung des Islam verbunden sind. Die Frühzeit (8.–9. Jahrhundert) bevorzugt den erzählerischen, nicht-reflektierenden Ton der „Kurzgeschichten“ oder Anekdoten (khabar) über berühmte Sänger, Sängerinnen und Höflinge, die zur Unterhaltung beitrugen. Der große Umbruch, d.h. eine zweite Phase, setzt Mitte des 9. Jahrhunderts ein, wesentlich gefördert durch die Stabilisierung des Islam, vor allem aber durch die Bekanntschaft mit der literarischen Welt der griechischen Antike, mitsamt ihrem Schrifttum über die Musik. Hier setzte die Übersetzungstätigkeit der islamischen Musikgelehrten ein, die sich sehr bald zum Typus der „musica speculativa“ entwickelte.

Mit der Vertiefung des musikalischen Wissens entwickelte sich die Musik zur Musikwissenschaft und das einfache Übersetzen zur Kunst des glossierten freien Übertragens, das der arabischen Mentalität angepaßt ist und nun in der Symbiose beider, sich so fremder Kulturen zu neuem Schaffen anregte. Der Zufall wollte, daß uns aus dem 10. Jahrhundert ein Werk erhalten ist, das man als „Enzyklopädie“ bezeichnen könnte. Sein Verfasser ist Ibn al-Nadīm, ein Bibliograph aus Bagdad, der in zwei Editionen einen Index über arabische Bücher herausgab: *Kitāb al-fihrist* (Shiloah Nr. 132). Er verzeichnet darin nicht weniger als 86 Musikbücher sowie achtzehn aus dem Griechischen übersetzte Bücher. Von diesen Schätzen sind uns nur elf Manuskripte erhalten. Dankenswerterweise hat

der Herausgeber den gesamten Inhalt, Titel wie auch Autoren, veröffentlicht.

Es ist Amnon Shiloah und seinen treuen Helfern, Mira Reich und Miryam Zohar, zu danken, daß uns heute dieser hervorragende RISM-Band zur arabisch-islamischen Musikkultur vorliegt, der in vielen Fragen ihrer melodischen Struktur einen neuen Forschungsbeginn anregen kann.
(August 1981) Edith Gerson-Kiwi

Titelverzeichnis von Mikrofilmen. Musiksammlung [der Ungarischen Nationalbibliothek] I. Musikhandschriften I. Musikhandschriften aus verschiedenen Residenzen I. Eingeleitet von István KECSKEMÉTI, zusammengestellt von Zoltán NAGY. Budapest 1979. 165 S.

In ihrer neuen Editionsreihe mit Titelverzeichnissen musikalischer Quellenverfilmungen hat die Mikrofilmsammlung der Ungarischen Nationalbibliothek Budapest den ersten Band mit Titeln von 502 Musikhandschriften vorgelegt. Die Bearbeiter dieses Katalogs gingen dabei von der Überlegung aus, keine Auswahl aus den umfangreichen und sehr wertvollen Beständen der Musiksammlung dieser ungarischen Bibliothek vorzunehmen. Es sollten vielmehr vollständig zusammenhängende Quellenkomplexe im Katalog erscheinen. Der Untertitel *Musikhandschriften aus verschiedenen Residenzen* darf dabei nicht mißdeutet werden. Wie István Kecskeméti in seiner Einleitung ausführt, handelt es sich hier um die vierte Signaturengruppe, unter welcher die früher in verschiedenen Bibliotheken und Archiven Ungarns aufbewahrten Musikhandschriften heute in der Musikabteilung der Ungarischen Nationalbibliothek vereint sind. Von dieser Signaturengruppe Ms. mus. IV enthält der vorliegende Katalog die ersten 500 Nummern von zahlreichen Komponisten, hauptsächlich aus dem 18. Jahrhundert. Dem Abdruck dieses Verzeichnisses liegen die nur geringfügig revidierten alten Titelaufnahmen zugrunde. In ihnen werden hinreichende Informationen über den Namen der Komponisten, Titel der Handschriften, ergänzende Gattungs- und Besetzungsangaben, Datierungen, Umfangs- und Maßangaben gegeben. Auf die Hinzufügung der Notenincipits – wichtig vor allem für die anonymen Kompositionen – wurde bewußt verzichtet. Diese sollten einem zu späterem Zeitpunkt erscheinenden, gänzlich neu bear-

beiteten Katalog der Musikabteilung vorbehalten bleiben. Aber auch in der jetzigen Form erfüllt dieser Mikrofilmkatalog, sofern der komplette Bestand der Musiksammlung durch die schon angekündigten weiteren Fortsetzungsbände rasch erschlossen wird, durchaus die Aufgabe eines bibliographischen Katalogs, zumal sein Inhalt durch diverse Indices aufgeschlüsselt wird.

Vielleicht war es die Absicht der Herausgeber, den Anteil der Mikrofilmabteilung an diesem Katalog deutlich herauszustellen. Jedenfalls stehen vor und nach den musikbibliographischen Quellenbeschreibungen Signaturen über die Aufbewahrung der Filme mit technischen Angaben über die Filmaufnahmen. Hiervon interessiert den Mikrofilmbesteller am ehesten noch die Zahl der Filmaufnahmen. Alles andere hat nur hauseigene Bedeutung und hätte beim Ausdruck des Katalogs fehlen können. Für eine Identifizierung reichte die Nennung der Katalognummer völlig aus. Ohne daß es unbedingt notwendig gewesen wäre, laufen in diesem Verzeichnis die beiden Zahlenreihen der Katalognummern der Filmsammlung und die der Signaturen der Musiksammlung nicht synchron. Die letzte Quelle mit der Signatur IV. 500 hat im Katalog die Nr. 502. So werden auch die Fortsetzungsbände Doppelnúmerierungen aufweisen, mit denen erfahrungsgemäß Fehlerquellen eröffnet werden.

Vorwort und Einleitung sowie alle anderen für die Benutzung des Katalogs notwendigen Hinweise sind außer in ungarischer auch in englischer, deutscher und russischer Sprache abgedruckt. Hierdurch wird die Benutzung des Katalogs auch für die internationale Fachwelt erleichtert.

(August 1981)

Jürgen Kindermann

ULRICH TANK: Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur Fürstlichen Hofkapelle 1761–1770. München: G. Henle Verlag (1980). 217 S. (Haydn-Studien. Band IV. Heft 3/4. S. 129–346.)

Dieser zweite Teil des vierten Bandes der *Haydn-Studien* enthält, von Ulrich Tank zusammengestellt und ediert, *Die Dokumente der Esterhazy-Archive zur Fürstlichen Hofkapelle 1761–1770*. Bei dieser umfangreichen Publikation dürfte es sich um einen Teil und eine Nebenfrucht der an der Kölner Universität im Jahre 1979 angenommenen Dissertation han-

deln, die allerdings einen wesentlich größeren Zeitraum der Esterhazy-Kapelle untersucht. Sie liegt zur Zeit noch nicht vervielfältigt vor; dadurch ist ein Vergleich noch nicht möglich. Im sonst gründlichen Vorwort wird dazu nichts vermerkt.

Texte von Dokumenten, die bereits anderweitig zutreffend publiziert wurden, werden hier nicht mehr eigens ausführlich zitiert; Tank gibt in diesen Fällen Hinweise, wo die entsprechenden Dokumente nachgelesen oder in einer Faksimiliewiedergabe eingesehen werden können. Am Schluß des Vorworts wird die Editions-methode ausreichend beschrieben. Es hätte allenfalls ergänzt werden können, daß die Überschriften zu den einzelnen Dokumenten „nicht original“ sind, sondern vom Herausgeber hinzugefügt wurden. Dieser Hinweis ist insofern erforderlich, als in diesen Überschriften Ausdrücke oder Begriffe wie etwa „Harmoniemusik“ (anstelle der üblicheren damaligen Bezeichnung „Feldmusik“), „Kammermusik-Auslagen“ und „Feldharmonie“ verwendet werden, bei denen es fraglich ist, ob sie bereits in diesen Jahren in dieser Weise und in diesem Zusammenhang benutzt wurden. Im Dokument Nr. 512 sollte es aus diesen Überlegungen auch besser „Anordnung der Entlassungsmodalitäten“ statt „Protokoll des Güterregenten v. Rahier über die angeordnete Entlassung des Waldhornisten Carl Franz“ heißen, zumal es zu einer Entlassung des Hornisten und Barytonspielers Franz nicht gekommen sein kann.

Die Texte sind zuverlässig wiedergegeben. Abweichungen ergeben sich höchstens in der Lesung einzelner Buchstaben (z. B. „Durchläuchtigster“ statt „Durchlächtigster“, „nun“ statt „nur“ in Nr. 93); solche ganz vereinzelt Stellen verändern aber keineswegs den Sinn. Auf Bemerkungen, welche Handschriften in den Dokumenten vorliegen, hat der Herausgeber verzichtet; sie hätten nur philologische Bedeutung und wären für den inhaltlichen Mitteilungswert ohne Belang, auf den es dem Herausgeber angekommen ist.

Insgesamt ist eine Fülle neuer Fakten durch die systematische Nachforschung Ulrich Tanks ausgebreitet worden. So ist z. B. nun durch Nr. 472 ersichtlich, daß der Olmützer Kapellmeister Anton Neumann dem Fürsten Nicolaus Esterhazy Barytonkompositionen geliefert hat. Ebenso ist durch Tank jetzt die Quittung über das Binden des ersten Buches der Barytontrios (Nr. 1–24) nachgewiesen. Die Dokumente und

Schriftstücke sind kenntnisreich und umfassend kommentiert; vielleicht hätte es bei einzelnen Kommentaren genügt, auf bereits frühere Erläuterungen zu verweisen. Aber die Neigung, lieber etwas mehr als zu wenig zu kommentieren, ist zu begrüßen. Einige Faksimiles von Dokumenten und schriftlichen Eingaben sind am Schluß beigegeben. Ein Register erschließt diese verdienstvolle Übersicht und Veröffentlichung aller Esterhazy-Dokumente und schriftlichen Eingaben der Haydn-Zeit bis zum Jahre 1770. Es ist zu wünschen, daß diese Publikation auch für die weiteren Jahre bis etwa 1810 fortgeführt wird. Ob die Bemerkung (S. 133 f.), die „undatierbaren Dokumente sind in der vorliegenden Veröffentlichung nicht enthalten und bleiben einer möglichen späteren Edition vorbehalten“, in diesem Sinne bereits als Ankündigung zu verstehen ist, wird nicht genügend deutlich. Auf jeden Fall wäre eine Fortführung außerordentlich begrüßenswert.

(März 1981)

Hubert Unverricht

RITA BENTON: Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions. New York: Pendragon Press (1977). [Bei der Redaktion erst Januar 1980 eingegangen]. XXVIII und 482 S.

Ignaz Pleyel war vermutlich der populärste, sicherlich der meistgedruckte Komponist der Klassik. Rita Bentons Katalog weist bis zum Todesjahr (1831) mehr als zweitausend Drucke von rund 250 Verlegern in mehr als 50 Städten Europas und der USA nach, dazu mehr als eintausend Handschriften (meist Kopien nach Drucken; Autographe sind kaum erhalten). Pleyel war vermutlich auch der meistbearbeitete Komponist der Epoche und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Er selbst bearbeitete einzelne Sätze – oft mehrfach – und stellte sie in neue Zusammenhänge; Verleger in ganz Europa arrangierten erfolgreiche und erfolgversprechende Stücke für die verschiedensten Besetzungen oder machten aus den Themen von Symphonie- und Quartettsätzen Lieder oder Chorsätze, und eine Gruppe so entstandener Vokalsätze führt bis heute ein ganz eigenes Leben in geistlichen Liederbüchern vor allem in den USA – *Pleyel's Hymn* (mit wechselnden Texten), gewonnen aus dem Variationenthema des Streichquartetts Benton 349, scheint da noch heute gänzlich unentbehrlich zu sein, bei den Adventisten so gut wie

bei den Presbyterianern, in offiziellen Liederbüchern der lutherischen Kirche so gut wie im Hymnal für Army und Navy 1941.

Umfang und Vielfalt der Überlieferung demonstrieren Pleyels Ruhm in seiner Zeit geradezu dramatisch, sie sind aber zugleich verantwortlich dafür, daß noch niemand ernsthaft versucht hat, die Gründe dieses Ruhms zu erforschen: *numera terrent*. Auch Rita Benton hatte zu nächst keineswegs einen Werkkatalog, sondern eine Monographie geplant – aber als sie erkannte, daß zuerst Ordnung ins Chaos gebracht werden mußte, resignierte sie nicht, sondern machte sich an die Arbeit. Diese Arbeit hat die letzten Lebensjahre der allzu früh Verstorbenen ausgefüllt. Wer sie gekannt hat, wird die aufopfernde Arbeitsdisziplin und das Arbeitsethos, aber auch die Begeisterung, mit der sie sich ans Werk machte, nie vergessen.

Vollkommen und ein für alle Mal lösbar war die Aufgabe natürlich nicht – Frau Benton weist selbst darauf hin, daß die Fundorte bei vielen Drucken (vor allem häufig überlieferten) bei weitem nicht vollständig sind und daß es wahrscheinlich sehr viel mehr Handschriften gibt als sie aufgenommen hat. Ich habe nur die Angaben zu Pleyels Streichquartetten überprüfen können (allerdings mit 70 Werken seine größte und wohl auch historisch wichtigste Werkgruppe); danach sind vor allem die tschechischen und italienischen Bestände nur relativ lückenhaft erfaßt. Für die handschriftliche Überlieferung ist das aber nur von sekundärer Bedeutung, weil die Druck-Überlieferung bei Pleyel ganz eindeutig im Vordergrund steht; bei den Drucken sind die Lücken insoweit zu verschmerzen, als nur ganz wenige bibliographisch ermittelte mit überhaupt keinem Exemplar nachgewiesen sind. Insgesamt kann man nur dankbar bestätigen, daß der Katalog „Pleyel's oeuvre under bibliographical control“ gebracht hat – „finally“.

Das schön gedruckte und mit vielen Abbildungen von Titelblättern und Notenseiten geschmückte Verzeichnis ist hervorragend organisiert, bequem zu benutzen und bringt eine geradezu überwältigende Fülle von Informationen: Titelaufnahmen mit Datierungen und Fundorten, thematische Incipits aller Sätze (einschließlich Menuett-Trios) eines Werkes, Archivadokumente (darunter besonders interessante Verlagsverträge), Rezensionen (vor allem die giftigen aus der *AMZ*, Leipzig), Bearbeitungen aller Arten, Querverweise, die durch eine sehr sinnvolle dop-

pelte Zählung (Werknummern und Quellenummern, beide durchlaufend) erleichtert werden. Was das im einzelnen bedeutet, zeigen die Angaben zu Pleyels populärster Symphonie Concertante (*Es-dur*, 1786): Werknummer 111, Quellenummern 1201 bis 1276, dazu über 30 Querverweise auf Ausgaben, in denen Teile der Symphonie in anderen Zusammenhängen vorkommen. Schon die Aufnahme dieses einen Werkes hätte manchen Anderen leicht zur Verzweiflung treiben können.

Schließlich wird der ohnehin übersichtliche Inhalt des Werkes noch durch Register aufgeschlüsselt: Incipit-Konkordanzen, Verleger, Handschriften nach Fundorten, Personennamen, Titel und Textanfänge und – wahrscheinlich am wichtigsten – ein „thematic locator“, der ebenfalls einfach zu benutzen ist. So bleibt praktisch kein Wunsch offen. Selbst kleine Mängel und Detailfehler sind offenbar (nach Stichproben zu urteilen) sehr viel seltener, als man bei einem so ungeheuer komplizierten Werk erwarten sollte. Ein Beispiel: Siebers Streichquartettfassung der in ihrer Zeit hochberühmten Klaviertrios über schottische Lieder (Benton 443–448) soll 1791/92 und 1793/94 erschienen sein (*RISM* P-3394 und P-3399), aber das Autograph der Trios stammt von 1793, und deren Erstausgabe erscheint im Stationer's Hall Register unter dem 27. Mai 1793. Schließlich könnte man erwähnen, daß deutsche Texte (vor allem Liedanfänge) einen weiteren Korrekturgang vertragen hätten, aber das ist fast schon kleinlich. Rita Benton hat sich mit dieser ihrer letzten großen Arbeit ein bewundernswertes Denkmal gesetzt. (September 1981)

Ludwig Finscher

KRYSTYNA KOBYLAŃSKA: Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. München: G. Henle Verlag (1979). XXII, 362 S.

Recht unterschiedliche Erwartungen stellt man in der Regel an ein thematisches Werkverzeichnis. Der praktische Musiker sucht darin Angaben, die es ihm ermöglichen, ein Werk eindeutig zu identifizieren; er sucht Hinweise zu Besetzung, Umfang, musikalischem Charakter, zu heute zugänglichen kritischen Ausgaben. Der Biograph erwartet Informationen zur Entstehungszeit (möglichst begründete), zu biographischem Hintergrund, zu Widmungsträgern, Erst-

aufführungen. Der Quellenforscher schließlich benötigt Angaben zu Autographen, Abschriften und Erstausgaben, möglichst mit knapper Charakterisierung der Handschriften und mit Fundorten. Dabei soll das Verzeichnis natürlich auch handlich und – nicht zuletzt – erschwinglich sein. Es ist selbstverständlich, daß kein thematisches Verzeichnis allen Ansprüchen gerecht zu werden vermag – daß es Schwerpunkte setzen muß.

Wo der Schwerpunkt des *Thematisch-Bibliographischen Werkverzeichnisses* von Krystyna Kobylańska liegt (das Helmut Stolze übersetzt und für das Ernst Hertrich nicht nur die Redaktion übernommen, sondern auch die Register 2–8 angefertigt hat), zeigt schon der Titel: Es ist nicht nur ein „thematisches“, sondern auch ein „bibliographisches“ Verzeichnis, hervorgegangen aus einem 1977 in zwei Bänden in Krakau erschienenen Katalog (*Rekopisy utworów Chopina Katalog*) der – so das Vorwort des neuen Verzeichnisses – „als reines Handschriftenverzeichnis“ angelegt ist. Die Handschriftenbeschreibungen sind in dem Chopin-Verzeichnis daher ausführlicher als in jedem anderen mir bekannten Werkverzeichnis. Sie registrieren nicht nur die genauen Titel, Datierungen und Fundorte, sondern auch die Blattzahl (mit Angaben zu Lagen, Einzel- und Doppelblättern), Format und Rastrierung. Man findet präzise Inhaltsangaben (einschließlich leerer Blätter), Hinweise auf originale Paginierungen und Eintragungen vom Schreiber oder von fremder Hand (zum Autograph des Klavierkonzertes op. 21 in *f*-moll beispielsweise liest man: „Auf S. 55 des ‚Maestoso‘ findet sich bei der Gruppenziffer 15 in Takt 273 ein Verweisungszeichen, das auf dem Rand unten links erklärt wird: ‚Il faut graver ces notes en petit‘“). Auf die Handschriftenbeschreibung folgt jeweils eine ausführliche und – soweit dies überhaupt möglich ist – vollständige Handschriftengeschichte mit den Nachweisen der Vorbesitzer, Antiquariatskatalogen u. ä. Es fehlen natürlich auch nicht Hinweise auf öffentlich zugängliche Verfilmungen und Photographien des Autographs (etwa im Photogramm-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien) sowie auf Faksimile-Abbildungen nicht nur der vollständigen Handschrift, sondern auch einzelner Seiten.

Eine bedeutende Rolle spielen in diesem Verzeichnis die zahlreichen von Chopin selbst nach dem Erscheinen korrigierten Druckexemplare seiner Werke (im Falle des Klavierkonzertes

op. 21 sind es drei Exemplare der bei Schlesinger in Paris erschienenen französischen Erstausgabe!). In diesem Fall wird das Titelblatt der Erstausgabe vollständig und mit Angabe des Zeilenfalls zitiert, während sich im übrigen die Angaben zu den Erstausgaben auf Verlagsort, Verlag, Verlagsnummer und Erscheinungsjahr beschränken. Nur dann also, wenn von einer Ausgabe auch korrigierte Exemplare nachgewiesen werden können, ist es dem Benutzer möglich, Erstausgaben von Nachdrucken im selben Verlag zu unterscheiden. In dem Mißverhältnis der Quellenangaben zwischen Handschriften und Drucken zeigt sich die Adaption eines Handschriftenkataloges an ein thematisches Werkverzeichnis besonders deutlich. Wie imponierend reichhaltig – im ganzen genommen – jedoch die Informationen des neuen Verzeichnisses zu den Quellen des Chopinschen Werkes sind, zeige ein Vergleich mit dem in seiner Konzeption an Otto Erich Deutschs Schubert-Werkverzeichnis orientierten Brown-Index (Maurice J. E. Brown, *Chopin. An Index of His Works in Chronological Order*, London 1960). Browns Angaben zu den Manuskripten von op. 21 umfassen 4 Zeilen, Kobylańskas hingegen 48! Hinweise zu Abschriften und korrigierten Druckexemplaren fehlen bei Brown völlig – die Angaben zu den Erstausgaben jedoch entsprechen sich weitgehend.

Daß ein Werkverzeichnis, das sich nicht nur thematisch, sondern auch bibliographisch nennt, ungewöhnlich reichhaltige Literaturnachweise enthält, erscheint fast selbstverständlich. Zwar beziehen sich diese Nachweise vor allem auf die einzelnen Quellen, doch gewinnt daneben das 33 Seiten umfassende Literaturverzeichnis im Anhang gleichsam den Rang einer selbständigen Chopin-Bibliographie. Daneben werden – in einer gesonderten Rubrik „Briefe“ – auch Dokumente angeführt, in denen die einzelnen Werke eine Rolle spielen. In dem genannten Beispiel des Klavierkonzertes op. 21 sind es allein dreizehn Belege in Briefen von und an Chopin sowie in Briefen von Verlegern untereinander und an dritte Personen.

Auf die Fragen, die der praktische Musiker an das Werkverzeichnis richtet, geben der Brown-Index und das Kobylańska-Verzeichnis meist ähnliche Antworten. Die Incipits des neuen Verzeichnisses sind knapp und einzeilig, die bei Brown ebenso knapp, jedoch auf zwei Systemen notiert. Bei Werken wie dem Klavierkonzert ist der Vorteil einer Notierungsweise auf zwei Systeme

men gering: sie sind vielleicht übersichtlicher – das wird in dem neuen Verzeichnis aber wettgemacht durch Andeutungen der Instrumentation. Bei Klavierwerken freilich kann Brown das originale Incipit geben, während Kobylańska zur Reduktion gezwungen ist. In beiden Verzeichnissen jedenfalls genügen die Incipits zur Identifizierung; um den musikalischen Charakter eines Werkes oder eines Satzes anzudeuten, sind sie in beiden meist zu knapp. Über den Brown-Index hinaus geht das Kobylańska-Verzeichnis durch Angabe der Taktzahlen – und das ist ein wesentlicher Vorzug (es ist keine nebensächliche Information, wenn ich erfahre, daß das *Scherzo für Klavier* op. 20 625 Takte lang ist). Ein bedeutender Mangel hingegen ist – und zwar in beiden Verzeichnissen – das Fehlen von detaillierten Besetzungsangaben. Der Titel *Konzert für Klavier und Orchester* allein ist unzureichend; der Praktiker – und nicht nur er – benötigt präzise Angaben über die beteiligten Instrumente. In dem neuen Verzeichnis vermißt man schließlich den Nachweis von Standard-Editionen, zumindest in der Warschauer Gesamtausgabe.

Wesentlich ausführlicher als das neue Verzeichnis ist der Brown-Index in seinen biographisch-entstehungsgeschichtlichen Abschnitten. Zwar sind viele Datierungen bei Brown hypothetisch (sie werden dann von Kobylańska lediglich referiert, zusammen mit anderen Datierungsversuchen in der Chopin-Literatur). Während im folgenden jedoch Brown die Entstehungsgeschichte eines Werkes ausführlich darstellt, verweist Kobylańska den Suchenden auf die Quellen, aus denen er sich die Entstehungs- (und Rezeptions-)Geschichte eines Werkes dann selbst zu rekonstruieren hat. Dieser wesentliche Unterschied zwischen beiden Verzeichnissen spiegelt ihre grundsätzlich andersartige Disposition. Während der Brown-Index chronologisch geordnet ist (und eben daher in jedem Falle zu einer wenigstens hypothetisch möglichst präzisen Datierung gezwungen), ordnet Kobylańska ihr Verzeichnis nach den herkömmlichen Opuszahlen, denen dann (ähnlich wie bei Kinsky-Halm) die Werke „ohne Opus“ folgen. Dieses Verfahren hat den großen Vorzug, daß neben die gewohnten Opuszahlen (und die Anzahl der Werke „ohne Opus“ ist gering: 30 sind es im ganzen) nicht neue Nummern treten, die dann bei jeder Umdatierung wieder geändert werden müssen.

In besonderen Abteilungen führt das Kobylańska-

Verzeichnis – und damit geht es wieder über den Brown-Index hinaus – „nicht zugängliche und verlorengegangene Werke“ (insgesamt 39 Nummern), „nicht identifizierte Skizzen“ (17 Nummern), Bearbeitungen, Transkriptionen, Übungen u.ä. (20 Nummern) und in einem Anhang „zweifelhafte“ (14 Nummern) und „unechte“ Werke (2 Nummern) auf.

Das neue Chopin-Verzeichnis setzt Maßstäbe in der Handschriftenbeschreibung und gibt darin wohl auch die Grenze dessen an, was im Rahmen eines thematischen Katalogs zu leisten ist. In dieser, seiner Eigenart – und trotz mancher Mängel, die seinen Nutzen für die Praxis beschränken, die sich aber bei einer neuen Auflage leicht beheben lassen – steht es würdig neben den großen Werkverzeichnissen, dem Köchel oder Kinsky-Halm. Der Verlag hat das Werk in gewohnter Weise großzügig ausgestattet; das typographische Bild ist ansprechend und übersichtlich. Blättert man es abschließend nochmals durch, dann stellt sich unwillkürlich die Frage, wie die Chopin-Forschung ohne ein solches Verzeichnis bisher hat auskommen können. (September 1981) Walther Dürr

— *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. I. Correspondence of Felix Mendelssohn Bartholdy and others. Compiled by Margaret CRUM. Tutzing: Hans Schneider 1980. XIV, 374 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 7.)*

Die wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Erfassung und Publikation der Briefe von und an Felix Mendelssohn Bartholdy gehört zu den dringenden, wenn auch, wegen des ungewöhnlich umfangreichen Quellenmaterials, nur langfristige realisierbaren Vorhaben der Musikforschung. Obwohl immer wieder Ansätze zu Briefausgaben festzustellen sind (zuletzt *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968), bleibt eine umfassende kritische Briefausgabe vorläufig noch ein Wunschtraum. So erscheint eine Katalogisierung der verstreuten Briefmengen zunächst sinnvoller als eine vorläufige Publikation, deren Unvollständigkeit die Erforschung des Werkes von Mendelssohn zwangsläufig mehr hemmen als fördern würde. Zu begrüßen ist daher der vorliegende, neben mehreren Briefen des Komponisten vor allem an ihn gerichtete Schreiben registrierende Katalog, welcher einen

Fundus an Familienbriefen und an Materialien verschiedener Persönlichkeiten aus dem Umkreis des Komponisten bibliographisch zugänglich macht. Die Manuskripte gelangten nach dem Willen der letzten Besitzerin Helena Deneke 1973 an die Bodleian Library in Oxford, wo sie seitdem der Forschung zur Verfügung stehen.

Die Bearbeiterin des Kataloges würdigt in ihrem Vorwort kurz und bündig vor allem die 26 „Grünen Bücher“, in denen die an Mendelssohn gerichteten Briefe gesammelt wurden. Hinweise auf die Provenienz des Materials, auf die Anlage der Numerierung der Briefe, auf den Index der Originalbände und auf die Identifizierung der Schreiber durch die späteren Besitzer lassen eine intensive Beschäftigung mit den katalogisierten Manuskripten erkennen. Auch die zahlreichen außerhalb der „Grünen Bücher“ überlieferten Briefe aus dem Besitz der Familie sowie die auf anderen Wegen in die Bodleian Library gelangten Handschriften erfahren eine kurze Würdigung.

Betrachtet man das ausgezeichnet bearbeitete Register der Briefschreiber zu den beiden Abschnitten des Kataloges (Briefe an Mendelssohn und seine Frau, Briefe von Mendelssohn), so fallen neben den Familienangehörigen die ungewöhnlich zahlreichen, das kulturelle Umfeld der Ära Mendelssohn mitgestaltenden Persönlichkeiten ins Gewicht. Ob es sich um gekrönte Häupter oder um praktische Musiker handelt, um Gelehrte, Bibliothekare, Musiksammler oder Verleger: die fast erdrückende Fülle an Namen eröffnet der Mendelssohn-Forschung ebenso wie der Literatur- und Kunstgeschichte neue Quellen und neue Erkenntnisse, die zur Erhellung der Biographie, der Werküberlieferung und der Bedeutung des Schaffens entscheidend beitragen. Der gewissenhaft bearbeitete Katalog regt hoffentlich zu einer baldigen Auswertung der über 7000 Briefe an. (Mai 1981)

Richard Schaal

WALTER WIORA: Ideen zur Geschichte der Musik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. VIII und 170 S. (Impulse der Forschung. Band 31.)

Immer schon war es eine besondere Stärke Walter Wioras, einen umfassenden Überblick über die Musikwissenschaft und deren Nachbardisziplinen mit der Fähigkeit zu verbinden, die verschiedenen Seiten eines Sachverhalts oder

eines Problems zu sehen und sich durch wissenschaftliche Moden an einem Gerechtigkeitsgefühl, das auch dem gerade Unpopulären seinen Anteil zugesteht, nicht hindern zu lassen. Von *Ideen zur Geschichte der Musik* durfte man also, wenn sie von Wiora stammen, zumindest erwarten, daß sie weitgespannt und vielseitig sind. Und die Erwartung wird, trotz der Gedrängtheit, zu der Wiora durch den Charakter der Buchreihe gezwungen war, nicht enttäuscht.

Wiora macht sich die Tendenz zu einer „Erweiterung musikhistorischer Forschung über Europa hinaus“ – also einer Ausdehnung des Geschichtsbegriffs –, die das UNESCO-Projekt einer „World History of Music“ inspirierte, zu eigen, ohne die Naivitäten des Projekts zu teilen. Er argumentiert, statt zu dekretieren. Andererseits geht er, wie schon in früheren Veröffentlichungen, der „Ausbreitung europäischer Musik über Europa hinaus“ verständnisvoll und vorurteilslos nach und läßt sich durch die Tatsache, daß der Vorwurf des „Eurozentrismus“ inzwischen zu einem Schlagwort geworden ist, um unterschiedslos alles, was Europäer außerhalb Europas getan haben und tun, für falsch und anmaßend zu erklären, nicht daran hindern, die Fakten gelassen auszubreiten und zu kommentieren.

In dem Kapitel über „Historismus“ geht Wiora, statt den nutzlosen und vergeblichen Versuch einer umfassenden Definition zu wagen, von der unbestreitbaren Tatsache aus, daß der umstrittene Terminus ein ganzes Bündel divergierender Begriffe umfaßt und daß Historismus in der Komposition etwas anderes ist als in der Aufführungspraxis und in der Editionstechnik etwas anderes als in der Geschichtsschreibung. Man kann die Ambiguitäten nicht ausrotten, sondern sie lediglich beim Namen nennen, um ihnen nicht zum Opfer zu fallen.

Ausschlaggebend für den Rang des Buches ist jedoch weniger die Erörterung der „großen Themen“ jeder Geschichtsphilosophie als die Tatsache, daß Wiora einer Untersuchung der Grundbegriffe, mit denen Historiker ständig umgehen und über deren Bedeutung und Tragweite sie dennoch selten Rechenschaft ablegen, nicht ausweicht. Die entscheidenden Schwierigkeiten stecken, wie so oft, im Unscheinbaren: Daß Kategorien wie „Entstehung“ und „Ursprung“, „Tradition“ und „Fortdauer“, „Entwicklung“ und „Wandel“ selbstverständlich seien, so daß es überflüssig erscheine, über sie nachzudenken, wäre eine schiere Schutzbehauptung, mit der

man Reflexionen abzuwehren sucht, die bei der täglichen Praxis der Geschichtsschreibung stören könnten. Und in der Tat: Gerät man, durch Wiora angeregt, ins Grübeln über die Grundbegriffe, so zweifelt man nach einiger Zeit, ob man jemals wieder fähig sein werde, sie unbefangen zu gebrauchen, wie denn insgesamt das Nachdenken über Geschichtsschreibung keineswegs ein Mittel ist, um Geschichtsschreibung zu erleichtern.

Daß Wiora auf das Thema „Komponist und Mitwelt“, das ihn als Zeitgenossen der Neuen Musik seit jeher beschäftigte, zurückkommen werde, war ebenso zu erwarten wie eine Erneuerung des Plädoyers für eine Universalgeschichte der Musik im Geiste Herders. Und sieht man genauer hin, so kann von bloßer Wiederholung des früher Gesagten nicht die Rede sein: Wiora hat seine Grundüberzeugungen zwar nicht gewechselt, sie aber ständig differenziert.

Was sich auf 170 Seiten sagen läßt, wenn man gedrängt zu formulieren versteht und in fünf Jahrzehnten wissenschaftlicher Arbeit zur Klarheit darüber gelangt ist, was man für wesentlich hält und was nicht, ist erstaunlich. Zudem liegt in einer Epoche raschen Lektüreverfalls in einer Kürze, deren stilistischer Duktus von pädagogischer Erfahrung getragen ist, vermutlich die einzige Chance, überhaupt noch gelesen zu werden.

(Oktober 1980)

Carl Dahlhaus

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.)*

Die hier anzuzeigende, vom Verlag in recht ansprechender Form herausgebrachte Dissertation ediert die im schwedischen Landesarchiv Visby verwahrte Orgeltablatur, der für die wissenschaftliche Erforschung hamburgischer und norddeutscher Orgelmusik um 1600 grundlegende Bedeutung zugeschrieben wird. Außerdem hat sie als einzig erhalten gebliebene Tablatur Hamburger Provenienz Jahrhunderte überdauert. Ihr besonderer Wert liegt in den *Magnificat*-Zyklen des Jakobi-Organisten Hieronymus Praetorius (1560–1629), eines überaus fruchtbaren norddeutschen Tonsetzers an der Wende des

16. zum 17. Jahrhundert, der auch als Gründer einer Orgeltradition, der sogenannten Hamburger Schule, Einfluß gewonnen hat. Die ebenfalls in der Handschrift aufgeführten Orgelstücke von Hieronymus Praetorius' Sohn Jacob, dessen Wirkungskreis als Lehrer und Organist sich auf Hamburg beschränkt hat, gewinnen Beachtung, da sie erste Proben seiner schöpferischen Tätigkeit, ausschließlich der vierstimmigen Choräle für das *Melodeyen Gesangbuch* von 1604, darstellen und somit eine Bewertung der Entwicklung dieser Komponistenpersönlichkeit ermöglichen. Schließlich ist noch Johann Bahr, Organist in Visby, mit eigenen Orgelkompositionen vertreten. Diese erreichen freilich nicht die Qualität der Stücke von Praetorius Vater und Sohn, aber im Hinblick auf die Ausbreitung deutscher Musikkultur nach Schweden gilt auch ihnen das Interesse der Musikforschung. In die Sammlung hat der ursprüngliche Besitzer der Tablatur, Berendt Petri, eine große Anzahl anonymer Kompositionen mit aufgenommen. Ausgedehnte Vergleiche häufig erscheinender Passagen desselben oder eines ähnlichen Verlaufs in den Praetorius-Stücken und den anonymen Kompositionen lassen Kite-Powell zu dem Schluß kommen, daß der sehr oft vertretene Anonymus mit Hieronymus Praetorius identisch sein muß. Seine Hypothese wird gestützt durch die Untersuchung der von Hieronymus Praetorius verwendeten Spielfiguren sowie der Analyse und des Vergleichs der für Praetorius sen. und jun. maßgebenden Stilmerkmale.

Den Hauptteil der Tablatur bilden die Hymnen, Ordinariumssätze und Sequenzen des Anonymus, an zweiter Stelle folgen die signierten *Magnificatsätze* von Hieronymus Praetorius. Von Jacob Praetorius stammen nur ein *Magnificat Germanice* und die Sequenz *Grates nunc omnes*, von Johann Bahr ein *Magnificat Octavi Toni*, der Hymnus *O lux beata Trinitas*, ein vierstimmiges Konzert *So ziehet hin* und ein *Concert a sola voce Befiehle dem Herren deine Wege*. Die neunzehn anonymen, Hieronymus Praetorius zugeschriebenen Hymnen – in der vorliegenden Ausgabe abgedruckt auf den Seiten 120 bis 227 – sind bereits im gleichen Verlag vom gleichen Herausgeber 1978 als Urtextausgaben praktischer Musik (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 2.) erschienen (vgl. hierzu meinen Bericht in *Mf* 34, 1981, S. 122f.).

Nochmals zurück zu den Besitzern der Tablatur. Als erster weist sich der Hamburger Berendt

Petri aus, zugleich als Schreiber, wie aus dem Titelblatt mit Vermerk von „Anno 1611 den mandach nach der hilligen Dreuoldicheit“ [= 20. Mai] hervorgeht. Noch vor 1630 wird das Manuskript Eigentum von Johann Bahr. Dessen Einträge gehen auf die Jahre 1655 und 1666 zurück. Dann bleibt die Orgeltabulatur verschollen bis im Sommer 1891 der Herausgeber der schwedischen *Musiktidning* sie im Archiv der St. Marien-Kathedrale wiederentdeckte. Gut vierzig Jahre später wird sie bereits in sieben grundlegenden musikwissenschaftlichen Abhandlungen herangezogen (so z.B. 1929 bei Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer*, 1931 bei G. Kittler, *Geschichte des protestantischen Orgelchorals*, 1931 bei Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, 1932 bei Fritz Dietrich, *Geschichte des Orgelchorals* und 1934 bei Gotthold Frotzcher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, u. s. w.).

Der kritische Kommentar verrät die Akribie, mit der der Herausgeber auch in allen anderen Kapiteln, wie etwa dem Abschnitt über Hamburgs Orgelmusik des frühen Barock (Komponisten, Orgeln, Cantus-firmus-Melodien), über die Tabulatur selbst (Geschichte des Manuskripts, Notation, Aufführungspraxis) wie insbesondere über die Autorschaft der anonymen Kompositionen, zu Werk gegangen ist.

Die Edition darf als eine willkommene Bereicherung liturgischer und außerliturgischer Orgelmusik des 17. Jahrhunderts angesehen werden. Diese Orgelstücke lassen sich sowohl im Gottesdienst als im Konzert gleichermaßen verwenden. Besondere technische Schwierigkeiten müssen nicht gemeistert werden. Der Notentext ist durchwegs übersichtlich. Ganze und halbe Noten sind allerdings im Druck mehrfach unsauber wiedergegeben (z.B. Seite 13 in den Takten 46 und 51, S. 14 T. 66 und 75, S. 16 T. 11 und 15, S. 21 T. 4, S. 25 T. 24, S. 31 T. 14/15, S. 265 T. 70, S. 271 T. 59, S. 325 T. 7), desgleichen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten (z.B. S. 20 T. 62, S. 23 T. 44, S. 262 T. 26, S. 269 T. 23). Auch die Auflösungen werden nicht immer konsequent durchgehalten (S. 8 T. 27/28, z.B. *cis-a-h-c* mit, S. 9 T. 40/41 *cis-h-c* ohne, S. 39 T. 2/3 *gis-a-h-g* ohne Auflösungszeichen).

Bleibt noch anzumerken, daß den Notenteil dieser Edition ein *Magnificat Primi Toni* von Hieronymus Praetorius aus einer Clausthal-Zellerfelder-Tabulatur beschließt. Eine Summary in deutscher Sprache, eine kurze Zusammenfassung

dessen, was zur Edition an musikhistorischen und -wissenschaftlichen Fakten zusammengetragen worden ist, wäre wünschenswert gewesen. (April 1981) Raimund W. Sterl

Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) Jahrgang 9/1979. Heft 34: Das Lied. Hrsg. von Helmut KREUTZER. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1979). 144 S.

„LiLi als interdisziplinäre Zeitschrift mußte früher oder später den Beziehungen zwischen Musik und Literatur ein Themenheft widmen.“ So heißt es in der Einleitung der Publikation zum Thema *Das Lied*. Die acht hier vereinigten Aufsätze bilden mehr oder weniger zusammenhanglose Schlaglichter (und mitunter auch Irrlichter) auf dem kaum noch überschaubaren Feld der Lied-Literatur. Im Vordergrund der Sammlung stehen die Bereiche der Rockmusik und der Liedermacher, während sich der zweite Teil, abgesehen von einem musikpädagogischen Beitrag, mehr mit historischen Fragen beschäftigt.

Helmut Schmiedt (*No satisfaction oder Keiner weiß mehr: Rockmusik und Gegenwartsliteratur*) geht von der jugendlichen Protestbewegung der sechziger Jahre aus und untersucht ihre Auswirkungen auf Musik und Literatur. Die Gemeinsamkeit all dieser Strömungen lag in der Wendung zu einer internationalen Subkultur mit der anglo-amerikanischen Rockmusik als ihrem Forum. Doch der Protest wird sehr bald selbst zur Mode, er unterwirft sich kommerziellen Zwängen. Aber, so der Autor, die Songs dieser Rockmusik sind „erheblich wirklichkeitsnäher und kritischer als etwa der deutsche Schlager“. Im zweiten Teil seines Aufsatzes beschreibt Schmiedt ausführlich, wie die Inhalte der Protestmusik auf die deutsche Literatur weiterwirkten. Die prominentesten Vertreter: Peter Handke (*Der Text des rhythm-and-blues*, 1971), Rolf Dieter Brinkmann (*Keiner weiß mehr*, 1970) und Wolf Wondraschek (*Chuck's Zimmer*, 1974).

Werner Faulstich (*'Cry Baby' oder die Kunst der Interpretation. Ein Versuch zum besseren Verständnis von Janis Joplin*) verwarft sich einerseits entschieden dagegen, die Interpretin dieses Titelsongs dem Starkult zuzurechnen, andererseits aber benutzt er zu ihrer Charakterisierung Attribute, die gerade typisch für den Starkult sind. Am Beispiel *Cry baby* beschreibt der Autor sehr anschaulich und detailliert die Ver-

fahrensweise Joplins. Ob allerdings der Begriff „Interpretation“ hier noch angemessen ist, scheint äußerst fraglich. Interpretation meint ursprünglich Deutung und Darstellung von etwas Vorgegebenem. Im vorliegenden Fall dient das Gegebene lediglich als Anlaß zu nachgerade hemmungsloser Selbstdarstellung. Eher noch zu treffend wäre hier der Begriff der freien Improvisation.

Thomas Rothschild: *Das politische Lied auf Schallplatte. Wie verändert das technische Medium die Aussage?* Hier wird die Kommunikationssituation der medialen Vermittlung und ihre Auswirkung auf Texte politischer Lieder untersucht. Ein Bühnenauftritt von Franz Josef Degenhard wird verglichen mit einer zuhause abgespielten Schallplatte derselben Lieder. Die ursprüngliche Sprengkraft verliert sich, der Sänger wird anonym, die Situation wandelt sich von der Aktualität zur bloßen Illusion.

Jens Malte Fischer (*Das klagende Lied von der Erde. Zu Gustav Mahlers Liedern und ihren Texten*) geht mit großer Sorgfalt den Quellen und der Entstehungsgeschichte von Mahlers Vertonungen nach, deren Texte ja zu einem nicht unerheblichen Teil vom Komponisten selbst stammen, wobei das Verfahren der Umdichtung und Adaption eine bedeutende Rolle spielt. Mahler als der geniale Operndirigent: ein Genre wonach er sich sehnt, das ihm aber als Komponist versagt geblieben ist. Der Egozentriker Mahler neigt zum lyrischen Stil des Klagegesangs. Die Untersuchung gerät mitunter zu einem Psychoogramm – möglicherweise zurecht. Vielleicht ist dies der gangbarste Weg zum rechten Verständnis von Mahlers Musik.

Helga de la Motte-Haber: *„Es flüstern und sprechen die Blumen . . .“ Zum Widerspruch zwischen Lied als romantischer Kategorie und musikalischer Gattung.* Scheinbar souverän gibt sich die Verfasserin in der Beurteilung der deutschen Romantik. Doch schießt sie da und dort leider übers Ziel hinaus. Da erfahren wir über Eichendorff ganz beiläufig: „er war m. W. höchst unmusikalisch“. Können wir angesichts des lyrischen Werkes vom Rang eines Eichendorff solch eine Behauptung wagen? Ich gebe die Aufforderung weiter: wer sich musikalisch über Eichendorff erhaben fühlt, der möchte sich doch melden. Und was das „m.W.“ betrifft, so interessiert uns der private Erkenntnisstand einer Autorin nicht im geringsten, die mit einem derartigen Ausspruch ihre Schranken in so ärgerlicher Weise über-

schreitet. Fest steht, daß sich für diese Äußerung keinerlei stichhaltige Beweise finden; oder gilt es als ein hinreichender Beleg zu erfahren, daß Eichendorff die Gitarre angeblich ganz miserabel gespielt haben soll? Doch die Autorin hat dem Dichter auch dort noch einiges zu sagen, wo es sich um sein ureigenstes Metier handelt. Sie weist ihm eine „Häufung überflüssiger (!) Wörter“ nach, die sie gleich anschließend in einer zusammenhanglosen O-Statistik (O Täler weit, o Höhen, o schöner, grüner Wald; o Trost der Welt usw.) quer durch die Lyrik paradien läßt. Eichendorff betreibt eine „extreme Musikalisierung der Sprache [war er etwa doch musikalisch?] bis zu deren Aufhebung“. Es kommt zur „Entsemantisierung der Sprache“. Das ist Eichendorff, gesehen durch die Brille eines Dadaisten. Oft ist das scheinbar Überflüssige gerade das Notwendige. Vielleicht trifft auf keinen Dichter der deutschen Romantik das Wort von der Beschränkung (nicht Beschränktheit!) des Wortschatzes so unbedingt zu wie auf Eichendorff. Die Intensität seiner Lyrik liegt gerade in der Konzentration. Da wir zwar unbedarft aber trotzdem neugierig sind, hätten wir zum Schluß noch ganz gerne erfahren, wie denn „ein Denken in Kategorien des Fortschritts“ zu bestimmen ist.

Rufus Hallmark / Ann Clark Fehn: *Text Declamation in Schubert's Settings of Pentameter Poetry.* Dieser Aufsatz hat den Sprachrhythmus zum Gegenstand. Dabei geht es um den Spezialfall fünfhebiger Versformen, die für das musikalische Metrum besondere periodische Probleme bieten. Am Beispiel des gesamten Liedrepertoires von Schubert werden zwei hauptsächliche Lösungsformen bestimmt (X, Y). Am Lied *Der Zwerg* (D. 771) wird die Vorgehensweise bei der periodischen Anordnung fünfhebiger Verseinheiten ausführlich demonstriert. Geht man die beeindruckend lange Liste der auf diese Art analysierten Lieder durch, so mischt sich in das Gefühl der Bewunderung allerdings ein leises Unbehagen, wenn man den letzten Sinn dieses Unternehmens ins Auge fassen möchte.

Hans-Christian Schmidt: *Versungen und vertan? Das Lied als problematischer Gegenstand der Musikpädagogik.* Hier wird zum leidigen Thema „Lied im Musikunterricht“ Stellung genommen. Durch veränderte Lebensformen und Umwelteinflüsse ist das Singen als spontane Regung weitgehend verlorengegangen. Der schulischen Musikerziehung diesen Zustand anzulasten, hieße, eine Institution für die Mängel einer

Gesellschaft verantwortlich zu machen, die selbst von eben dieser Gesellschaft ganz entscheidend geprägt wird. Hier beißt sich die Katze in den Schwanz. Die Vorstellung, die Schulen könnten Vorreiter für eine kulturelle Wende sein, müssen wir zu Grabe tragen, andernfalls verwechseln wir die Mammut-Gymnasien der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit mittelalterlichen Klosterschulen. Die Untersuchung leidet insgesamt unter dem Zwang, dem Lied eine bestimmte Funktion zuschreiben zu wollen, um seine Anwendung im Schulbetrieb zu rechtfertigen. An dieser Krankheit leiden musikdidaktische Fragestellungen allzu häufig. Sie orientieren sich an der Brauchbarkeit und Ergiebigkeit der Musik für bestimmte Unterrichtsziele: Musik als Mittel zum Zweck, nicht als Gegebenheit, der es gerecht zu werden gilt. Kunst kann nicht dort begriffen werden, wo sie zum bloßen Objekt didaktischer Ausschachtung degradiert wird. Wirkliches Kunstverständnis reift nur dort, wo der Bereich des bloß Zweckhaften überschritten wird.

Horst Brunner (*Das Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder. Über ein Forschungsprojekt*) liefert einen interessanten Zwischenbericht auf dem Weg zur systematischen und lückenlosen Erschließung von Sangspruchdichtung und Meistersong, ein verdienstvolles Unternehmen, das von der DFG gefördert wird. Mit der in Aussicht gestellten Publikation des gesamten Melodienrepertoires in der Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi* dürfte eine wichtige Lücke im einstimmigen Liedrepertoire geschlossen werden.

Wenn sich die Sammlung zum Ziel gesetzt hat über den Lied-Begriff nachzudenken oder eine Diskussion hierüber in Gang zu bringen, so hat sie dieses Ziel erreicht.

(September 1981)

August Gerstmeier

PIPPA DRUMMOND: The German Concerto. Five Eighteenth-Century Studies. Oxford: Clarendon Press 1980. VIII, 402 S., 1 Abb.

Wer immer sich mit dem Konzert im 18. Jahrhundert befaßt hat, geht an den Titel *The German Concerto* mit gewissen Erwartungen heran. Was ist es, das „deutsche Konzert“? Findet die Autorin Kriterien, einen Typus zu umreißen, der sich etwa vom italienischen, englischen oder Wiener unterscheidet? Schon das Inhaltsverzeichnis läßt Skepsis aufkommen. Fünf Kompo-

nisten sind angeführt, die im (frühen!) 18. Jahrhundert zentral wirkten: Johann Sebastian Bach, George Frederic Handel, Georg Philipp Telemann, Johann Adolf Hasse und Carl Philipp Emanuel Bach. Haben sie alle ein deutsches Konzert herausgebildet? Der Untertitel *Five Eighteenth-Century Studies* ist wohl relevanter. In umfangreichen Abhandlungen werden sämtliche Konzerte dieser fünf Komponisten untersucht, sehr minutiös die Quellen- und Überlieferungslage dargestellt, dann jeweils auch „Formal Structures“ und „Style“ aufgezeigt, letzterer schulmäßig in Kontrapunktik, Harmonik und Melodik gegliedert, und bisweilen wird auch versucht, einen historischen Hintergrund zu umreißen. Kriterien für ein „deutsches Konzert“ tauchen jedoch nicht einmal als Frage auf – allenfalls in dem Gemeinplatz der Gegenüberstellung Bach – Vivaldi, deren Konzerte den „perennial conflict between the colour (and brashness) of Mediterranean culture and the more serious, measured approach of North European composers“ reflektierten.

Überhaupt erscheint die Fraglosigkeit frapierend, mit der sowohl an Musikgeschichtsschreibung als auch an die Musikgeschichte selbst herangegangen wird. So weist die Autorin im Zusammenhang mit Bachs Bearbeitungen fremder Konzerte für das Tasteninstrument zwar hin auf die lange Tradition des Intavolierens, als vorrangige Erklärung dient ihr dann jedoch über Seiten die Beziehung des Prinzen Johann Ernst von Sachsen zu Amsterdam. Die Beurteilung der Art der Bearbeitung geht dann über „more artificial“ nicht hinaus. Immerhin ist das Tasteninstrument als Soloinstrument im Orchester ein Novum, und das 30 Jahre nach dem voll etablierten Violinkonzert! Warum erst jetzt, und was bedeutet das für das Konzert als Gattung? Auch im Zusammenhang mit Händels Orgelkonzerten, die in einer völlig anderen Tradition stehen, tauchen solche Fragen nicht auf. Erlaubt es erst jetzt der musikalische Satz, daß das Tasteninstrument im Rahmen des Orchesters vom Continuo zum Soloinstrument avanciert, und wie geht Händel diesen Weg? Die Hoffnung, hierzu in dem Kapitel „History of the Organ Concerto“ Hinweise zu finden, zerschlägt sich, da die Autorin sich mit einer Geschichte der Orgel begnügt, die ja bekanntlich in England auch als Hausinstrument sehr beliebt war.

Wenn schon die Frage nach übergeordneten Gattungskriterien entfällt (etwa nach einem

Wandel im Verhältnis Tutti – Solo, so daß Sonatenform-Termini nicht als *deus ex machina* erscheinen müßten), so kann auch dem einzelnen Werk, d. h. dem Komponisten in seiner Vielschichtigkeit, im Rahmen solcher Studien nicht Gerechtigkeit widerfahren. Gerade Händel kommt hier zu kurz, als dessen Hauptmerkmal eine Vermischung der Stile einzelner Komponisten, sogar Länder gesehen wird: Lullys Overture, Corellis Adagio, Polnisches, Englisches. Letzteres wird – unverständlicherweise – als sehr peripher in Händels Werk angesehen. Aber auch Deutsches kann nicht greifbar gemacht werden bei so viel Andersartigkeit.

Vollends im Kapitel Johann Adolf Hasse erfolgt die Gewißheit, daß der Titel des Buches nachträglich und willkürlich gewählt wurde. Selbstredend wird das Italienische herausgestellt, die Nachbarschaft Vincis, Sarris, Leos, Feos, Porporas. Wenn die Autorin auch die bisherige Interesselosigkeit der Musikwissenschaft an den mehr als 60 Konzerten Hasses bemängelt, so gibt sie doch selbst die Antwort: Charakteristikum sei die Einfachheit, Anspruchslosigkeit, oft gar Rohheit der Form und Armut der Erfindung (S. 254). Da ist es nicht verwunderlich, daß kaum ein Konzert je gedruckt wurde, verwunderlicher allerdings, daß sie als Exponate der Geschichte des deutschen Konzerts gewürdigt werden. Trotzdem bleibt, nachdem die Konzerte von Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach ja bereits an anderer Stelle hinlänglich behandelt wurden, für mich das Hauptverdienst dieses Buches, die Bekanntschaft mit Hasses Konzerten vermittelt zu haben, jenen aufschlußreichen Zeugnissen einer Übergangszeit.

(Juni 1981)

Jutta Ruile-Dronke

FRIEDHELM BRUSNIAK: Conrad Rein (ca. 1475–1522) – Schulmeister und Komponist. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1980. 408 S. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 10.)

Während im Nürnberg des 17. Jahrhunderts – einer Zeit, die man in weitgehender Unkenntnis der lokalen Musikgeschichte vorausgehender Epochen vielfach einseitig als den Kulminationspunkt der musikalischen Kultur in der fränkischen Reichsstadt ansah – nicht Kantoren oder Kapellmeister (Musikdirektoren), sondern Organisten im Musikleben führend hervortraten, wa-

ren im 16. Jahrhundert die wichtigsten Musikerpersönlichkeiten der alten Noris – und zwar sowohl die Musiktheoretiker und Musiksammler (Johannes Cochlaeus, Sebald Heyden, Ambrosius Wilphlingseder, W. Jacobaeus, Erasmus Rotenbucher), als auch die schöpferischen Musiker – Schulmänner. Unter den letzteren ist die sonach, wie bei Wilhelm Breitengraser, Johannes Buchmayer und Joachim Heller, die Doppelfunktion als Praeceptor (Rector) und Komponist typisch erscheint, durfte der aus Arnstadt in Thüringen stammende und von 1502 bis 1515 als Schulmeister und Vikarier am Nürnberger Hl.-Geist-Spital wirkende Conrad Rein schon insofern besonderes Interesse beanspruchen, als er von Andreas Ornitoparchus (*Micrologus*, 1517, fol. F V) mit Ockeghem, Josquin, Isaac, Obrecht, Heinrich Finck und zehn weiteren Meistern („quorum . . . probata est auctoritas“) in eine Reihe gestellt wird. Brusniak, der seine aus der Schule Lothar Hoffmann-Erbrechts erwachsene, problembewußt und akribisch gearbeitete Dissertation als einen monographischen Beitrag zur Erforschung der sehr komplexen Rahmenthematik „Deutsche Kleinmeister des 16. Jahrhunderts“ verstanden wissen will, führt die Untersuchungen in herkömmlicher Trennung von Leben und Werk durch, was hier umso eher angehen mag, als einerseits die biographischen Quellen, überdies in sehr spezifischer und konzentrierter Weise, fast ausschließlich nur für Reins Nürnberger Jahre fließen, andererseits die erst mehr als ein Jahrzehnt nach Reins Tod einsetzende Überlieferung des musikalischen Œuvres und dessen Stilbefund offensichtlich weder die Erstellung einer Werkchronologie noch die Anbindung einzelner Kompositionen an lebensgeschichtliche Fakten gestatten.

Auf dem Hintergrund der allgemeinen Geistes- und Sozialgeschichte, insbesondere aber einbezogen in das vielschichtige Umfeld der politischen sowie der Kirchen- und Schulgeschichte Nürnbergs am Vorabend der Reformation, werden zunächst Anstellung als Rektor der Spitalschule (1502), Priesterweihe (1507), Beförderungen (nach 1507–1513) und Wegzug Reins aus Nürnberg (1515) sehr eingehend erörtert, sodann seine Tätigkeit im Brennpunkt der Auseinandersetzungen zwischen scholastischer und humanistischer Richtung, d. h. im Spannungsfeld der Rivalitäten zwischen Kirche und Bürgertum erhellt und schließlich der Personalstatus im Wirkungsbereich des Priesterkomponi-

sten eruiert. Zahlreiche Forschungsergebnisse Rudolf Wagners (*Mf* 2, 1949, S. 150ff.) können so korrigiert oder wesentlich ergänzt, die Sterbedaten Reins („zwischen dem 17. Oktober und dem 3. Dezember 1522“; S. 75) ermittelt und jenes damals für Franken wohl weithin anzutreffende Faktum erhärtet werden, daß nicht dem Cantor, sondern dem Rector (Schulmeister) die Oberleitung der Kirchenmusik vorbehalten blieb (S. 91f.). Musik- und gesellschaftsgeschichtlich gleichermaßen wichtig erscheint ein von Brusniak aufgefundenes Verzeichnis mit 170 Namen der sogenannten „Chorales“ am Spital aus der Zeit von 1500 bis 1521, auf das sich der Nachweis stützt, daß diese landläufig als „Chorschüler“ oder gar „Chorknaben“ bezeichneten Sänger in Wahrheit erwachsene Männer (S. 52ff.) mit einem Durchschnittsalter von über zwanzig Jahren (S. 125) waren und die meisten von ihnen bereits vor ihrem Eintritt in das Nürnberger Hl.-Geist-Spital eine Universität besucht, ja nicht wenige sogar das artistische Bakkalaureat erworben hatten (S. 96f., 113f.; in der im Anhang vollständig mitgeteilten Liste der Chorales sind leider – vgl. S. 298, Anm. 2 – eine Reihe geographischer Angaben inkorrekt; zu den biographischen Daten erschienen inzwischen an anderer Stelle Ergänzungen; vgl. Franz Krautwurst, *Anmerkungen zu den Chorales des Nürnberger Heiligeistspitals* . . ., in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 68, 1981, S. 122–129). Reins Nürnberger Aktivitäten spiegeln sich vielleicht am sinnfälligsten in der Reorganisation des Chorwesens (S. 137), die in der Weise erfolgte, „daß der Sängerkhor des Heilig-Geist-Spitals im Figuralgesang mit den Pfarrschulen konkurrieren konnte“ (S. 126).

Die Untersuchungen der 20 erhaltenen, ausnahmslos lateinischen und geistlichen Kompositionen Reins (ein Meßordinariumszyklus, fünf einzelne Meßordinariumssätze, acht Meßproprieanteile, ein Responsorium, zwei *Magnificat*, eine *Te-Deum*-Paraphrase und zwei Psalmmetren) werden durch ausführliche Quellenstudien eingeleitet. Als zwei regional getrennte Überlieferungszentren in direktem Zusammenhang mit dem Aufblühen der frühewangelischen Kirchenmusik erscheinen hier Franken (mit den Nürnberger Drucken und den Heilsbronner Chorbüchern) und Mitteldeutschland. Bei Mehrfachüberlieferung – die im Anhang gebotenen Quellen- und Werkverzeichnisse (mit musikalischen Incipits) nennen nicht weniger als insgesamt 40

Konkordanzen – erstellt der Verf. eine Quellenfiliation nach klassisch-philologischer Methode. (NB: Die Handschrift Greifswald heißt richtig BW 640/41 [früher E^b 133], nicht 940/41 [S. 170, 339, 353]; das sogenannte „Heidelberger Kapellinventar“ [S. 157, 341] ist nach den Forschungen Adolf Layers [vgl. *AfMw* 15, 1958, S. 267, und *Mf* 21, 1968, S. 315] kein solches, sondern das Inventar bei Auflösung der Neuburger Hofkapelle Pfalzgraf Ottheinrichs.) Brusniaks Stilanalysen, in denen sich kompositionstechnisches Erklären mit ästhetischer und theologischer Reflexion verbindet, erweisen Rein als einen zwischen Tradition und Fortschritt stehenden Musiker, dessen Werke deutsche Cantusfirmus-Gesinnung mit niederländischer Satzstrukturierung und Textausdeutung, klangbetontes mit deklamatorischem Prinzip, musikalisch-praktische mit theologisch-didaktischer Intention organisch vereinen. Auch rhetorisch-figurenhafes und zahlensymbolisches Komponieren kann – bei aller hier in besonderem Maße gebotenen Vorsicht und Zurückhaltung – an einigen Beispielen überzeugend aufgezeigt werden. Als bedeutendstes Werk Reins hebt der Verf. die *Missa super Accessit* hervor, deren „Technik der wechselseitigen, gleichsam tropierenden Interpretation von c.f.-Textabschnitten und Meßtextabschnitten“ (S. 177, nach Ludwig Finscher) in der Meßliteratur um 1500 einzigartig sein dürfte. Daß der Komponist die Melodie des St.-Magdalenen-Responsoriums *Accessit ad pedes Jesu peccatrix* nur unvollständig zitierte (S. 176f.), scheint mir nicht über jeden Zweifel erhaben. Aufgrund des Studiums mehrerer choraler Vorlagen des 12.–15. Jahrhunderts glaube ich in den floskelhaften Abschnitten des „c.f.-freien“ *Kyrie II* die Melismen von „(pecca-)trix mulie(-rum)“, im *Crucifixus* ebenso melismatische Partien aus der *Repetitio* „(unxit un-)gento“ (hier in den *F-Modus* transponiert) zu erkennen. Bei diesem Problem wird zu berücksichtigen sein, daß das abschließende 5st. (*Agnus Dei* . . .) *dona nobis pacem* verlorengegangen ist. Deutet das permanente Deszendenzmelos ausgerechnet auf „et resurrexit“ und „et ascendit in coelum“ nicht eben doch auf eine (wie auch immer geartete) Transkription bzw. Parodie hin?

In der Beurteilung Conrad Reins als „Kleinmeister“ schließt Brusniak sich der Definition von Wolfram Steude an, wonach ein solcher „Neuland nicht erschlossen“ habe, „sondern den Bahnbrechern auf dem Fuße“ folge. Wie verhält

es sich aber damit, wenn Rein ein „erfahrener Komponist“ (S. 203) ist, der „bereits Eigenheiten der beiden nachfolgenden Komponistengenerationen vorweg“-nimmt (S. 261)? Und kann man andererseits Rein wirklich als „Lokaltalent ohne überregionale Bedeutung“ (S. 256) einstufen, wenn eine Komposition wie sein Trinitatis-Introitus *Benedicta sit Sancta Trinitas* in zehn (!) Quellen verschiedener Provenienz und Zeit (ca. 1530–ca. 1590) überliefert wird? Hier zeigt sich m. E., daß diese Kleinmeister-Definition, zumindest für Deutschland und die Reformationszeit, zu wenig differenziert ist. Man sollte deshalb – von ausgesprochenen Stümpfern wie dem Erfurter Predigermönch Johannes Babel (1505; Staatsarch. Nürnberg, S VII L 115, Nr. 15; vgl. *DTB V*, 1904, S. XII–XIII) natürlich ganz abgesehen – wenigstens drei Klassen von Kleinmeistern unterscheiden: eine „untere“ Gruppe, auf die Steudes Kriterien uneingeschränkt zutreffen, Musiker, die überdies nur gelegentlich oder nur in einer Gattung komponieren, wie etwa die „Bicinienspezialisten“ um Joachim Heller, bzw. die sich in typischer Baukastenmanier nur immer wieder selbst kopieren und deren Werküberlieferung in der Regel völlig eindimensional verläuft, wie z. B. bei Johannes Buchmayer (vgl. dazu Friedhelm Brusniak, *Der Kodex A.R. 773 [C 100] der Proske-Bibl. zu Regensburg*; in Vorb.); eine „mittlere“ Gruppe, der Rein zuzurechnen wäre, die neben konventionellen auch fortschrittliche Züge aufweist und deren Schaffen in der folgenden Generation noch Resonanz und Rezeption erfährt; schließlich eine „obere“ Gruppe, in der Meister vom Range eines Sixtus Dietrich oder Caspar Othmayr anzusiedeln wären, die wir zwar nicht zu den Großen ihrer Zeit (Heinrich Finck, Senfl, Stoltzer) zählen, bei denen aber Qualität und Quantität des Œuvres das Epitheton „klein“ bereits ad absurdum führen. Meine kritischen Fragen mögen indessen lediglich als Randbemerkungen aufgefaßt werden; sie schmälern jedenfalls nicht den heuristischen Wert der Studien Brusniaks, denen man nur wünschen möchte, daß sie entsprechende Nachfolge fänden, zumal die musikgeschichtliche Landschaft Deutschlands im 16. Jahrhundert immer noch so manche terra incognita birgt.

(April 1981)

Franz Krautwurst

HARTMUTH KINZLER: Frédéric Chopin. Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 173 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Der Titel dieser Studie könnte die Erwartungen in eine falsche Richtung lenken. Zwar erfährt der Leser vieles Wichtige und Neue über die Eigenart von Chopins Klaviermusik; für das letztlich verfolgte Ziel jedoch dient Chopins Musik eher als paradigmatischer Fall. Denn die Arbeit versteht sich nur zum geringen Teil als historische Studie; ihre zentrale Intention zielt auf eine Strukturlehre jener pianistischen Figuration, die für die nachklassische Klaviermusik in besonderer Weise bedeutsam wurde und für deren Beschreibung sich Chopins Musik aufgrund ihrer hochgradig systematischen Bauweise hervorragend eignet. Dabei weiß sich der Verfasser einem Strukturbegriff verpflichtet, „wie er von der Mathematik her kommend, in die Linguistik Eingang gefunden hat.“ Die mathematisierenden Verfahrensweisen (etwa die im Anhang präsentierte Darstellung von Akkordtransformationen als Matrixoperationen) bleiben jedoch letztlich der Sache selbst ebenso äußerlich wie die Anlehnung des methodischen Vokabulars an die generative Grammatik. Durch derartige die Lektüre nicht eben erleichternde sprachliche Darstellungsmanieren hindurch muß sich der Leser den Weg bahnen zu höchst bemerkenswerten und originellen Einsichten in die Eigenart des „fakturmäßigen“ Gestaltens bei Chopin.

Den Begriff der Faktur übernimmt der Verfasser vornehmlich aus der polnischen analytischen Chopin-Literatur. Er tritt an die Stelle des in der deutschen Musikwissenschaft bisher zumeist benutzten Terminus „Spielfigur“ und wird zur Substanz einer hochentwickelten Satztechnik, die sich dem Instrumentarium einer harmonisch-rhythmisch-formtheoretischen Analyse nur unzureichend erschließt. Zentrales Kennzeichen der Faktur ist die Verbindung, die ein Akkordgerüst bzw. seine „Transformationen“ (Umkehrungen, Parallelverschiebungen und Sequenzierungen) mit einem regelhaft festgesetzten Anordnungsverfahren seiner Tonbestandteile eingeht, wobei die Priorität dieser beiden Elemente im Schaffensvorgang unentschieden bleibt. Die einzelnen Fakturregeln haben gleichermaßen in der Vertikale wie in der Horizontale präzise abgrenzbare Geltungsbereiche bzw. Reichweiten. Die Faktur – dies wird überzeugend aufgewiesen –

stellt den neben der harmonischen Entwicklung zentralen Einfall sehr vieler Chopinscher Kompositionen dar. An zahlreichen Beispielen wird gezeigt, mit welcher Folgerichtigkeit eine einmal gewählte Regel befolgt oder aus musikalisch bzw. spieltechnisch stringenten Gründen ingenüös abgewandelt wird. Zu den traditionellen Kategorien des Tonsatzes – etwa der Stimmführung – kann die Dominanz der Fakturtechnik in ein spannungsvolles Verhältnis treten. Auch die Kategorie der Form wird angegriffen, insofern die Fakturtechnik ihrem Wesen nach auf Homogenität und Gleichrangigkeit aller von ihr bestimmten Abschnitte gerichtet ist, mithin vor allem die Verfahren des Eröffnens und Schließens zum Problem werden und neuartige Lösungen erfordern. Diese und andere Merkmale (etwa die Einbeziehung der Oktavlage als selbständiges kompositorisches Element) lassen die Fakturtechnik in gewisser Hinsicht als Keimzelle serieller Denkweisen erscheinen. Vor allem aber für die Klangflächen- und Klangfeldkomposition – auch und gerade im orchestralen Bereich – stellt die auf dem Tasteninstrument entwickelte Fakturtechnik eine frühe Stufe dar.

Solche historischen Bezüge werden in der Studie leider nur relativ kurz angedeutet. Dem Bild des Verfassers von der historischen Entwicklung liegt die einsträngig-teleologische Vorstellung „einer über Jahrhunderte hinweggehenden Zunahme der Zahl der Einzeltöne pro Zeiteinheit“ zugrunde. So wird die Frage nicht gestellt, wieso die Fakturtechnik eines jener Momente war, das die Romantiker an Bach faszinierte, weshalb sie hinter die Wiener Klassik zurückgehen mußten, um hier einen Anknüpfungspunkt zu finden. Auch das enge Verhältnis der Fakturtechnik zur Improvisationspraxis, das der Verfasser anspricht, wird nicht historisch hinterfragt etwa in dem Sinne, wieso die Fakturtechnik eine neue Relevanz gerade in dem Moment gewinnt, da die Bindungen zwischen improvisierter und komponierter Musik sich vollends auflösen.

Wie der erste Teil mit der Syntax der Fakturen, so beschäftigt sich der zweite Teil mit deren konkreter Gestaltung an Hand eines „Viertonmodells“, aus dem Kinzler versucht, durch Anwendung auf verschiedene Intervallkonstellationen und mittels Erweiterungen durch hinzugefügte Töne oder Verkürzungen durch unvollständige Akkordbrechungen eine Vielzahl von Chopinschen Figurationen abzuleiten. In dem Bemü-

hen, die Ableitungen auf dem Weg über Chopins Auffassungen von der Physiologie der Spielvorgänge zu gewinnen, abstrahiert der Verfasser weitgehend vom musikalischen Kontext. Hier wird die Gefahr der strukturalistischen Methode deutlich, das technologische Denken der seriellen Komponisten allzu pauschal auf diejenigen des 19. Jahrhunderts zu übertragen. Dieser Teil der Studie zeichnet sich gegenüber dem ersten durch gewisse Umständlichkeiten und Weitschweifigkeiten der Darstellung aus (so werden z. B. drei Seiten zur Diskussion des Leittonwechsels im Trauermarsch der Sonate op. 35 aufgewendet, ohne daß dieser Begriff benutzt würde, der eine subdominante Interpretation des scheinbaren *Gesdur*-Klanges im Verhältnis zu *b*-moll von vornherein ausgeschlossen hätte).

Insgesamt wünschte man diesem kenntnisreichen, neue Spiel- und Hörweisen vermittelnden Buch einen leichteren Zugang auch für Praktiker, wozu u. a. ein Verzeichnis der herangezogenen Kompositionen dienlich wäre.

(September 1981)

Arnfried Edler

ERNST GÜNTER HEINEMANN: Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 160 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 12.)

Einen wichtigen Teilbereich der musikalischen Wirkungsgeschichte macht ohne Zweifel die Reflexion über den Negativbefund – die Wirkungslosigkeit – aus. Bei einem Virtuosen-Komponisten wie Franz Liszt, für den nach weit verbreiteter Meinung der „Effekt“ eine zentrale künstlerische Kategorie bedeutet, stellt sich in besonderer Weise die Frage nach den Ursachen und Bedingungen für einen recht umfangreichen Teil des Gesamtwerks – der geistlichen Musik –, der nicht erst allmählich im Lauf der Geschichte der Vergessenheit anheimfiel, sondern schon zur Zeit seiner Entstehung kaum zur Kenntnis genommen wurde und dessen wie auch immer gearteter Wirkung nach außen gegenüber der Komponist sich indifferent verhielt.

Zur Lösung dieses Problems bemüht sich der Verfasser zunächst um die Verifizierung der interessanten Hypothese, daß zwischen den scheinbar weit voneinander entfernten Bereichen des musikalischen Virtuositums und der religiö-

sen Musik insgeheim eine Verbindung bestehe, indem es bei beiden ganz wesentlich um die Vermittlung von „höherer“ und „niederer“ Musik, von Kunst- und Gebrauchssphäre gehe. Demnach würde die Hinwendung Liszts zur „*musique religieuse*“, die sich – von Vorläuferwerken abgesehen – erst um 1860, also erst in der zweiten Lebenshälfte des Komponisten, vollzog, keinen Bruch mit der Vergangenheit bedeuten, da die Improvisationspraxis des Virtuosen und die von ihr in den Bereich der Komposition hinübergenommene Eigenart der permanenten Veränderung und Vielgestaltigkeit des musikalisch Gesetzten der das 19. Jahrhundert weithin prägenden Idee der Autonomie des musikalischen Werks widerspräche.

Freilich schafft der Aufweis einer derart allgemeinen sozialgeschichtlichen Konvergenz noch keine Erklärung für die Eigenart der Lisztschen geistlichen Musik, sondern allenfalls benennt er eine Rahmenvoraussetzung. Ausführlich beschäftigt sich darum die Studie mit dem persönlichen Verhältnis Liszts zum Phänomen der Religion allgemein und zur Situation der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert im besonderen. Herausgestellt wird dabei die komplizierte, Zwiespalt und Widerspruch geradezu zum Prinzip erhebende Persönlichkeitsstruktur Liszts. So wird der biographische Weg von Weimar nach Rom einerseits als Konsequenz aus bereits in jungen Jahren gewonnenen religiösen Überzeugungen und Wünschen gedeutet, andererseits zugleich als ein Symptom künstlerischer Resignation, die der Einsicht in die Unlösbarkeit der musikalischen „Dichotomie“ des 19. Jahrhunderts entsprang. Zwiespältig auch erscheint Liszts Verhältnis zum Cäcilianismus, dessen Bestrebungen er einesteils unterstützte, dessen Manier jedoch in vielen Kompositionen eher als Folie für plötzliche Abweichungen, Irritationen und das Hervortreten versprengter Reste autonomen Komponierens fungiert. Analytische Bemerkungen zu ausgewählten Werken (vor allem zum 23. *Psalm*, zum Schluß der Orgelvariationen *Weinen, Klagen*, zum Chor *Ossa arida* sowie zu den als „Kulminationspunkten“ bezeichneten zyklischen Werken *Graner Festmesse*, *Missa Choralis* und *Via crucis*) dienen vor allem dazu, jene für Liszts religiöse Musik charakteristische Nebeneinanderstellung unvereinbarer musikalischer Sprachebenen, die die angestrebte liturgische Verwendung ebenso wie die konzertmäßige Ausführung verhinderte, zu demonstrieren; sie be-

schränken sich indessen auf eher aphoristische Feststellungen und bleiben größtenteils allzu knapp und zu allgemein, als daß sie die historischen und ästhetischen Reflexionen zureichend am musikalischen Text konkretisierten.

Etwas störend wirkt die kaum hinterfragte Verwendung gewisser Termini wie etwa „funktional“ oder „trivial“ (der für das Thema wichtige Sammelband *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt 1971, wird nicht erwähnt) sowie eine gewisse Neigung zu pauschalisierenden Formulierungen. Fragwürdig erscheinen z. B. die Zuordnung des Cäcilianismus zum Kleinbürgertum, Behauptungen wie die, der „Beitrag der großen Komponisten des 19. Jahrhunderts zur musikalischen Volksbildung“ sei „theoretisch und praktisch ausgeblieben“, oder die Rede von der „devoten Beethovennachfolge“ der Sinfonien Schumanns. Streiten ließe sich auch darüber, wieweit der Gebrauch eines Terminus wie „Neoklassizismus“ und seine Reduzierung auf das Moment des „Stilausgleichs“ im Zusammenhang mit der Situation im 19. Jahrhundert angemessen und ob die Eindeutigkeit der funktionalen Bestimmung der Musik eines Hanns Eisler auf dem Weg über den Begriff der „Engagierten Musik“ mit der Vielgesichtigkeit und dem schwer zu bestimmenden Standort der geistlichen Musik Liszts, die der Verfasser ja ständig betont, zu vergleichen sei. Einige auffällige Korrekturschwächen wie z. B. die vielfach wiederholte falsche Schreibweise von *Cantantibus organibus* seien zum Schluß angemerkt.

Das neue Licht, in dem Liszts kompositorische Haltung gezeigt wird, und die vielfältigen aufgeworfenen Fragen könnten bewirken, daß diese Arbeit zur Anregung für weitere Detailstudien dienen wird.

(September 1981)

Arnfried Edler

CONSTANTIN FLOROS: *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1980). 248 S., 8 Abb., 1 Faks.

Das Buch entstand als eine Art Nebenprodukt zu *Mahler und die Symphonie des 19. Jahrhunderts*, ist aber mehr als „ein Komplement“ dazu, wie der Verfasser bescheiden meint. Es vereinigt scheinbar so auseinanderlaufende Themen wie „Schumanns Aufsatz NEUE BAHNEN in neuer Deutung“ und „Das Programm der Achten Sym-

phonie“ (Bruckners), deren Kombination jedoch bedingt ist durch das Trilemma jeder musikhistorischen Darstellung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: daß scharf unterschieden wurde zwischen durch außermusikalische Programme gesteuerter Musik bzw. der Idee des Gesamtkunstwerks einerseits und der sogenannten „absoluten“ Musik andererseits, aber zugleich der Gegensatz zwischen Brahms und Bruckner als deren Hauptexponenten unvermindert und mit unversöhnlicher Schärfe weiter herausgearbeitet wird. Floros wirft insbesondere die Frage nach dem Verhältnis Brahms' und Bruckners zur Programm-Musik und damit dem traditionell unterstellten „Absolutheits“-Charakter ihres Schaffens grundsätzlich neu auf.

Entgegen bisheriger Meinung vertritt der Verfasser die Auffassung, Bruckners eigene Hinweise auf programmatische Vorstellungen in einigen seiner Sinfonien, neben der IV. v. a. in der VIII., seien durchaus ernst zu nehmen. Bruckners eigene spärliche Äußerungen werden präziser bestimmten Produktionsstadien zugeordnet und durch umfangreiche Nachweise sekundärer Quellen abgesichert, umgekehrt die umstrittenen programmatischen Angaben Josef Schalks zur VIII. auf ihre Authentizität kritisch untersucht. Es wird sicher für Zündstoff in der Bruckner-Literatur sorgen, daß dabei der „absoluteste aller absoluten Musiker“ ein gutes Stück näher an Berlioz und Liszt herangerückt wird: Liszts „Verklammerungs-, Zitat- und Reminiszenzentechnik“ und Berlioz' „Verfahren der kontrastischen Verflechtung kontrastierender Themen zu programmatischen Charakterisierungszwecken“ werden als mit konstitutiv für Bruckners Gestaltungstechniken nachgewiesen.

Bei so gravierenden Änderungen grundlegender Konturen im Bild eines Komponisten kommt ihrer methodischen Absicherung besondere Bedeutung zu. Seine „semantische Analyse“, die Floros sehr entschieden gegen jede Form musikalischer Hermeneutik abzugrenzen bemüht ist, wird jedoch nur am konkreten Fall exemplifiziert, nicht aber wissenschaftstheoretisch verifizierbar definiert. So muß letztlich offen bleiben, ob nicht zumindest die konkrete Zuordnung des Scherzos der VIII. zu einem Gedicht eines Brünner Freizeit-Dichters (S. 196) oder des isolierten Auftretens der Harfe in der VIII. zu Offenbarung 14,2 sogar Elemente einer Form von Einfühlungsästhetik ungewollt wieder ins Spiel bringt. Unmittelbarere Evidenz eignet dem Nachweis

des „tonischen Symbols des Kreuzes“ (Liszt) in Werken Bruckners (S. 167ff.), wobei mir lediglich das Beispiel aus dem *Crucifixus* der *f*-moll-Messe (S. 170) aus harmonischen Gründen nicht einleuchtet.

Im Vergleich zwischen Brahms und Bruckner bleibt es für Floros beim „krassen Gegensatz“ (S. 41). Herausgearbeitet werden „Parallelismen und Antithesen“ zunächst anhand einer Art Polaritätsprofil. Schwierigkeiten, die sich insbesondere in der Brahms-Interpretation auftun, sind durch die spezifische Situation bedingt, denn nach den Erfahrungen mit der Erklärung gegen die Neudeutschen von 1860 ließ sich Brahms ja auch dann nicht mehr zu eigenen Stellungnahmen provozieren, wenn Aussagen über ihn und sein Werk völlig an der Sache vorbeigingen. Er ließ es ebenso geschehen, daß Hanslick ihn zum Protagonisten reiner Formalästhetik hochstilisierte, wie er widerspruchslos Kalbecks geschwätzig literarisierende Pseudo-Hermeneutik an sich ablaufen ließ, obwohl sichtlich über fast anderthalb Jahrzehnte damit eine Biographie vorbereitet wurde und er so ungewollt manchen Schmähe quasi kanonisierte. Nur darf man ihn selbst weder mit der einen, noch mit der anderen Richtung identifizieren, zumal Hanslicks und Kalbecks Tendenzen sich gegenseitig weitgehend ausschließen. Daß sie beide zumindest den späteren Brahms nicht verstanden, zeigt ihre Reaktion auf op. 98. Wenn also Floros zutreffend bemerkt, daß Kalbecks Äußerungen über Bruckner „mitunter den Bereich des Infamen streifen“, darf man nicht übersehen, daß von ihm auch die meisten Brahms-Äußerungen über Bruckner kolportiert wurden.

Ob ein Vergleich der Sinfoniker Brahms und Bruckner in der hier vorgenommenen Weise greift, hängt wesentlich von der Frage nach Brahms' Formverständnis ab: und die Geschichte von der Anregung zur Komposition einer ersten Sinfonie (des späteren op. 15) durch Beethovens IX. geht eben wieder auf Kalbeck zurück, der damit fraglos einen ganz bestimmten Anspruch gegenüber Wagners Deutung der IX. untermauern wollte. Die Parallele von Brahms' I. zu Beethovens V. Sinfonie (S. 57) scheint mir ebenso falsch wie die zur IX., denn offenbar entsprach die durchgehende Steigerung auf den Schluß hin ja gerade nicht seinem Formverständnis. Und Brahms hat im Gegensatz zu Bruckner auch keinen neuen Formtypus geschaffen, der Beethovens zyklische Steigerung auf neuer Ebene

ne noch einmal gestaltungsfähig machte (S. 59), sondern seine Formbildung hängt von der Jeweiligkeit des thematischen Materials ab. Auf Brahms, dem zur Zeit der Uraufführung seiner II. Sinfonie diese Gestaltungsprobleme nur zu bewußt waren, mußte die gleichzeitig in Wien gespielte III. Bruckners in der Fassung mit den Wagner-Zitaten geradezu provozierend wirken, und dementsprechend hat er ja auch reagiert.

Im übrigen untersucht Floros Brahms' literarische Einbindung an seiner Frühzeit, die für den Vergleich mit dem Sinfoniker Bruckner wenig signifikant ist. Auch erscheint mir die Identifikation des jungen Brahms mit der Kreisler-Figur E. Th. A. Hoffmanns doch wesentlich komplexer und komplizierter, als daß man in *Kreisleriana VII* allein „den Schlüssel für das Verständnis dieser Identifikation finden“ könne. Problematisch scheint mir die Parallelsetzung von Florestan-Eusebius zu Kreisler-Brahms, denn die Schumannschen Figuren machten ja insgesamt sein Wesen aus, während in dieser Deutung die literarische Figur in geradezu schizoider Weise der realen Person gegenüber träte. Die Schumann-Variationen op. 9, zu denen interessante Ausführungen gemacht werden, belegen m. E. denn auch nicht die Parallelität zu Schumanns Charakterpersonifikationen, sondern nach der Phase der Identifikation nun die Dissoziation von Brahms und Kreisler. Daß sie an Variationen über ein Schumann-Thema vollzogen wird, spricht eigentlich eher dafür, daß Schumann die Identifikation nicht eben gefördert hat.

Ebenso anregend wie bestimmt Widerspruch provozierend ist ferner des Verfassers neue Deutung von Schumanns berühmtem Brahms-Aufsatz. So deutet Floros Schumanns romantisch-überschwengliche Sprache durchaus im Sinne „jüdisch-christlichen Messianismus“ und resümiert: „Schumann hielt also Brahms für den erhentten Messias der Musik“ (S. 104). Man wird jedoch in diesem Zusammenhang allgemein an die romantischen Vorstellungen von der „Heiligkeit der Tonkunst“ und vom Priestertum des Künstlers im Mysterium der Musik erinnern müssen. Überdies ergibt sich ein merkwürdiger Widerspruch, wenn der von Schumann verwendete Topos von den Adlerflügeln der künstlerischen Fantasie auf Jesu Lieblingsjünger Johannes bezogen wird (S. 106), denn dies würde ja gerade voraussetzen, daß Schumann sich selbst als den Messias und Vollender des Reiches der Kunst gesehen habe und Brahms als seinen Jünger.

Damit aber höbe sich die messianische Vorstellung von Brahms selbst auf. Auch das Benedictus-Zitat über dem langsamen Satz des Klavierkonzerts *d*-moll soll „im Sinne der eruierten Apostel- und Messiasymbolik“ verstanden werden (S. 145). Das aber würde voraussetzen, daß Brahms die (ohnehin in sich nicht widerspruchsfreie) Messias-Deutung seinerseits aktiv übernommen habe. Dies allerdings scheint mir psychologisch wenig wahrscheinlich. Selbst wenn Brahms erst in Düsseldorf etwas Latein gelernt hat, muß ihm klar gewesen sein, daß der Text sich auf das Altarsakrament nach der Transsubstantiation bezieht. Da hilft auch das Zitat aus Litzmann II, 336 nicht weiter, weil es die Frage auf Claras Perspektive verschiebt; der Urheber aber war ja Brahms. Mir scheint auch dieses Zitat in den Prozeß der Lösung von der Kreisler-Identifikation zu gehören (vgl. *Kater Murr*, Insel-Ausgabe III, S. 365), was übrigens die Deutung als Clara-Porträt nicht tangiert.

Insgesamt ein Buch, das Brahms- wie Bruckner-Forschung zu Stellungnahme und Widerspruch herausfordert, auch in Fragen, die hier nicht berührt werden konnten, das aber endlich die langfällige Bewegung in die verkrustete und erlahmte Diskussion der Dialektik von ich-bezogener, romantisch-poetisierender Inhaltsästhetik und Autonomieanspruch der beiden großen Vertreter „absoluter“ Musikkonzeption des 19. Jahrhunderts bringt.

(April 1981)

Siegfried Kross

GABRIEL FAURÉ: Correspondance. Textes réunis, présentée et annotée par Jean-Michel NECTOUX. Paris: Flammarion (1980). 363 S. (Harmoniques. Série Ecrits de Musiciens.)

Der an der Bibliothèque Nationale tätige Jean-Michel Nectoux hat sich in den letzten Jahren als bedeutender Fauré-Kenner profiliert: 1972 erschien in den Editions du seuil seine auch für ein breiteres Publikum lesbare Fauré-Biographie und ein Jahr darauf der sorgfältig kommentierte Briefwechsel zwischen demselben Komponisten und seinem Lehrer und Freund Camille Saint-Saëns (*C. Saint-Saëns et G. Fauré, Correspondance, soixante ans d'amitié*, Paris 1973, Heugel). Hat man bei diesem Briefwechsel oft den Eindruck, daß dieses oder jenes Stück durchaus entbehrlich wäre, da es nur Unbedeutendes, Alltägliches enthält, so wählte Nectoux für den

hier zu besprechenden Band unter Tausenden von Briefen die wichtigsten aus und verband sie teilweise durch erklärende Textabschnitte, so daß eine sich hauptsächlich auf zeitgenössische Dokumente stützende Lebensbeschreibung entsteht, die die musikalischen Entwicklungslinien in den Vordergrund schiebt. Fauré datierte seine Briefe fast nie, eine möglichst genaue Festlegung auf einen bestimmten Tag wurde aber durch Nectoux versucht, indem er durchwegs auf die Quellen zurückging, auf die in den Zeitungen erwähnten politischen Ereignisse, auf die besser bekannten Biographien der zur Sprache kommenden Personen, ja auf das Wetter. Viele Briefe sind leider verlorengegangen, diejenigen an Alfred Cortot, an Henri Duparc, Vincent d'Indy usw., dazu kommt noch, daß man über die letzten 25 Jahre schon gut dokumentiert war, für die Zeit davor aber eher auf unsichere Aussagen von Zeitgenossen angewiesen war. Nectoux' Arbeit stellt deshalb eine Pioniertat dar, andere, nach ihm, werden viel zu ergänzen und zu verbessern haben, doch arbeitet er selber daran, unserem Blick auf Faurés Leben mehr Tiefenperspektive zu geben, indem er an der Edition der Tagebücher von Madame de Saint-Marceaux arbeitet, die neben der Fürstin de Polignac und der Gräfin Greffulhe zu den hochgestellten Gönnerinnen Faurés gehörte, in deren Salons er gerne erschien und musizierte. Ein Stück Rezeptionsgeschichte könnte damit geschrieben werden, worin sowohl Debussy wie auch Ravel, Proust wie auch Colette neue Konturen gewinnen würden.

(November 1980). Theo Hirsbrunner

WALBURGA RELLEKE: Ein Instrument spielen: Instrumentenbezeichnungen und Tonerzeugungsverben im Althochdeutschen, Mittelhochdeutschen und Neuhochdeutschen. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1980. 383 S. (Monographien zur Sprachwissenschaft, 10.)

Die Verfasserin hat sich die Aufgabe gestellt, aus allen Epochen der deutschen Sprachgeschichte diejenigen Syntagmen zusammenzutragen und zu analysieren, welche das Spielen eines Musikinstruments bezeichnen. Das ist gewiß ein nützliches Vorhaben, die Kenntnis dieses Wortfeldes kann sowohl für Germanisten wie für Musikgeschichtler ergiebig sein. Diese Syntagmen bestehen mindestens aus zwei Elementen: dem Namen eines Musikinstruments und einem

Verb, das die Tonerzeugung bezeichnet. Fast immer sind mehrere Verben vorhanden, die eine bestimmte Tonerzeugung bezeichnen, und entsprechend gibt es meist mehrere mögliche Arten der syntaktischen Verknüpfung (z. B. Akkusativ-Objekt: „(die) Flöte spielen“ oder präpositionales Objekt: „auf der Flöte spielen“ usw.).

Ihr Material ordnet Frau Relleke zuerst nach der Instrumentenbezeichnung, wobei sie die Belege dann weiter nach den drei Hauptepochen der deutschen Sprachgeschichte: althochdeutsch (S. 41–46), mittelhochdeutsch (S. 47–132) und neuhochdeutsch (S. 133–282) und innerhalb dieser Epochen nach Blas-, Saiten-, Schlag- und Tasteninstrumenten gliedert. Dann folgen die „Tonerzeugungsverben“ (S. 283–364). Die Belege sind durchweg aus den jeweiligen Wörterbüchern ausgehoben, nicht aber durch eigene Lektüre ergänzt. So ist eine schlichte, fleißige, für eine Dissertation ungewöhnlich umfangreiche Arbeit entstanden. (In mehr als 3500 Fußnoten sind die Quellenangaben verzeichnet.) Freilich bleiben gewisse Mängel festzustellen, die es verhindern, daß der Benutzer den höchstmöglichen Gewinn aus diesem Buch zieht.

Für eine Fehlentscheidung halte ich es, daß bei der Fülle der neuhochdeutschen Belege nur ganz selten angegeben wird, von welchem Autor das betreffende Zitat stammt, sondern allermeist einfach auf das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm als Quelle hingewiesen wird. Aber für den Leser, der ein Zitat nach Stil und Tendenz bewerten will, ist es doch grundlegend wichtig, den Namen des Autors und den Titel des betreffenden Werkes zu erfahren. Wenn z. B. auf S. 272 und 357 zitiert wird, daß sich jemand auf einem Klavier „einen Contre-Tanz vortrommelt“, dann hilft zur Einschätzung des Verbs „trommeln“ hier die Kenntnis entscheidend weiter, daß Werthers Lotte in bewußter Bescheidenheit Technik und Reife ihres Spiels herabsetzt, daß sie dies Verb metaphorisch verwendet, es also keineswegs ein fester Ausdruck ist oder gar den Wert eines terminus technicus hat. Ähnliches gilt noch mehrfach, so z. B. wenn in Schillers Ballade *Der Graf von Habsburg* „der Sänger rasch in die Saiten fällt“ (S. 206). In all solchen Fällen hebt die Verfasserin den Unterschied zwischen dem Verbum proprium und einer einmalig geschaffenen (oftmals poetischen) Junktur nicht scharf genug heraus. Ähnlich liegt der Fall bei spöttischen oder abschätzigen Bezeichnungen: zu „Klimperkasten“ (S. 272) wäre es – etwa

im Blick auf ausländische Leser – erwähnenswert gewesen, daß dies Wort die Konnotation des Verächtlichen hat und keine offizielle Bezeichnung eines Tasteninstrumentes ist.

Damit, daß sich Frau Relleke bei ihrer Materialbeschaffung auf die Lexika beschränkt hat, mag es auch zusammenhängen, daß von den modernen Instrumenten mehrere, wie das Saxophon oder die Hammondorgel, nicht vorkommen. Auch die Glasharmonika hat kein Stichwort erhalten, obwohl sie immerhin einem Roman Horst Wolfram Geißlers zu seinem Titel verholten hat, und ebenso fehlt z. B. das Bombardon, das in einem bekannten Gedicht Detlev von Liliencrons erscheint.

Bei der Erörterung der einzelnen Namen der Instrumente wäre es erforderlich oder doch zweckmäßig gewesen, auf bestimmte sprachliche Fakten näher einzugehen, vor allem auf solche, die das Verständnis der zitierten Textstellen erleichtern mögen. Zum Beispiel hätte Frau Relleke jeweils das grammatische Genus notieren sollen: bei „Gong“ (S. 242f.) wechselt es offenbar zwischen maskulinum und neutrum, bei „glock“ (S. 241) und „Violin“ (S. 213) taucht neben dem femininum gelegentlich das neutrum auf, „Pandor“ maskulinum steht neben „Pandora“ femininum (S. 201), in anderen Fällen bleibt das Geschlecht (maskulinum oder neutrum?) unklar, so S. 268 bei „Clave“. Auch daß der Deklinationstyp der Substantiva (stark – schwach usw.) nicht notiert ist, wird man bedauern.

Öfter wird der Leser, selbst wenn er Philologe ist, vor bestimmten Vokabeln in den mittelhochdeutschen oder frühneuhochdeutschen Zitaten, die er doch übersetzen und verstehen möchte, ratlos bleiben. Was z. B. sind die „scharhalanen“ (S. 50), was ist „kobus“ (S. 91), „esselobe“ (S. 97), „ticolen“ (S. 100), „halljars“ (S. 143), „schlamyren“ (S. 70), „citalon“ (S. 80), „leirn“ (S. 125), „cavate“ (S. 172), „wedel“ (S. 204) usw.? Hier und noch oft sonst hätte die Autorin unbedingt mehr Hilfe geben müssen. Kürzen hätte sie dagegen dort dürfen, wo in längeren Reihen syntaktisch gleichwertige Zitate gehäuft sind. Da hätte es ausgereicht, für jeden Typus einen Beleg zu geben.

Einzelversehen sollen hier nur in knapper Auswahl notiert werden: Jakob und Wilhelm Grimm waren Brüder, aber nicht „Gebrüder“ (S. 36); das lateinische Wort „elephantus“ ist maskulinum, nicht neutrum (S. 66); im *Rolandlied* (S. 72) muß es heißen: „haiden die tumbin“, es

hat keinen Sinn, die Abbeviatur der Handschrift beizubehalten; Geiler von Kaisersberg (gestorben 1510) gehört nicht in die mittelhochdeutsche Epoche (S. 89); „Fiedel“ hat nicht nur einen pejorativen Gefühlston (S. 179), Wandervogel und Jugendbewegung haben dies Wort wieder aufgewertet. Auf S. 32: das Jahr 1022 bildet die untere, nicht aber die obere zeitliche Grenze des Althochdeutschen; die Wendung „die sich in Straßburg befindliche“ (S. 109) ist sprachlich mißglückt.

So bleiben im großen wie im kleinen – bei aller Anerkennung des in dieser Arbeit steckenden Fleißes muß das gesagt werden – durchaus Wünsche offen.

(Juli 1981)

Günter Neumann

CHRISTINE BRADE: Die mittelalterlichen Kernspaltflöten Mittel- und Nordeuropas. Ein Beitrag zur Überlieferung prähistorischer und zur Typologie mittelalterlicher Kernspaltflöten. Neumünster: 1975. 92 S., 12 Bildtaf. (Göttinger Schriften zur Vor- und Frühgeschichte. Band 14.)

Die Bedeutung der Arbeit, in der Christine Brade sämtliche bis heute in Mittel- und Nordeuropa aufgefundenen Kernspaltflöten mit ihren wichtigsten Daten und Maßen dokumentiert, liegt darin, daß die Verfasserin auch zu weiterführenden wissenschaftlich relevanten Fragen Stellung nimmt. Sie setzt sich insbesondere kritisch mit der u. a. von Hermann Alexander Moeck vertretenen These auseinander, Flöten – und speziell solche mit Kernspalt – seien in Europa seit prähistorischer Zeit in Gebrauch gewesen. Mit großer Akribie weist die Verfasserin nach, daß Fundstücke jenes Alters zumeist keine eindeutige Bestimmung als Flöten ermöglichen, und daß die mit Sicherheit zu identifizierenden Instrumente aus dem Mittelalter (ab 9. Jahrhundert) stammen. Aus dem Fehlen entsprechender Fundstücke aber zu folgern, Flöten seien zuvor in Europa gänzlich unbekannt gewesen, geht zu weit, denn die Aerophone des Mittelalters repräsentieren einen derart hohen technischen und zumeist auch künstlerischen Fertigungsstand, daß man eine längere Traditions- und Entwicklungslinie unterstellen muß. Dies um so mehr, als die Autorin zu dem Schluß kommt, Bewohner aller damals bekannten Siedlungsformen hätten das Spiel von Kernspaltflöten gepflegt.

Beachtung verdient Brades Verfahren, die Distanzen zwischen den einzelnen Grifflöchern sowie Längenmaße bestimmter Teile der Instrumente nicht in absoluten Zahlen, sondern jeweils im Verhältnis zur Gesamtlänge der Pfeife anzugeben – dies sollte für Untersuchungen folkloristischer Instrumente übernommen werden. Ein Vergleich der entsprechenden Tabellen läßt jedenfalls verblüffende Übereinstimmungen erkennen. Diese betreffen nicht primär die Abstände der Grifflöcher, denn diese wurden offensichtlich annähernd äquidistant angeordnet, wobei die Spannweite der Finger Abweichungen in weit stärkerem Maße bestimmte als abstrakte Maßnormen. Vielmehr geht es u. a. um die Distanzen vom oberen Tubusrand zum Aufschnitt bzw. von diesem zum ersten Griffloch. Jene Proportionen liegen so eng bei einem theoretischen Mittelwert, daß der Zufall als bestimmendes Merkmal ausscheidet. Entweder muß man unterstellen, daß die Verfertiger der Instrumente von festen, experimentell gefundenen, d. h. akustisch erprobten Längenmaßen ausgingen, oder daß diese auf abstrakten und vermutlich außermusikalisch begründeten Zahlenverhältnissen basieren. Auch insofern bestätigt sich Brades Schlußfolgerung, die europäischen Kernspaltflöten des Mittelalters seien als durchaus hochstehende künstlerische Produkte und Zeugnisse einer gediegenen handwerklichen Fertigkeit anzusehen, die zumindest akustische Grundkenntnisse voraussetze.

Ein wesentlicher Kritikpunkt betrifft die Klassifizierung der Instrumente nach der Anzahl ihrer Grifflöcher. Von Interesse ist in erster Linie deren absolute Zahl, die Frage, ob sich Grifflöcher außer auf der Vorder- auch auf der Rückseite der Flöten befinden, ist eher sekundär. Im übrigen wäre es besser, den Terminus „Daumenloch“ zu vermeiden und lediglich frontale und dorsale Grifflöcher zu unterscheiden, denn nicht jedes an der Rückseite gebohrte Loch muß vom Daumen verschlossen werden. Läßt man einmal die Möglichkeit, daß es sich lediglich um ein Schalloch handelt, unberücksichtigt, so besteht durchaus die Möglichkeit, bei Flöten mit 3 + 2 bzw. 4 + 2 Grifföchern das am unteren Tubusrand liegende zweite dorsale Loch mit dem kleinen Finger zu decken, ähnlich wie die Spieler des französischen „galoubet“ das Ende der Röhre verschließen.

Leider geht die Verfasserin ausschließlich von der Vorstellung aus, die Flöten seien als Einzelinstrumente gespielt worden, wobei man sich in der

Regel der Finger beider Hände bediente. Ist die Vermutung, man habe auch aus Knochen getrennt-gedoppelte, d. h. aus zwei nicht miteinander verbundenen Tuben bestehende Flöten konstruiert, deren Spieler die Grifflöcher jeweils nur mit den Fingern der einen Hand verschlossen, so abwegig? Immerhin existieren nicht wenige unzweideutige Beweise für die Existenz solcher Flöten während des Mittelalters und der Renaissance in Zentral- und Südeuropa, die sich in einigen Randgebieten bis heute erhalten haben. (September 1981) Christian Ahrens

HELMUT ZERASCHI: Drehorgeln. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1979). 251 S., 95 Taf., zahlreiche Abb.; ursprünglich Leipzig: Koehler & Amelang (VEB) 1976.

Helmut Zeraschi hat in diesem Buch eigene frühere Publikationen mit neueren Forschungen und reichem Bildmaterial zu einem Band vereinigt, der ebenso fundiert und wissenschaftlich brauchbar ist wie amüsant zu lesen. Er geht über das, was der Titel vermuten läßt, weit hinaus. Ein Kapitel über die automatischen Musikinstrumente allgemein erleichtert es, die spezifische Bedeutung der Drehorgel zu erkennen, ist aber auch als souverän geschriebener Überblick und wegen sonst schwer zugänglicher Einzelheiten lesenswert. Das Kapitel über die Drehorgel selbst befaßt sich mit Zeugnissen zu ihrer Frühgeschichte, mit ihren Namen, ihrer Funktion im Musikleben und der Einschätzung, die sie seitens der höheren Gesellschaftsschichten erfuhr. Die Vermutung, daß Athanasius Kircher das Instrument erfunden habe, hat viel für sich. Es folgen Kapitel über die Serinette und die Barrel Organ, und erst dann wird der Mechanismus all dieser Instrumente beschrieben: In der Tat gelangte die Drehorgel eher durch ihre Transportfähigkeit als durch ihre spezifische Konstruktion zu ihrer eminenten Bedeutung für die Mehrheit der europäischen Bevölkerung.

Die Kapitel „Der Drehorgelmann“, „Die Lieder des Drehorglers“ und „Die Drehorgel in den Künsten“ runden in diesem Sinn das Bild eines Instrumentes ab, das weniger durch musikalische Raffinessen als durch seine stete Präsenz im Alltag wichtig war. Immerhin hätte die Entwicklung des Klanges, hätten die Spätformen mit ihren wohlwogenen Registermischungen eine nähere Betrachtung verdient. Auch über die

Hersteller der Instrumente erfährt man wenig. Einige Irrtümer fallen nicht ins Gewicht: so handelt es sich auf Tafel 7 kaum um einen „Elektrischen Flügel“; Schlottheim hat schon im 16. Jahrhundert automatische Orgelwerke gebaut, während es sich bei dem Salzburger Hornwerk von 1502 nicht um ein Musikinstrument handelt (S. 146). Qualität und Auswahl der Abbildungen befriedigen hohe Ansprüche. (August 1981) Dieter Krickeberg

FRIEDRICH JAKOB: Schlagzeug. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1979). 108 S., zahlreiche Taf. und Abb. (Unsere Musikinstrumente. 8.)

Ausgehend von der Bezeichnung dieser Publikationsreihe – „Unsere Musikinstrumente“ – beschränkt sich Jakob auf die Schlaginstrumente des „abendländischen Sinfonieorchesters“, der „Blasmusik“, des Jazz und des Unterhaltungsorchesters; außerdem behandelt er kurz das Orff-Instrumentarium. Er beschreibt also die heute gebräuchlichen, von der europäischen Kultur geprägten Instrumente sowie bis zu einem gewissen Grad deren unmittelbare Vorläufer. Nicht ohne weiteres einzusehen ist es, daß er unter diesem Gesichtspunkt nicht auch die europäische Volksmusik oder die heute bei der Aufführung alter Musik aus der Zeit vor 1600 gespielten Schlaginstrumente berücksichtigt. Das Wort „Schlagzeug“ deutet allerdings in die von ihm eingeschlagene Richtung; doch entspricht die folgende Definition nicht allenorten dem Wortgebrauch: „Im großen Sinfonieorchester wird füglich alles, was nicht den Holz- und Blechblasinstrumenten, den Streichinstrumenten oder Zupfinstrumenten (Harfe, Mandoline) zugeordnet werden kann, zum Schlagzeug gerechnet“ (S. 9). Sowohl die Pauke als auch die Celesta zählen nur bedingt zum Schlagzeug.

Jakob schildert die Instrumente anschaulich und kenntnisreich. Ausgehend von physikalischen Gegebenheiten kommt er auf Konstruktion und Klang zu sprechen. Teilweise bezieht er Spieltechniken mit ein. Nützlich sind die Hinweise auf Kompositionen, in denen bestimmte Schlaginstrumente verwendet werden. Daß Quellenangaben und Bibliographie fehlen, entspricht der populären Zielsetzung des Buches. Wie man diese mit wissenschaftlicher Brauchbarkeit hätte verbinden können, zeigen immerhin andere Bändchen der Reihe, z. B. *Die Flöte* oder

Die Trompete. Die Abbildungen sind von der gewohnten Reichhaltigkeit und Qualität. (August 1981) Dieter Krickeberg

GÜNTHER HELLWIG: Joachim Tielke. Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit. Hrsg. in Verbindung mit dem Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Frankfurt am Main: Verlag Das Musikinstrument 1980. 352 S.

Angeregt durch Restaurierungen alter Instrumente wurde der Verfasser, Geigenbauer in Lübeck, immer interessierter an dem Werk Joachim Tielkes, dessen Instrumente sich durch außerordentlich reiche Ausschmückungen – Ornamente, Schnitzereien und Intarsien – in wertvollen Materialien wie etwa Elfenbein, Schildpatt, exotischen Hölzern und Edelmetallen auszeichnen. In jahrelanger Arbeit erfaßte er „das in aller Welt verstreut liegende Instrumentengut . . . Leider ist es nicht in allen Fällen möglich gewesen, das jeweilige Stück persönlich in Augenschein zu nehmen, und nur wenige Male ergab es sich, ein Instrument in geöffnetem Zustand zu sehen und zu untersuchen. Vielfach war der Verfasser nur auf Angaben des betreffenden Besitzers angewiesen“ (Vorwort, S. 9).

Dessenungeachtet hat er es verstanden, eine Monographie vorzulegen, die allen Ansprüchen gerecht wird. Nachforschungen über die Herkunft und die familiären Verhältnisse sowie über mögliche Ausbildungsstätten eröffnen den Band: Joachim Tielke wurde am 16. Oktober 1641 in Königsberg (Preußen) getauft und kam spätestens 1666 nach Hamburg. Verschiedene Indizien sprechen dafür, daß er einige Zeit in Italien gearbeitet hatte. Der zweite Teil ist dem „Werk Tielkes“ gewidmet: die Instrumente, der Dekor (Köpfe, florale Ornamente, figürliche Darstellungen), die Signaturen, der Klang und schließlich Schüler Tielkes (S. 35–129). An Instrumenten sind Lauteninstrumente, Gitarren, Hamburger Citrinchen, Violinen und Pochetten, hohe fünfsaitige Streichinstrumente (Viola d'amore?), Viola da gamba, Barytone und Bögen erhalten. Die Hauptgruppe, auch zahlenmäßig, bilden die Viola da gamba. Im dritten und wichtigsten Teil (S. 131–332) werden die 139 „ermittelten Arbeiten Tielkes“ in einem Verzeichnis genauestens beschrieben. Besonders wertvoll sind in diesem wie auch im zweiten Teil die zahlreichen Photographien, Großaufnahmen und – vor allem –

wichtige Detailaufnahmen, die die Ausschmückungen und wesentlichen Aspekte einzelner Instrumente veranschaulichen. Verschiedene hilfreiche Register runden das wertvolle und schön ausgestattete Nachschlagewerk ab, das dank der fachlichen wie sachlichen Kenntnisse des Autors beispielhaft ist.

(November 1980)

Veronika Gutmann

HANS GÜNTHER BASTIAN: Neue Musik im Schülerurteil. Eine empirische Untersuchung zum Einfluß von Musikunterricht. Veröffentlichung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Justus-Liebig-Universität Gießen. Hrsg. von Ekkehard JOST. Mainz: B. Schott's Söhne (1980). 286 S.

Die Beurteilung Neuer Musik war in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand empirischer Untersuchungen. Neu an Hans Günther Bastians Arbeit ist die Zielgruppe von Elfjährigen, bemerkenswert auch die ausgiebige Berücksichtigung sozialpsychologischer Faktoren und die über die engere Fragestellung hinausgehende Untersuchung des Einflusses von Musikunterricht überhaupt.

Die Versuchsanordnung wurde als Paneluntersuchung angelegt; jeweils eine 5. Klasse einer Hauptschule, einer Realschule und eines Gymnasiums wurden vor und nach Ablauf eines etwa vier bis fünf Monate dauernden, vom Autor selbst durchgeführten Unterrichtsprojektes befragt und die Urteile über Neue Musik mit einer Vielzahl sozialer und sozialpsychologischer Daten unter Anwendung von Cluster-Analysen korreliert. Als Unterrichtsgegenstand war Musik von Penderecki (*Anaklasis*), Engelmann (*mini-music*) und Berio (*Sequenza III*) ausgewählt.

Die Untersuchung trägt den Stempel des Gießener Instituts, sie besticht durch breit angelegte methodische Vorüberlegungen wie exakte Durchführung und Auswertung. Sympathisch berührt der Versuch des Autors, zwischen kritisch-theoretischen und positivistischen Positionen zu vermitteln. Als wesentliche Ergebnisse werden formuliert: 1. Das Urteil über die Neue Musik des Schülers gibt es nicht, Bastian plädiert deshalb für eine offene und flexible Didaktik Neuer Musik. 2. Die Beschäftigung mit Neuer Musik kann und sollte durchaus zu einem frühen Zeitpunkt einsetzen, an dem Urteilsstrukturen als noch nicht allzu rigide angenommen werden

können. 3. Der Einfluß von Musikunterricht darf nicht zu hoch veranschlagt werden, positive Urteilsänderungen betreffen im wesentlichen die anfangs Unentschiedenen.

Daß einige der hochzielenden Fragestellungen nicht zur Gänze eingelöst werden, mag weniger dem Autor als dem bei differenzierten Fragestellungen nicht immer genügend fein entwickelten Instrumentarium empirischer Untersuchungsmethoden angelastet werden. Kritische Einwände betreffen nur Peripheres: 1. Ein sich über beinahe fünf Monate hinziehendes Unterrichtsprojekt Neue Musik ist für eine 5. Klasse realitätsfern. 2. Die ungeprüfte Übernahme einiger Ergebnisse (etwa S. 91 und 97: Hauptschüler spielen kein Instrument und votieren einhellig gegen klassische Musik) verbietet sich schon angesichts der geringen Probandenzahl (26 von 89). 3. Das Druckbild trägt – vor allem in Verbindung mit dem breiten Satzspiegel – nicht unbedingt zu ermüdungsfreiem Lesen bei.

Es wäre zu wünschen, daß Hans Günther Bastians Arbeit auch in die Hände von Schulmusik-Praktikern gelangt, weil sie in der Tat umfangreiches Datenmaterial über die „Abholssituation“ des Schülers bereitstellt.

(Juni 1981)

Lenz Meierott

Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit der Sektion für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung des International Folk Music Council. Band 8/1973, Bratislava: 1974, und Band 9/1974, Bratislava: 1975.

Die *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas* erscheint seit 1967 und die Bände 8/1973 und 9/1974 enthalten Angaben zu Publikationen in achtzehn bzw. neunzehn Ländern. Fehlen in Band 8 Beiträge aus Albanien, Island, Italien, Portugal, Rumänien, Spanien und der Türkei, so sind es in Band 9 (neben Island, Portugal und Spanien) Bulgarien, Frankreich, Griechenland, Niederlande und Österreich. Vollständigkeit ist also nicht gewährleistet und es scheint, als lasse sie sich, aus welchen Gründen auch immer, nicht erreichen. Insofern vermitteln die Bände ein verzerrtes Bild, denn in der Türkei, in Spanien, Griechenland oder den Niederlanden z. B. erscheinen zahlreiche und auch bedeutsame musikethnologische Publikationen. Vollständige

Angaben darf man indessen, von wenigen Ausnahmen (etwa Schweden oder die Schweiz bzw. Osteuropa) abgesehen, auch dann nicht erwarten, wenn ein Mitarbeiter für das betreffende Land gefunden werden konnte. In den meisten Fällen läßt sich dies kaum im Detail nachprüfen, wohl aber muß man für die Bundesrepublik konstatieren, daß erhebliche Lücken bestehen. Zwar sind Aufsätze zur Gregorianik und zur Kirchenmusik, deren Bezug zur Musikethnologie dem Titel wenigstens nicht zu entnehmen ist, aufgeführt, wurde u. a. das *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* ausgewertet, nicht aber die *Mitteilungen der DGMO*, nicht vollständig jedenfalls die *Musikforschung*. Verwunderung erregt insbesondere die relativ große Zahl der nicht erfaßten selbständigen Publikationen.

Es ist müßig, über die Ursachen solcher Ungenauigkeiten zu streiten, doch müssen unbedingt Konsequenzen gezogen werden, soll das ganze Projekt nicht zur Farce werden. Es ist dringend erforderlich, den Informationsfluß zwischen Autoren und Mitarbeitern der *Jahresbibliographie* zu verbessern, gegebenenfalls eine Kooperation mit dem Redaktionsteam von *RILM* zu vereinbaren, um wenigstens den größten Teil der in Westeuropa veröffentlichten Literatur zu erfassen (die Dokumentation für die osteuropäischen Länder ist übrigens, insgesamt gesehen, sehr viel besser).

Trotz dieser Kritikpunkte scheint mir die *Jahresbibliographie* von nicht geringer Bedeutung für die musikethnologische Forschung: immerhin besteht nirgends sonst die Möglichkeit, sich über in Osteuropa (einschließlich der UdSSR) erschienene Publikationen so umfassend zu informieren. (Oktober 1981) Christian Ahrens

VLADIMIR KARBUSICKY: Anfänge der historischen Überlieferung in Böhmen. Ein Beitrag zum vergleichenden Studium der mittelalterlichen Sängerepen. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1980. XI, 325 S., 16 Abb. (Ostmitteleuropa in Vergangenheit und Gegenwart. 18.)

Dies ist kein Buch mit spezifisch musikgeschichtlichem Inhalt, dennoch verdient es auch innerhalb der Musikforschung beachtet zu werden. Es stellt erneut die seit langem umstrittene Frage nach der „epischen Kultur Böhmens“, insbesondere nach den Quellen, die Cosmas von Prag im 11. Jahrhundert für seine Chronik zur

Verfügung standen, also welchen Anteil seit alters Tradiertes und Eigenes in dessen Historisches beschreiben wollenden Berichten haben. Lagen ihm für die Vermittlung der Přemysliden-sage und der Darstellung des Lutschanerkrieges nicht datierbare, oral verbreitete Sagen vor oder Sängerepen? Bei letzteren stellt sich zudem das Problem, ob diese genuin altschwechisch gewesen sein können oder „als Randerscheinung der europäischen epischen Kultur“ nach einer Prüfung mittels komparatistischer Methoden einzuordnen sind. Vladimir Karbusicky erweist sich in diesem Buch als ein sprach- und sachkundiger Experte, der mit der gebotenen Umsicht in europäischer Weite wie im Detail Argumente für seine Konklusionen zu gewinnen sucht. Nach minutiöser Prüfung der zur Verfügung stehenden mittelalterlichen Texte aus Böhmen kommt er zu dem Schluß, daß Cosmas für die Tschechen eine bis in prähistorische Zeiten zurückreichende Chronik erstellen wollte, ihnen somit ein literarisch abgesichertes Geschichtsbewußtsein zu geben beabsichtigte. Die Chronik mußte er mangels dazu hinreichender Vorlagen „komponieren“. Der Autor ist davon überzeugt, daß der Chronist zu diesem Zweck nicht Sagen vorfand, sondern vielmehr selbst zur Hauptquelle für die jüngeren sogenannten „alten Sagen“ geworden ist. Cosmas nutzte freilich Sängerepen, die es in Böhmen gibt seitdem dort der „Kultureinfluß der germanischen Epik“ wirksam werden konnte. Mangels primärer Quellen kann davon allerdings nur mittels des vergleichenden Rückschlusses eine Vorstellung gewonnen werden. Karbusicky wagt den Versuch, den Inhalt, das Metrum wie auch die Vortragsweise dieser Epik aus dem Kontext der europäischen Überlieferung heraus zu rekonstruieren. Dieses Unterfangen ist musikhistorisch faszinierend und – soweit dies die Materie überhaupt zuläßt – auch überzeugend. Er denkt an eine Vortragsweise des Singen-Sagens mit tetra- oder pentachordaler Melodik, die dem Umkreis der während des hohen Mittelalters noch in höfischen Kreisen exklusiv verbreitet gewesenen Gesänge über Ermanarichs Tod und Verwandtem eigen war. Zu bedauern ist lediglich, daß die Studie von Horst Brunner, *Epenmelodien* in der Festschrift für Siegfried Beyschlag, Göppingen 1970, S. 149ff., unbeachtet blieb. Hingewiesen sei zudem auf den inhaltsreichen Ausstellungskatalog *Nibelungenlied* des Vorarlberger Landesmuseums (Nr. 86, Bregenz 1979), worin u. a. ähnliche Fragen gestellt werden. Dem Buch ge-

bührt über die methodischen Aspekte und die Fülle von gegebenen Anregungen hinaus auch wegen seiner vorzüglich ausgewählten Illustrationen Anerkennung.
(November 1980) Walter Salmen

EUSTACHIO ROMANO: Musica duorum. Rome, 1521. Edited from the Literary Estate of Hans T. David by Howard Mayer BROWN and Edward E. LOWINSKY. Chicago–London: The University of Chicago Press (1975). XVIII und 179 S. (Monuments of Renaissance Music. VI.)

Die verspätete Rezension dieser Ausgabe kann sich auf wenige Bemerkungen beschränken, da ausführliche, Korrekturen und Ergänzungen bringende und die Bedeutung der Edition würdigende Besprechungen bereits vorliegen (James Haar in *The Musical Quarterly* 1976, Bruce Bellingham in *Renaissance Quarterly* 1976 und, am ausführlichsten, David Crawford in *JAMS* 1976). Eustachios Werk ist die erste gedruckte Sammlung instrumentaler Bicinien, die uns überliefert ist, inhaltlich deutlich abgegrenzt von den didaktischen Duetten der Traktatliteratur um 1500, von der erst später einsetzenden reichen Drucküberlieferung vokaler Bicinien und erst recht von der „instrumentalen“ (das heißt textlosen) Spielart der französischen Chansonhandschriften in Italien und schon deshalb eine Quelle von historischem Rang; direkt vergleichbar ist ihr nur die Bicinienhandschrift Wien, ÖNB 18832, aber auch sie enthält vorwiegend „instrumentalisierte“ Vokalduos und stammt zudem (Alamire-Handschrift für Raimund Fugger d. Ä.) aus einem anderen Traditionszusammenhang.

Das Erstaunlichste an Eustachios Werk ist seine Kompositionstechnik – nicht so sehr die instrumentale Idiomatik (Ambitus, Sprünge) als vielmehr ein ausgeprägtes instrumentales Denken: Motive, die wiederholt, transponiert, variiert, umspielt und fortgesponnen (in besonders ehrgeizigen Anwendungen auch im doppelten Kontrapunkt verarbeitet) werden, reprises-artige Formbildungen und ein fester Bestand ein- und zweistimmiger Formeln, die als Versatzstücke benutzt werden. Daß dieser Bestand recht klein ist, schmälert unser ästhetisches Vergnügen an den Stücken, aber nicht ihre Bedeutung. Eustachio mag, wie die Herausgeber betonen, den experimentellen Zugriff gerade zum zwei-

stimmigen Satz aus den Duos der großen Josquin-Messen gelernt haben, die Art des Experimentierens ist ganz un-josquinisch (und insofern verschiebt das Insistieren der Herausgeber auf Josquin – ein wenig auch auf einer angeblich besonderen ästhetischen Qualität von Eustachios Stücken – die Perspektive). Eine genaue Analyse der Sammlung wäre eine durchaus lohnende Aufgabe.

Die Ausgabe steht auf dem gewohnten hohen Niveau der *Monuments* und ist wunderschön und aufwendig gedruckt; wie im Original ist jedes Duo auf einem „Lesefeld“ von zwei einander gegenüberliegenden Seiten untergebracht, so daß aus dem Band ohne Umstände musiziert werden kann. Die Herausgeber haben die von Hans Theodor David († 30. Oktober 1967) unvollendet hinterlassene Edition pietätvoll und umsichtig zu Ende geführt: die Einleitung informiert ausführlich über den Druck, über den biographisch leider kaum faßbaren Autor, seine (wenigen) Frottole, den Stil der *Musica duorum* und ihren historischen Ort, Besetzungsmöglichkeiten und über die technischen Details der Edition. Zur Abgrenzung gegen mögliche Verwechslungen ist ein Exkurs über Eustachius de Monte Regali eingefügt (mit Werkverzeichnis); im Anhang sind Eustachios Frottole und zum Vergleich zwei Frottole von Eustachius de Monte Regali abgedruckt, dazu das Vokalduo *Hostis Herodes impie*, das in das einzige erhaltene Exemplar des Druckes handschriftlich eingetragen wurde.

Die Edition des Notentextes ist fast fehlerfrei (in Nr. 33 muß die zweite Note der Oberstimme *c'* sein, vgl. den Anfang von Nr. 38; in Nr. 40 muß Takt 12 emendiert werden; die von den Herausgebern gegebene Erklärung – „dominant seventh on the first beat“ – ist kaum überzeugend). Insgesamt läßt die Ausgabe kaum einen Wunsch offen. Vielleicht wäre es bei einem Werk dieser Art besser gewesen, die originalen Schlüssel beizubehalten; nützlich wäre auch die vollständige Mitteilung und ausführlichere Kommentierung der Eintragungen gewesen, mit denen mehrere Benutzer des Werkes im 16. Jahrhundert versucht haben, die Tonarten einzelner Sätze zu identifizieren. Gern hätte man auch etwas über die Provenienz des Wiener Exemplars erfahren, falls sich zu ihr etwas sagen läßt. Wie kam es nach Wien, woher stammen die handschriftlichen Eintragungen, nach Meinung der Herausgeber „all apparently Germanic“? Aber das sind Kleinigkeiten, die das Vergnügen an und die

reiche Belehrung aus der wohlgelungenen Ausgabe dieses wichtigen Dokumentes nicht schmälern.

(September 1981)

Ludwig Finscher

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X. Supplement. Werkgruppe 29: Werke zweifelhafter Echtheit. Band 1: Vorgelegt von Christoph-Hellmut MAHLING und Wolfgang PLATH. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XXVI, 159 S.

Die seit den 50er Jahren in der Mozartforschung intensivierte Echtheitsdiskussion, ihre erheblich verbesserten Instrumentarien und die Erfahrungen aus der Editionsarbeit der NMA bieten nunmehr die Möglichkeit, den schillernden Objektkreis der Werke zweifelhafter Echtheit in kritischen Ausgaben vorzulegen, d. h. die Werkgruppe X/29 der *Neuen GA* editorisch zu bearbeiten. Deren erster Band vereinigt besonders markante Kompositionen: die Sinfonia concertante *Es-dur* für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (KV⁶ Anh. C 14.01), von W. Plath besorgt, und das Violinkonzert *D-dur* (KV⁶ 271i = KV² 271a), betreut von Chr.-H. Mahling. Der Editionsleitung ist zuzustimmen, wenn sie in ihren Vorbemerkungen diese beiden Werke als „die einzigen“ bezeichnet, „die aus dem gesamten Bereich der Mozartschen Konzertmusik für eine Edition im Rahmen der Werkgruppe 29 ernsthaft in Betracht kommen“ (S. VIII).

Plath referiert in seinem Vorwort erstmals systematisch und in gebotener Breite die Echtheitsproblematik der Bläser-Concertanten und nimmt mit methodischer Schärfe engagiert dazu Stellung. Die vier möglichen Alternativen, die in dieser Stringenz bislang nicht gesehen wurden – 1. authentischer Mozart, 2. bearbeiteter Mozart (in Auseinandersetzung mit der 1778 in Paris komponierten, aber verschollenen Sinfonia concertante für Flöte, Oboe, Horn und Fagott; KV⁶ 297B = KV¹ Anh. I,9), 3. authentischer Unbekannter, 4. bearbeiteter Unbekannter –, schrumpfen in Plaths Argumentationsgang contra Mozart auf die vierte, bestenfalls auch noch auf die dritte. (Solche Tendenzen erarbeitete schon die Diskussionsrunde, die 1971 auf der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung Echtheitsfragen bei Mozart im allgemeinen und diese Komposition im besonderen zum Thema machte; vgl. *MJb* 1971/72. Sie wurde darin

maßgeblich von Untersuchungsergebnissen Martin Staehelins beeindruckt, der inzwischen die Veröffentlichung weiterer, möglicherweise entscheidender Materialien angekündigt hat.)

Die derzeitige Quellsituation hinsichtlich des Notentextes ist eindeutig und bereitet dem Hrsg. daher keine Schwierigkeiten: Einzige – freilich mit Fehlern durchsetzte und in Dynamik und Phrasierung recht inkonsequente – Quelle ist eine Partiturnote des späteren 19. Jahrhunderts (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Mus.ms. 15399, Abschrift auf Initiative von Otto Jahn).

Die Echtheitsdiskussion rund um das Violinkonzert hat bisher keine vergleichbare Zuspitzung erfahren („im Kern“ Mozart? „Übermalungen“ aus späterer Zeit? welches der uns dokumentarisch bekannten Werke Mozarts? gar kein Mozart?). Statt dessen erörtert Mahling in seinem Vorwort denn auch minuziös die Quellenlage des Notentextes (in erweiterter Fassung und mit zahlreichen Faksimilia bereits im *MJb* 1978/79 veröffentlicht). Die editorische Grundlage bilden zwei Textquellen des 19. Jahrhunderts: eine Partiturnote (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Mus.ms. 15419, Abschrift von Aloys Fuchs) und eine vom Hrsg. wiederentdeckte Stimmenkopie (Paris, Privatbesitz). Die Berliner Handschrift wird mit überzeugenden Gründen als Hauptquelle gewertet und entsprechend genutzt.

(September 1981)

Jürgen Hunkemöller

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik. Band 3. Teil a: Messe in As. Erste Fassung. Teil b: Messe in As. Zweite Fassung. Vorgelegt von Doris FINKEHECKLINGER. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XXI, 438 S.

Schubert hat an seiner 5. Messe in *As-dur* (D 678) sehr lange gearbeitet. Allein für die erste Fassung des Werkes benötigte er knapp drei Jahre: November 1819 bis September 1822. Die lange Entstehungszeit erklärt sich gewiß nicht allein aus dem – verglichen mit Schuberts ersten vier Messen – größeren Umfang des Werkes. Denn die 6. und letzte Messe Schuberts, die in *Es-dur* (D 950) – sie steht der *As-dur* Messe an Umfang nicht nach – wurde in knapp zwei Monaten (Juni/Juli 1828) komponiert. Vielmehr spiegelt die überlange Entstehungszeit der Messe

in *As* die gesteigerte Kritik Schuberts gegenüber dem eigenen Schaffen wider, wie sie um 1820 auch in den Bereichen anderer musikalischer Gattungen zu beobachten ist. So setzt etwa um die gleiche Zeit das jahrelange Ringen Schuberts um die „große Sinfonie“ ein. Noch 1822, im Jahr der *h*-moll Sinfonie, ist es nicht abgeschlossen.

Eine erste Aufführung der *As*-dur Messe Ende 1822 oder Anfang 1823 wird seit langem vermutet. Danach (1825 oder später?) hat Schubert nahezu alle Sätze des Werkes überarbeitet. Dabei mögen aufführungspraktische Erwägungen mit eine Rolle gespielt haben. Schuberts Änderungen beschränken sich jedoch nicht nur darauf, „den Vocalsatz klangschöner zu gestalten und ihn im Orchester besser zu unterstützen“ (so der Revisionsbericht zu Serie XIII, Messen, der *Alten Schubert-Gesamtausgabe*, S. 23). Vielmehr greifen sie bisweilen tief in die Satzstruktur ein, vor allem im *Et incarnatus est* im *Credo*. Im Falle der Schlußfuge des *Gloria* kam es sogar zu einer regelrechten Neukomposition.

Schubert hat darauf verzichtet, von der neuen Fassung der Messe eine eigene Partitur anzufertigen. Er begnügte sich damit, die Änderungen in das Autograph der ersten Fassung einzutragen. Das machte diese freilich „an vielen Stellen unleserlich“, wie die Herausgeberin des Werkes im Vorwort zu Serie I, Band 3a der *Neuen Schubert-Ausgabe* schreibt (S. IX). Zum Glück hat sich die erste Fassung in einer Partiturreinschrift von der Hand von Schuberts Bruder Ferdinand erhalten. Diese Abschrift, die später Johannes Brahms besaß (der sie seinerseits im Sinne der zweiten Fassung retouchierte), überliefert auch die Fuge *Cum Sancto Spiritu* der ersten Fassung. Schubert hatte diese Version der Fuge aus dem Autograph entfernt, als er das ganze Werk überarbeitete.

Beide Manuskripte, das Autograph der Messe und die Abschrift von der Hand Ferdinand Schuberts, waren schon Eusebius Mandyczewski, dem Herausgeber der Messen in der *Alten Schubert-Gesamtausgabe*, bekannt. Er kannte auch die autographe Orgelstimme der ersten Fassung sowie die (spätere) Variante des *Osanna*. Mandyczewski folgte jedoch bei seiner Edition des Werkes „im Wesentlichen der zweiten Bearbeitung“ (sein Revisionsbericht, S. 23). Lediglich die Schlußfuge des *Gloria* der ersten Fassung und die Variante des *Osanna* fügte er dem Notenband als Anhänge bei (vgl. *Alte Gesamtausgabe*, Serie XIII, Band II, S. 143 ff. bzw. 163 ff.). Auf wichti-

ge Abweichungen der ersten von der zweiten Fassung machte sein Revisionsbericht aufmerksam.

In der *Neuen Schubert-Ausgabe* werden nun zum erstenmal beide Fassungen der *As*-dur Messe in einer mustergültigen Edition vollständig vorgelegt. Die Herausgeberin Doris Finke-Hecklinger stützt sich auf die handschriftlichen Quellen, die auch Mandyczewski schon bekannt waren. Darüber hinaus konnte sie aus einigen neueren Quellenfunden Nutzen ziehen, die sie sämtlich im Haupttext eingearbeitet bzw. im 2. Band unter „Quellen und Lesarten“ veröffentlicht hat. Besonderes Interesse verdient die Wiedergabe von 108 Takten Entwurf zu Takt 325 bis Schluß des *Credos* sowie die Wiedergabe der achtzehn Schlußtakte der Urfassung der *Cum Sancto Spiritu*-Fuge. Mit dieser Fuge hatte Schubert offenbar seine Schwierigkeiten, denn er komponierte sie dreimal auf verschiedene Weise. Die ersten vier Takte der Urfassung kannte schon Mandyczewski – sie stehen ja, wenn auch durchgestrichen, im Autograph – und teilte sie in seinem Revisionsbericht mit (vgl. dort, S. 34). Aus den jetzt bekannt gewordenen achtzehn Schlußtaktten dieser Urfassung (in vollständiger Partitur) kann geschlossen werden, daß Schubert diese Version der Fuge auch tatsächlich beendet hatte. An der zweiten Version der Fuge – gemeint ist die durch die Kopie Ferdinand Schuberts überlieferte Version – rühmt die Herausgeberin die im Vergleich zur dritten und endgültigen Version „freiere Form und Faktur“. Sie hält es für wünschenswert und lohnend, „diesen sehr schönen Satz der Vergessenheit zu entreißen und – vielleicht ohne Kontext – aufzuführen“ (S. X). Aber Schubert hat nun einmal auch diese Version verworfen. Der zweifellos gelungenen dritten Version der Fuge – sie ist auch kontrapunktisch anspruchsvoller als die zweite – müssen umfangreiche Vorarbeiten vorausgegangen sein. Das geht aus einem Entwurf zur Engführung hervor, den Schubert später nicht verwendet hat. In der neuen Edition der Messe wird er dankenswerterweise mitgeteilt (vgl. S. 437).

Am Schluß ihres Vorworts (S. XII ff.) erörtert die Herausgeberin Schuberts „Freizügigkeit“ in der Behandlung des Messtextes. Mit Recht unterscheidet sie dabei zwischen Textauslassungen und Wortwiederholungen. Das Fehlen des Glaubensartikels „*Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*“ im *Credo* aller Schubert-Messen ist seit langem bekannt. Darüber ist

schon viel spekuliert worden, ohne daß man eine überzeugende Erklärung dafür gefunden hätte. Andere Textlücken in Schuberts Messen sind drastische Beispiele für die kirchenmusikalischen Nachlässigkeiten der damaligen Zeit. Man denke nur an das sinnlose „Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum [] mortuorum“ – ausgelassen „Et exspecto resurrectionem“. Es findet sich im *Credo* fast aller Schubert-Messen, auch in dem der *As*-dur Messe. Nicht zu den kirchenmusikalischen Nachlässigkeiten der Zeit gehört dagegen die Wiederholung des Wortes „Credo“ vor den einzelnen Glaubensartikeln. Sie findet sich im *Credo* der *As*-dur Messe besonders häufig, begegnet aber auch im *Credo* der *F*-dur, *G*-dur und *Es*-dur Messe. Schubert steht mit dieser Textwiederholung in der alten Tradition der „Credo-Messe“ (das deutet die Herausgeberin im Vorwort kurz an – vgl. S. XII). Er befand sich damit um 1820 aber auch in guter, ja bester Gesellschaft, nämlich in der Cherubinis (Messen in *F*-dur und *d*-moll/*D*-dur), Webers (Messe No. 1 in *Es*-dur) und Beethovens (*Missa solennis*). (August 1981) Elmar Seidel

Das Deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien, hrsg. von Konrad AMELN, Markus JENNY und Walther LIPP-HARDT. 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.

Vor vier Jahren konnte an dieser Stelle das Verzeichnis der Gesangbuchdrucke angezeigt werden. Nunmehr liegt der zugehörige Registerband vor. Hängt die Güte einer Bibliographie wesentlich von der Genauigkeit in der Erfassung der Quellen und vom Umfang der mitgeteilten bibliographischen Daten ab, so wird ihre Brauchbarkeit vor allem von den sie erschließenden Registern bestimmt. Und gerade in dieser Hinsicht bestand bei den älteren Gesangbuch-Bibliographien ein spürbarer Mangel; keine unter ihnen verfügte über ein Register.

Die zu erwartenden Fragen an die Bibliographie entscheiden darüber, welche Elemente der bibliographischen Beschreibung in die Register eingehen. Unter fünf verschiedenen Gesichtspunkten wird darum das im Hauptband chronologisch geordnete Titelmateriale erschlossen. An

erster Stelle steht das Verzeichnis der Titelanfänge; es lehnt sich in wichtigen Details an die bewährten Instruktionen für die Alphabetischen Kataloge der Preussischen Bibliotheken (1899) an, indem es das jeweils erste im Nominativ stehende Substantiv zum Ordnungswort erhebt und bei unspezifischen Wörtern (z. B. *Erster Theil der Geistlichen Lieder* . . .) auch das darauffolgende „sinngemäße“ Stichwort (hier das Wort „Lieder“) berücksichtigt. Die Namensansetzung des folgenden Personenregisters ist vereinheitlicht, vermutlich nach der jeweils heute üblichen Schreibweise, doch wird auf diese Formalisierung nicht eigens hingewiesen. Heutigem Gebrauch folgend werden auch die in den Titeln auftretenden Orts- und Ländernamen zitiert. Das Drucker- und Verlegerregister ist mit einem Register der Druckorte kombiniert. Und schließlich werden im letzten Register die speziellen *DKL*-Sigel verzeichnet, wodurch vor allem gewisse Formalgruppen wie Kantionale, Choralbücher, Liedblätter u. ä. zusammengeführt werden. Hier hätte vielleicht eine Vereinigung mit dem Auflösungsverzeichnis der *DKL*-Sigel zu leichterem Lesbarkeit und weniger Nachschlagearbeit geführt.

Der besondere Umstand, daß *DKL* sowohl als *RISM*-Band wie auch als eigenständiges Lexikon erscheint, bringt es mit sich, daß jede Quelle mit einem zweifachen Sigel versehen ist: mit einer der Chronologie folgenden Zählung und mit einer mnemotechnischen Abkürzung. Diese doppelte Sigelung stört kaum, vermag doch das *DKL*-Sigel dem mit der Materie Vertrauten mehr zu sagen als eine formale Zählweise. Vom Register aus wird über die *RISM*-Zählung auf die Quelle verwiesen, in dem in Vorbereitung befindlichen Melodienlexikon werden dann die *DKL*-Sigel verwandt; hier werden sie ihre Stärke beweisen können.

Welche Arbeitsleistung hinter den 200 Seiten Register steht, wird nur der angemessen beurteilen können, der vor einer ähnlichen Aufgabe schon selbst gestanden hat. Die Hymnologie schuldet den Herausgebern, allen voran Markus Jenny, für diese Pioniertat großen Dank.

(September 1981)

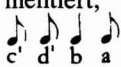
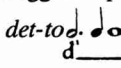
Oswald Bill

SIGISMONDO D'INDIA: Ottavo libro dei [original: de] Madrigali a cinque voci – 1624. Transcription and Introduction by Glenn WATKINS. Firenze: Leo S. Olschki 1980. XLVI, 63 S. und 4 Taf. (Musiche Rinascimentali Siciliane. X.)

Der schön gedruckte und ausgestattete Band ist als erster einer Serie konzipiert, in der alle vollständig erhaltenen nicht-monodischen Werke des „nobile palermitano“ oder eine umfassende Auswahl aus ihnen veröffentlicht werden sollen (ganz klar wird das aus dem Vorwort nicht). Da das erste Madrigalbuch d'Indias 1942 von Federico Mompellio herausgegeben wurde und da das achte und letzte von besonderem stilistischen und historischen Interesse ist, war die Entscheidung, die Ausgabe vom Ende her anzufangen, durchaus sinnvoll. Der Inhalt des achten Buches zeigt, daß der Komponist nicht nur der bedeutende Monodist war, als der er in Musikgeschichten figuriert, sondern ein ebenso bedeutender Madrigalist. Der Zyklus, mit dem d'India das Buch eröffnet – die Dorinda-Silvio-Szene aus dem 4. Akt von Guarinis *Il pastor fido* – hat im späten Madrigal kaum seinesgleichen. Schon seinetwegen ist zu hoffen, daß die Praxis sich dieser Ausgabe annehmen wird.

Der Zyklus ist zugleich die Demonstration eines charakteristischen und wohl mit Recht als manieristisch zu bezeichnenden Zuges des Madrigals im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert: der kunstvoll-künstlichen, anspielungsreichen, konkurrenzierenden „Diskussion“ der Komponisten über immer wieder denselben Text. Im vorliegenden Fall ist die Absicht besonders deutlich, denn nur Marenzio (1598) und Monteverdi (1605) haben dieselbe Szene in fünfstimmigen Madrigalen vor d'India komponiert, und seine Komposition bezieht sich auf diese Muster in kunstvoll-beiläufigen motivischen Anspielungen, übertrumpft sie aber zugleich in Reichtum und Aufbau des Zyklus, dessen fünf Teile ihrerseits durch motivische Anspielungen verbunden werden, in einer grandiosen Steigerung von monodischen Solo- und Tutti-Rezitativen über monodisch-polyphone Mischformen und concertato-Techniken bis zum monodischen Dialog mit der (angeblich von Monteverdi nach Italien gebrachten) Chor-Abrundung „alla francese“ im 5. Teil. Zugleich ist dieser 5. Teil nicht nur Übertrumpfung, sondern Fortsetzung der Zyklen Monteverdis und Marenzios, denn seinen Text („*Silvio, come son lassa! . . .*“) hatten sie nicht mehr vertont. Man sieht, Sigismondo d'India steckt so voller „concelli“ wie nur irgendein Komponist seiner Zeit. Dazu paßt gut, daß er in der „Widmungsvorrede an Isabella d'Este einige geradezu klassische „concelli“ unterbringt: „*Ne mi curo, che queste mie musiche, tutto che siano*

di stile peregrino, e nuovo, vadano peregrinando per le bocche de gl'intendenti di si nobile professione; ma poiche sono nate nella Casa d'Este, son contento che vi moiano, non mi assicurando, che possino ritrovar altrove l'immortalita del nome loro.“

Der Herausgeber geht im weit ausholenden, auch das 7. Madrigalbuch d'Indias einbeziehenden Vorwort auf die Tendenz, Madrigale über Madrigale zu komponieren, ausführlich und mit einer Fülle instruktiver Beispiele ein, und er verbindet sie sicherlich zu Recht mit entsprechenden, allerdings wohl deutlicher ausgeprägten Tendenzen in eben den Dichtungen, die die Madrigalisten vertonten, also vor allem den Werken der großen manieristischen Virtuosen Tasso, Guarini und Marino. Gedanken, die in Watkins' Gesualdobuch (1973) angedeutet waren, werden damit höchst fruchtbar weiterentwickelt. Damit gewinnen auch jene in die gleiche Richtung weisenden Überlegungen konkretere Gestalt, die in der Manierismuskonferenz der letzten zehn Jahre immer wieder aufgetaucht sind, am deutlichsten wohl in Helmut Huckes Beitrag zum Manierismus-Kongreß 1973 (*Studi Musicali* III, 1974, Firenze 1977, 255 ff.). Allerdings zeigt sich hier sogleich ein altbekanntes Methodenproblem: wenn Watkins beim Vergleich der Kompositionen vor Marinos *Pallidetto mio sole* argumentiert, die Deklamation *pal-li-det-to*  (und ähnlich) „*may be sufficient to suggest a parodistic connection*“, während *pal-li-det-to*  (und ähnlich) „*may be seen as a more general text related figure*“, dann könnte man das Argument mindestens ebensogut umdrehen, denn erstere ist quasi-natürlich, letztere schon ein Madrigalismus. Vielleicht ist es bald an der Zeit, das Manierismusproblem, ausgehend von Watkins' Gedanken, noch einmal umfassender zu diskutieren.

Der Notentext der Ausgabe wirkt zuverlässig; der Kritische Bericht informiert über alle wichtigen philologischen Probleme, darunter mit erfrischender Offenheit über die nach den Vorlagen oft unbeantwortbare Frage, welche Querstände vom Komponisten und welche vom Setzer stammen. Der Generalbaß ist nicht ausgesetzt und nicht beziffert, aber ein leeres System ist für die Aussetzung mitgegeben – sicherlich eine vernünftige Entscheidung. Ansonsten ist die Ausgabe nicht sehr praxisfreundlich: ein paar Anmer-

kungen über Besetzungs- und Verzierungsfragen, auch über die verschiedenen Arten von Generalbaß in ein und demselben Satz (basso seguente und „echter“ Generalbaß) hätten nichts geschadet. Aber insgesamt kann man dem Herausgeber für seine Arbeit nur dankbar sein. Hoffentlich werden weitere Bände der Ausgabe bald folgen. (September 1981) Ludwig Finscher

HANS PFITZNER: Sämtliche Lieder mit Klavierbegleitung, hrsg. von Hans RECTANUS, Band I. Mainz–London–New York–Tokyo: B. Schott's Söhne 1979. 223 S.

Die Lieder Hans Pfitzners, nicht nur quantitativ einer der gewichtigsten Teile seines Œuvres, wurden zu Lebzeiten des Komponisten in einer Weise publiziert, die weder den Zugang noch den Überblick erleichterte. In die 53 Lieder dieses ersten der auf zwei Bände veranschlagten Gesamtausgabe teilten sich ursprünglich sieben Verleger, darunter manche, die jenseits eines lokal begrenzten Bereiches unbekannt waren und demgemäß die Publizität der ihnen anvertrauten Werke nur wenig fördern konnten. In Pfitzners verlegerischer Tätigkeit scheint eine Tendenz zum Abseitigen unverkennbar. Die Lieder op. 2 überließ er 1893 dem Verlag Albert Metzger in Koblenz, dessen Unternehmen zwei Jahre später fallierte; die sieben Lieder op. 3 und op. 4 gab er, ebenfalls 1893, dem Frankfurter Musikalienhändler und Verleger B. Firnberg, der sich bald nach der Jahrhundertwende aus dem Verlagsgeschäft zurückziehen begann, die Rechte an diesen Liedern aber noch bis 1927 behielt. Noch 1904 übertrug Pfitzner seine Lieder op. 15 dem Stuttgarter Verleger Julius Feuchtinger, obwohl er seit 1898 in Kontakt mit Max Brockhaus stand, dem späteren Hauptverleger seiner Lieder.

Aber auch die Konzentration bei diesem Verlag blieb nicht ohne Probleme. Die Bezeichnung „revidierte Ausgabe“ konnte den Anschein erwecken, in den nach Stimmungen geordneten Heften des Verlages M. Brockhaus sei Pfitzners Liedschaffen vollständig oder doch annähernd vollständig enthalten. In Wahrheit bot diese Ausgabe jedoch nur einen Torso. Aus dem Bereich des Frühwerks fehlten die Lieder op. 3, 4, 5, 6 und 7 – und damit eines der genialsten Lieder Pfitzners: seine Vertonung von Eichendorffs *Lockung* op. 7, Nr. 4 –, ferner fehlten das kostbare op. 21 und natürlich alle nach op. 26

entstandenen Lieder (op. 29, 30, 32, 33, 35, 40 und 41), die bei Fürstner bzw. bei Peters erschienen. Der Torso der Brockhaus-Ausgabe verstellte aber nicht nur den Blick auf die umfassende Breite von Pfitzners Liedschaffen, er war auch in seiner Anlage fragwürdig. Wer je mit dieser Ausgabe zu arbeiten und durch alle Hefte hindurch nach der originalen Tonart und Stimmlage eines Liedes zu suchen hatte, wird die ohnehin längst überfällige Gesamtausgabe besonders dankbar begrüßen. Dreißig Jahre nach dem Tod des Komponisten liegt damit endlich in würdiger Form der erste Teil eines Liedwerkes vor, dessen Ursprünglichkeit ebenso erstaunlich bleibt wie der geringe Grad seiner Bekanntheit. Der Band umfaßt die Lieder bis einschließlich op. 18 (1906).

Der Herausgeber hat mit gutem Grund die Druckausgaben der Originalverleger und die erwähnte Brockhaus-Ausgabe, an der Pfitzner seit 1919 revidierend beteiligt war, zur Grundlage der Neuausgabe gemacht. Ergänzungen nach den Autographen oder den Handexemplaren Pfitzners sind sparsam vorgenommen worden und im Revisionsbericht vermerkt; vereinzelt findet man dort auch Abweichungen der Autographen von den Druckausgaben verzeichnet. Man mag es bedauern, daß gerade diesen oft so aufschlußreichen Divergenzen nicht mehr Raum zugebilligt wurde. Wie der als Faksimile beigegebene Anfang von op. 10, Nr. 3 (*Zum Abschied meiner Tochter*) zeigt, hat Pfitzner am Autograph dieses Liedes bedeutsame Änderungen vorgenommen (Streichung des 7. Taktes, Änderung der Figuration der linken Hand und der Bogensetzung), und entsprechendes findet sich auch in anderen Pfitzner-Handschriften. So wünschenswert die Aufnahme dieser Änderungen in den Revisionsbericht gewesen wäre, sie hätte dessen Umfang in einem Maße anschwellen lassen, das offenbar weder im Interesse des Verlages noch der Hans-Pfitzner-Gesellschaft lag, welche durch Ablösung alter Verlagsrechte diese Gesamtausgabe erst ermöglicht hat.

Indessen hätte der Herausgeber gut daran getan, bei der Anlage des Revisionsberichts dem Problem der originalen Tonart und Stimmlage (bzw. Schlüsselung), das in der Brockhaus-Ausgabe fast systematisch verschleiert worden war, mehr Gewicht zuzumessen. So ist nicht nur op. 10, Nr. 3 (wie das Faksimile zeigt) im Autograph im Baßschlüssel notiert, sondern u. a. auch op. 7, Nr. 1 (*Hast du von den Fischerkindern*), dessen

Autograph der Rezensent 1978 zusammen mit weiteren Jugendliedern Pfitzners auffinden konnte. Dieses Lied, das die Gesamtausgabe – der Originalausgabe von Ries & Erler folgend – in *b*-moll wiedergibt, stand zudem im Autograph in *g*-moll, und diese ursprüngliche Konzeption hätte verdient, im Revisionsbericht festgehalten zu werden.

Insgesamt aber hat Hans Rectanus diese erste Gesamtausgabe von Pfitzners Liedern in muster-gültiger Weise begonnen, und seine gründliche Kenntnis der Quellen ist dem vorliegenden Band außerordentlich zugute gekommen. Im Bereich des neueren deutschen Kunstliedes bildet dieser Band sicher die wichtigste Neuerscheinung der letzten Jahre.

(Oktober 1981)

Peter Cahr

Diskussionen

Zur Ausgabe der Streichquartette op. 12, 13 und 44, Nr. 1–3 im Rahmen der „Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys“ (LMA III/1–2).

Ludwig Finschers Rezension (*Mf* 1981/2, S. 242–245) basiert auf einem grundsätzlichen Widerspruch zwischen seinen Wünschen und den Prinzipien der *LMA*. Die *LMA* bietet nicht mehr, wie etwa die *Neue Bach-* oder *Mozartausgabe*, einen gesonderten Kritischen Bericht, stellt auch nicht, wie die *Neue Schubert-Ausgabe*, einen ausführlichen Kritischen Bericht, ergänzend zum Editionsband und den dort gegebenen Ausführungen, als Manuskript zur Einsicht bereit, sondern bezieht die Elemente des Kritischen Berichts in den Editionsband ein. Das bedeutet eine Beschränkung auf den editorischen Haupttext und das, was damit unmittelbar zusammenhängt. Dem wurde im Falle der Streichquartette dadurch in besonderer Weise Rechnung getragen, daß von einzelnen Sätzen der Quartette op. 44 auch Frühfassungen vollständig ediert wurden, was allein einen Notentext von 134 Seiten ausmacht; hinzu kommen die Revisionsberichte etc.

So weit wurde das von Finscher gewürdigt als „allen vernünftigen Anforderungen“ entsprechend. Aber S. 244 widerruft er seine Zustimmung zu dem Editionsprinzip: „Viel sinnvoller wäre es gewesen, wirklich alle Stadien der Komposition zu dokumentieren“, was der Verbindung

von Edition und Monographie gleich käme, aber nach den Prinzipien der *LMA* weder vorgesehen noch möglich ist. Zum andern referiert Finscher richtig, daß die von Mendelssohn selbst überwachten Drucke die Primärquellen sind, beklagt aber (S. 243f.), daß die Ausgabe nicht erschöpfend Auskunft über das Autograph gibt. Er findet es „störend (wenn auch nicht mehr als das)“ (S. 243), daß die Quellen ihrer Bedeutung für die Edition nach in der Rangfolge des Alphabets bezeichnet sind, und er findet es „schließlich . . . zumindest störend, daß die Tempobezeichnungen der Autographe nur bei der Beschreibung der Autographe erwähnt werden, nicht aber unter den Einzelnachweisen“ (S. 245). Letzteres wurde so gehalten, weil die Einzelnachweise sich natürlich auf die mit den Tempobezeichnungen der Primärquellen edierten Notentexte beziehen. Es ist deutlich, daß es Finscher in seiner Kritik nicht um die Edition und den Editionstext geht, sondern um eine „Rehabilitierung“ der Autographe in ihrer Bedeutung. Der Gedanke, daß ein Autograph Sekundärquelle ist und demnach für den Kritischen Bericht nachrangig behandelt werden muß, ist ihm offenbar unheimlich. „Vergrößerungen der gestochenen Stimmen gegenüber dem Autograph werden übernommen, auch wo sie ziemlich offenkundig sind: ein Beispiel gleich am Anfang von op. 12, wo die kurzen *cresc.-decresc.-*Zeichen in T. 13 übernommen, in T. 21, 29, 31 und 36 aber vergrößert werden“ (S. 243). Abgesehen davon, daß in T. 13 nur ein Zeichen über einer Note steht, das ein Akzent und keine *Decrescendo*-Gabel ist, während bei den übrigen Stellen *Cresc.-* und *Decresc.-*Gabeln innerhalb einer eintaktigen Figur stehen, übersieht Finschers Argumentation etwas Wesentliches: Die Drucklegung zwingt Mendelssohn oftmals erst zur Präzisierung und Vervollständigung seiner Dynamik, Artikulation, Bogensetzung, was im Vorwort dargelegt wurde. Schließlich gibt es, wie im Revisionsbericht ausgeführt, neben den Stimmen auch die Partitur-Erstdrucke, die ebenfalls noch zu Mendelssohns Lebzeiten erschienen sind und daher in Zweifelsfällen wie bei dem in den Typen etwas groben Erstdruck von op. 12 zur Klärung herangezogen wurden. Das Beispiel zeigt aber, wie Finscher indirekt das Autograph zur Primärquelle erheben will.

Finscher kritisiert, daß bei den „Ausgewählten Korrekturen“ im Autograph „einige der bemerkenswertesten Stellen gerade nicht erwähnt“

werden (S. 244). Daß ein solches Unterfangen – ebenso das, was Finscher an Einzelbemerkungen anschließt, „die sich auf das Wichtigste beschränken“ – eine Ermessensfrage ist, wurde offen ausgesprochen. Es ging um Stellen unterschiedlicher Problematik; hierzu einige Beispiele (römische Zahlen = Sätze, arabische Zahlen = Takte) in ihrer Charakterisierung; im Band sind die Beispiele abgedruckt: op. 12–IV, nach 78 drei T. ersatzlos gestrichen; op. 12–IV, 127 V. 1, 128 V. 2 urspr. anders, ein auf 128 urspr. folgender Takt gestrichen; op. 12–IV, 167–168 V. 2, Va., Vc. urspr. anders; op. 13–IV, 315–320: veränderte Konzeption in den Unterstimmen, urspr. keine Pause der Va. von 315, 2. Viertel bis 319, 1. Viertel; op. 44 Nr. 1, I 60–66, Va., Vc. urspr. anders: die Änderung bringt teils Oktavversetzung im Vc. und Pause der Va.; 60–65, 2. Viertel: die Änderung bringt zunächst Imitation des Vc. durch die Va., die dann pausiert; die Vc.-Führung ist auf Stützung der Violinen reduziert, damit diese deutlich hervortreten können. Die Reihe ließe sich fortsetzen. In der Edition ging es nicht darum, Korrekturen an bestimmten Nahtstellen zu suchen und solche einer bestimmten Art in größerer Zahl zu bieten, sondern im Sinne der hier gegebenen Auswahl aus der Auswahl solche „unterschiedlicher Problematik“ zu bieten, und das hat durchaus mit der Kompositionsweise zu tun.

Zu den von Mendelssohn selbst vorgenommenen Bleistifteintragungen in den Autographen eine Anmerkung. Sie sind nicht immer in den Drucken wiederzufinden, aber später als der Haupttext des Autographs gemacht worden. Bei solcher Vielschichtigkeit wird klar, daß eine erschöpfende Darstellung im Rahmen der Edition geradezu unmöglich wird, weil Übertragungen dann schnell zur Interpretation werden. Finschers Anspruch könnte nur eine Faksimile-Ausgabe mit ausführlichem Kommentar gerecht werden; ob, wann und wo sie erscheinen kann und soll, steht freilich dahin.

Finscher kritisiert ferner, Hillers Veranlassung zu den Veränderungen bei op. 44 sei nicht herausgearbeitet worden. Das ist richtig, doch erschien und erscheint mir bei Mendelssohns Eigenart, während der Drucklegung noch Überarbeitungen mit z. T. gravierenden Veränderungen in vielen Werken vorzunehmen, so gewichtig, daß die Veranlassung dazu unbedeutend wird. Stattdessen kam es mir darauf an, den Zeitraum der Veränderungen, die offensichtlich in engem

Kontakt mit dem David-Quartett erfolgten, einzugrenzen. Da das Material des David-Quartetts nicht mehr aufzufinden war, mußte hier mit Briefstellen der Vorgang selbst erschlossen werden.

Daß Finscher die Bemerkungen zur Rezeption ohne Präzisierung als nebensächlich abtut, hängt mit seinem Interesse für die Autographe und seinen auffallend geringen Äußerungen zum neuen Notentext selbst zusammen. Da die alte Gesamtausgabe ebenfalls auf die Drucke zurückgriff, sich in den Noten selbst wenig, in Dynamik, Artikulation, Phrasierung in der *LMA* aber viel gegenüber der alten Gesamtausgabe verändert hat, wurde dem nachgegangen. Die Untersuchungen zur Rezeption konzentrieren sich auf die Ermittlung der Veränderungen zwischen Erstdrucken und alter Gesamtausgabe in Ausgaben, einige Arrangements eingeschlossen. Insofern hat diese Frage zur Rezeption durchaus mit der Edition zu tun.

Der Stellenwert von Finschers Kritik ändert sich daher nicht nur graduell, sondern grundsätzlich.

Gerhard Schuhmacher

Die Rezension meines Buches *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik* durch Hubert Unverricht (*Mf* 34, [1981], S. 371 f.) veranlaßt mich zu folgenden Bemerkungen:

1. Von einer Rezension erwartet man gemeinhin, daß sie über die Forschungsergebnisse und die Methodik eines Buches informiert und sich mit ihm auseinandersetzt. Hubert Unverricht hat eine eigene Art zu rezensieren. Er hält es nicht für nötig, über den Inhalt und die Ergebnisse eines Buches zu referieren. Von meinem Buch gibt er ein Zerrbild. Es gibt kaum etwas, was er nicht verfälscht hat. Seine Rezension ist ein Sammelsurium unrichtiger Behauptungen, unzulässiger Unterstellungen und kleinlicher (dazu noch nicht stichhaltiger) Einwände.

2. Die Behauptung, meine Schriften setzten die durch Kretzschmar und Schering angebahnte Richtung der Hermeneutik fort, ist falsch. Richtig ist, daß meine Arbeiten sich zur alten Hermeneutik konträr verhalten. Wer einigermaßen im Schrifttum bewandert ist, weiß, daß Kretzschmars Verfahren „psychologistisch“ ist und daß Scherings Beethoven-Deutungen allesamt subjektiv und spekulativ sind. Meine Untersuchungen basieren dagegen stets auf historischen, strukturellen und semantischen Gegebenheiten;

die Schlußfolgerungen sind nachprüfbar und beweisbar. Ein Beispiel: Scherings Ansicht, daß die *Eroica* eine Homer-Symphonie sei, ist völlig aus der Luft gegriffen. Das Ergebnis meiner Untersuchungen hingegen, daß Beethoven bei der Komposition des Werkes die Gestalt des Titanen Prometheus–Bonaparte vorgeschwebt hat, stützt sich auf ungezählte Fakten, Daten und Beobachtungen. Unverrichts Behauptung freilich beweist, daß er die Schriften von Kretzschmar und Schering nicht verstanden hat, von meinen eigenen ganz zu schweigen.

3. Aus der Tatsache, daß ich in meinem Buch an Stelle eines Vorworts mehrere (übrigens totgeschwiegene) Äußerungen von Beethovens Zeitgenossen bringe, meint Unverricht auf „spätromantische Tendenzen“ in meiner Veröffentlichung schließen zu können. Er behauptet allen Ernstes, die Zitate sagten wenig zu dem behandelten Thema, verrieten aber einiges über meine „Einstellung“. Diese Behauptung ist (sollte sie nicht boshaft gemeint sein) an Leichtfertigkeit nicht zu überbieten. Was die Zitate besagen, liegt doch auf der Hand für jedermann, der zu lesen versteht. Sie stammen nämlich von Beethovens Schülern, Freunden und Bekannten und dokumentieren eindrucksvoll, daß Beethoven beim Komponieren sich oft von außermusikalischen Ideen anregen ließ – was denn auch bei der *Eroica* der Fall ist. Ferdinand Ries bezieht sich ausdrücklich auf dieses Werk, wenn er schreibt: „Beethoven dachte sich bei seinen Compositionen oft einen bestimmten Gegenstand...“. „Spätromantische Tendenzen“ bei wem?

4. Das Buch ist ferner keineswegs die „Frucht einer Lehrveranstaltung“(!), sondern das Resultat langjähriger Untersuchungen, die sich auf eine ganze Reihe unerforschter Gebiete erstrecken. Dazu gehören: die musik- und theatergeschichtliche Semantik des *Eroica*-Begriffs; die Kategorien *dramma eroico*, *ballo eroico* und *danza eroica*; Viganòs Libretto zu den *Geschöpfen des Prometheus*; die Frage der Zuordnung der *Prometheus*-Musik zu den Szenen der Handlung; die Skizzen Beethovens; die zeitgeschichtlichen und literarischen Zeugnisse der Bonaparte-Begeisterung zu Beethovens Zeit und anderes mehr. Ein sachkundiger unvoreingenommener Leser merkt sofort, wieviel mühsame Forschungsarbeit in dem Buch steckt. Anders Unverricht.

5. Wenn der Rezensent meint, in Nr. 2 der *Prometheus*-Musik ginge meine „Inhaltsdeu-

tung“ zu weit in das Detail, so verkennt er den Sachverhalt. Auch diese „Inhaltsdeutung“ ist keineswegs frei erfunden; sie stützt sich vielmehr auf die überaus präzisen szenischen (choreographischen) Angaben bei Carlo Ritorni, die ich auf die Musik bezogen habe. Zu den Ergebnissen meines Buches zählt der Nachweis, daß Beethovens *Prometheus*-Musik programmatisch konzipiert ist.

6. Das Literaturverzeichnis ist keineswegs „etwas schnell“ zusammengestellt worden, wie es Unverricht wahrhaben will. Es zählt immerhin rund 100 Titel. Darunter befinden sich Untersuchungen (so die Schriften zum Prometheus- und Bonaparte-Stoff), die in der Beethoven-Forschung bislang niemals berücksichtigt wurden und zum ersten Mal in meinem Buch verwertet sind.

7. Eine Rezension wie die Unverrichts nützt niemandem: weder dem Rezensenten noch dem Autor, weder der Fachwelt noch der Forschung. Der Rezensent disqualifiziert sich zwar selbst; trotzdem wird der Autor gezwungen, gegen die Verbreitung der Unwahrheit sich zur Wehr zu setzen.

Constantin Floros

Eingegangene Schriften

GERHARD ALBERSHEIM: Die Tonsprache. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). XIII, 388 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 15.)

ARD Jahrbuch 80. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Hamburg: Hans-Bredow-Institut (1980). 372 S., Tab., Taf., Abb.

PIERRE ATTAINGNANT: Second Livre (1536). Transcribed by Albert SEAY. Colorado Springs 1980. II, 64 S. (Colorado College Music Press, Transcriptions. No. 3.)

PIERRE ATTAINGNANT: Vingt Deuxiesme Livre (1547). Transcribed by Albert SEAY. Colorado Springs 1980. III, 67 S. (Colorado College Music Press, Transcriptions. No. 4.)

Bielefelder Katalog Klassik. Schallplattenverzeichnis für Klassische Musik, Geistliche Musik,

Folklore, mit Anhang Sprechplatten. 2 – 1980. Karlsruhe: G. Braun (1980). Ohne Seitenzählung.

Bruckner Symposion „Die Fassungen“ im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1980. 14.–16. September 1980. Bericht hrsg. von Franz GRASBERGER. Linz: Anton Bruckner Institut, Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH 1981. 111 S.

Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. I. Correspondence of Felix Mendelssohn Bartholdy and others. Compiled by Margaret CRUM. Tutzing: Hans Schneider 1980. XIV, 374 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 7.)

CARL DAHLHAUS: Fondamenti di storia della musica. Fiesole: discanti edizioni (1980). VIII, 212 S.

Claude Debussy: Lettres 1884–1918. Réunies et présentées par François LESURE. Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts (1980). XV, 294 S.

WERNER EGK: Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 583 S., Abb.

ALFRED EINSTEIN: Größe in der Musik. Mit einem Vorwort von Carl DAHLHAUS. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag (1980). 174 S.

ALBERT ERHARD: Jean Rousseau's „Traité de la Viole“. Faksimile der Ausgabe Paris 1687. Mit Einführung, Übersetzung und Kommentar. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1980. 107 S., VII Bildtafeln. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 6.)

JOHANNES B. GÖSCHL: Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der Gregorianischen Liqueszenz. Der isolierte dreistufige Epiphonus praepunctis, ein Sonderproblem der Liqueszenzforschung. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1980. Teil I (Text) mit einem Geleitartikel von Eugène CARDINE, XXV, 396 S. Teil II (Paläographischer Anhang) 120 S. (Forschungen zur älteren Musikgeschichte. Band 3.)

WALTER GRAF: Vergleichende Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Franz FÖDERMAYR. Wien–Föhrenau: Elisabeth Stiglmayr 1980. 366 S., 1 Taf., 30 Abb. (Acta Ethnologica et Linguistica. Nr. 50. Series Musicologica. 3.)

Das Große Lexikon der Musik in acht Bänden. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Band 2: C bis Elmendorff. Freiburg–Basel–Wien: Verlag Herder (1979). XVI, 424 S., Abb., 40 Taf., Notenbeisp.

Das Große Lexikon der Musik in acht Bänden. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Band 3: Elsbeth bis Haitink. Freiburg–Basel–Wien: Verlag Herder (1980). XVI, 416 S., Abb., 40 Taf., Notenbeisp.

Das Große Lexikon der Musik in acht Bänden. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Band 4: Hal bis Kos. Freiburg–Basel–Wien: Verlag Herder (1981). XVI, 460 S., Abb., 36 Taf., Notenbeisp.

G[EORG] F[RIEDRICH] HANDEL: Two ornamented Organ Concertos (Opus 4, nos. 2 and 5) as Played by an Early Barrel Organ. Transcribed with Commentary by David FULLER. Hackensack, New Jersey: Jerona Music Corporation (1980). XIV, 39 S.

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Status und Funktion des Hofkapellmeisters in Wien (1848–1918). Innsbruck: Musikverlag Helbling (1981). 397 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band V.)

The Hungarian Folk Song by BÉLA BARTÓK. Edited by Benjamin SUCHOFF, Translated by M. D. CALVOCORESSI with Annotations by Zoltán KODÁLY. Albany, N. Y.: State University of New York Press 1981. LV, 399 S. (New York Bartók Archive Studies in Musicology. no. 13.)

INTERNATIONAL MUSIC EDUCATION. ISME Yearbook Vol. VII–1980. Bernhard BINKOWSKI and Egon KRAUS, Editors. New Trends in School Music Education and in Teacher Training. Papers of the ISME Seminar in Innsbruck 1980. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne (1980). 184 S.

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Serie D. Band 7: Taras Bulba. Rapsódie pro Orchester (1915–1918). Partitur. Hrsg. von Jar-

mil BURGHAUSER und Jan HANUŠ. Praha: Supraphon / Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XX, 186 S.

Journal of the Japanese Musicological Society 1980, Vol. XXVI, No. 1. Tokyo: Academia Music Co., Ltd. 1980. 80 S.

HERMANN JUNG: Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos. Bern und München: A. Francke AG Verlag (1980). 296 S., zahlr. Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 9.)

UTE JUNG: Walter Braunfels (1882–1954). Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980. V, 667 S., mit Abb., Tab., Faks., Notenbeisp. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 58.)

JÜRGEN KINDERMANN: Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio B. Busoni. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980. 518 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 19.)

OSKAR LANG: Armin Knab. Ein Meister deutscher Liedkunst. 2., rev. und ergänzte Auflage, mit 1 Tafel, 1 Faks. und 30 Notenbeisp. Hrsg. von Paula Yvonne KNAB. Würzburg: Echter-Verlag 1981. 150 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 13. Magnificat 1–24 (Magnificat des Druckes Nürnberg 1567), hrsg. von James ERB. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XCVI, 308 S.

ALBERT LORTZING: Zar und Zimmermann. Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 281 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

DONALD MITCHELL: Gustav Mahler. The Early Years. Revised and edited by Paul BANKS and David MATTHEWS. London and Boston: Faber and Faber (1980). XXII und 338 S.

JACQUES MODERNE: Le Parangon des Chansons. Quart livre [1538]. Transcribed by Albert SEAY. Colorado Springs 1981. V, 48 S. (Colorado College Music Press, Transcriptions. No. 6.)

JACQUES MODERNE: Le Parangon des Chansons. Cinquiesme livre [1539?]. Transcribed by Albert SEAY. Colorado Springs 1980. III, 72 S. (Colorado College Music Press, Transcriptions. No. 5.)

GUILLAUME MORLAYE: Œuvres pour le Luth. Edition, Transcription, Étude Critique par Michel RENAULT. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1980. XLVII, 221 S. (Corpus des Luthistes Français.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sinfonie g-Moll KV 550. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Manfred WAGNER. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 167 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Don Giovanni. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila CSAMPAI und Dietmar HOLLAND. München: G. Ricordi u. Co. / Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1981. 281 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem. Abteilung 1: Messen. Band 3. Vorgelegt von Walter SENN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XXVII, 272 S., Faks.

Musik-Index zur „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“, 1816–1848. Zusammengestellt von Clemens HÖSLINGER. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1980. 186 S. (Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 4.)

Musik und Musiker am Mittelrhein. Ein biographisches, orts- und landesgeschichtliches Nachschlagewerk. Band 2. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Mainz: Schott-Verlag (1981). 190 S. (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte. Nr. 21.)

CHRISTA NAUCK-BÖRNER: Logische Analyse von Hörertypologien und ihrer Anwendung in der Musikpädagogik. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1980. 226 S. (Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft. Band 5.)

Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München. Hrsg. von Theodor

GÖLLNER. Tutzing: Hans Schneider (1980). 162 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 30.)

NIKOLAUS DE PALEZIEUX: Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981. 253 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 23.)

JOHN G. PAPAIOANNOU: Towards a definition of contemporary music: A historic approach. Athens: ISCM Greek Section (1980). 21 S. (ISCM Monograph Series. 1.)

IVANA PELNAR: Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Edition. Tutzing: Hans Schneider-Verlag (1981). XIX, 179 S. (Münchner Editionen zur Musikgeschichte. Band 2.)

ARRIGO POLILLO: Jazz. Geschichte und Persönlichkeiten. Aus dem Italienischen übertragen und bearbeitet von Eginò BIAGIONI. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 677 S., Abb., Taf.

LUDWIG PRAUTZSCH: Vor deinen Thron tret ich hiermit. Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs. Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler-Verlag (1980). 308 S.

Répertoire International des Sources Musicales A/I/8: Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Otto E. ALBRECHT und Karlheinz SCHLAGER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1980. 68*, 406 S.

PETER RUMMENHÖLLER: Der Dichter spricht. Robert Schumann als Musikschriftsteller. Köln: Gitarre + Laute Verlagsges. m.b.H. (1980). IV. 108 S.

KLAUS-JÜRGEN SACHS: Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter. Teil II: Studien zur Tradition und Kommentar der Texte. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH 1980. 406 S., zahlr. Tabellen. (Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung. Band II.)

ERICH SCHULZE: Urheberrecht in der Musik. 5. neubearb. Aufl., Berlin-New York: Verlag Walter de Gruyter 1981. 543 S.

RÜDIGER SCHUMACHER: Die Suluk-Gesänge des Dalang im Schattenspiel Zentraljavas. (Textteil und Notentranskriptionen.) München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1980. 248 und 63 Bl., Notenbeisp., Tab. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischer Kunstmusik. Band 7.)

RICHARD S. SEARS: V-Discs. A History and Discography. Prepared under the auspices of the Association for Recorded Sound Collections. Westport, Connecticut und London, England: Greenwood-Press (1980). XCIII, 1166 S. (Discographies. Nr. 5.)

The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts. A Conference at Isham Memorial Library March 15-17, 1979. Edited by Christoph WOLFF and Robert RIGGS, Assistant Editor. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Department of Music. Distributed by Harvard University Press 1980. XI, 357 S., Notenbeisp., Faks.

VANHAL: Six Quartets. An edition and commentary David Wyn JONES. Cardiff: University College Cardiff Press 1980. 211 S.

GIUSEPPE VERDI: Othello („Otello“). Kompletter Text mit deutscher Übersetzung und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1980). 288 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

RICHARD WAGNER: Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila CSAMPAI und Dietmar HOLLAND. Mit einem Essay von Egon VOSS. München: Musikverlag G. Ricordi / Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1981. 281 S.

RICHARD WAGNER: Parsifal. Kompletter Text und Erläuterung zum vollen Verständnis des Werkes. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 302 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 26. Juni 1981 Prof. Dr Ewald JAMMERS im Alter von 84 Jahren. Obschon im Hauptberuf Bibliothekar, hat er – seit 1956 Honorarprofessor für Ältere Musikgeschichte an der Universität Heidelberg – die Musik des Mittelalters in ihrer ganzen materialen Breite bearbeitet: vom Gregorianischen Choral bis zu den Liedern der Minnesänger, Meistersinger, Troubadours und Trouvères, von der alt- und mittelhochdeutschen Epik über die Mehrstimmigkeit bis zur Instrumentalmusik. Dabei interessierten ihn ebenso sehr musikalische Elementarfragen wie die Eigenarten der von ihm untersuchten Musik. So setzte er sich immer wieder mit dem Verhältnis von Musik und Sprache, mit den Intentionen der Notenschrift und mit Rhythmusfragen auseinander. Jammers war undogmatisch, hypothesenfreudig und angriffslustig – auf dem Fundament einer peniblen Materialbefragung.

am 18. November 1981 Dr. Camillo SCHOENBAUM, Dragör/Dänemark, im Alter von 56 Jahren;

am 8. Januar 1982 Prof. Dr. Klaus RÖNNAU an einem Herzinfarkt. Er hatte in Marburg, Kiel und Hamburg Musikwissenschaft, Philosophie, Völkerkunde und Phonetik studiert und war seit 1966 an der Ruhr-Universität Bochum, seit 1980 als Professor der Universität Paderborn am Musikwissenschaftlichen Seminar in Detmold tätig. Außer durch seine wohlfundierte Lehrtätigkeit hat er sich durch seine Forschungen auf dem Gebiet der frühen Mehrstimmigkeit, insbesondere der Handschriften aus Saint Martial, und der Instrumentalmusik um 1700 hohes Ansehen bei Studenten und Fachkollegen erworben.

*

Wir gratulieren:

Anthony van Hoboken, Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, am 23. März 1982 zum 95. Geburtstag. Eine ausführliche Würdigung erfolgt in Heft 2/82 der „Musikforschung“;

Dr. Ernst MOHR, Basel, am 4. März 1982 zum 80. Geburtstag;

Dr. Werner MENKE am 10. Januar 1982 zum 75. Geburtstag.

*

Die Jahrestagung 1982 der Gesellschaft für Musikforschung wird auf Einladung des Direk-

tors des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln, Professor Dr. Heinrich Hüsch, und des Leiters des Joseph Haydn-Instituts Köln, Dr. Georg Feder, vom 27. bis 30. Oktober in Köln stattfinden. Das Thema lautet „Haydn: Tradition und Rezeption“.

Professor Dr. Christoph WOLFF, Harvard University, Cambridge/Mass., hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg nicht angenommen.

Professor Dr. Wilhelm SEIDEL, Heidelberg, hat einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg erhalten.

Professor Dr. Theodor GÖLLNER, München, wurde am 27. Juni 1981 in Passau von der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte zum Vorsitzenden gewählt, die weiteren Vorstandsmitglieder in ihrem Amt bestätigt. Ein kurzer Bericht über die Tagung mit Abdruck dabei gehaltener Referate wird in Heft 23 der von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte herausgegebenen Halbjahresschrift *Musik in Bayern* (Verlag Hans Schneider, Tutzing) erscheinen.

Die Generalversammlung des Internationalen Musikrats (IMC) hat 1981 in Budapest Professor Barry S. BROOK, Ordinarius für Musikwissenschaft an der New York State University einstimmig zum Präsidenten, Herrn Professor Nils L. WALLIN zum Geschäftsführer (Executiv-Sekretär) gewählt.

Professor Dr. Francisco Curt LANGE, Direktor des Instituto Interamericano de Musicología in Montevideo (Uruguay) erhielt im Dag-Hammarskjöld-Auditorium der Vereinten Nationen in New York zusammen mit dem früheren USA-Präsidenten Jimmy Carter und dem ehemaligen Präsidenten von Senegal und Dichter Dr. Léopold Sédar Senghor den „Kenneth David Kaunda Award for Humanism“. Außerdem wurde er Ehrenmitglied der „American Liszt Society“ und der „Asociación Organística Argentina“. Venezuela verlieh ihm die höchste Stufe der „Medalla Andrés Bello“ für seine Verdienste um das dortige kulturelle Leben. Die neugegründete „Sociedade Brasileira de Musicología“ ernannte ihn, als den Gründer der brasilianischen Musikwissenschaft, zum Ehrenpräsidenten auf Lebenszeit.

Am 23. November 1981 hielt Professor Pierluigi PETROBELLI, Direktor des Verdi-Instituts in Parma, am Deutschen Historischen Institut in Rom einen öffentlichen Vortrag über *Il pensiero musicale di Giuseppe Verdi*.

*

Ende September 1981 ist die Internationale Association for the Study of Popular Music (IASPM) gegründet worden. Ziel der Vereinigung ist die Unterstützung entsprechender nationaler, internationaler und interdisziplinärer Aktivitäten. Mitglieder der IASPM werden zweimal jährlich ein Bulletin erhalten. Auskünfte erteilt das IASPM-Sekretariat, Musikvetenskapliga Institutionen, Victoriagatan 23, S-411 25 Göteborg, Schweden.

Die Stuttgarter Konzertvereinigung e. V. hat mit Genehmigung des Regierungspräsidiums Stuttgart eine Stiftung des privaten Rechts, die Internationale Bachakademie errichtet. Zweck der Stiftung ist die Einrichtung und der Betrieb einer ständigen Forschungsstätte für Musikwissenschaftler und Musiker, die Koordinierung der internationalen Bachforschung, die Errichtung einer Bibliothek, Phonotheke und Dokumentation sowie eines Mikroarchives. Vorstandsvorsitzender der Stiftung ist Präsident Roland KLETT, Künstlerischer Leiter Professor Helmuth RILLING.

Die Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen im International Council for Traditional Music (früher International Folk Music Council) der UNESCO veranstaltet ihre 7. Sitzung vom 22. bis 27. Juli 1982 in Limassol, Zypern. Referate und Diskussionsbeiträge werden zu folgenden Themenkomplexen angenommen: 1. *Orient und Okzident. Historische Quellen zur Erhellung der Beziehungen im Bereich der traditionellen ethnischen Musik zwischen Ost und West*. 2. *Ethnische Musik des östlichen Mittelmeeres, vor allem Zyperns*. Auskünfte und Anmeldungen bei Professor Dr. Wolfgang SUPPAN, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz.

Im Rahmen der Kasseler Musiktage 1982 findet am 30. September und 1. Oktober ein Symposium über das Generalthema statt: *Franz Schubert: Jahre der Krise 1818–1823*. Weitere Themen sind: *Schubert auf dem Weg zu einer „neuen Form“*, *Franz Schuberts Bühnenmusik* und *Franz Schuberts Kirchenmusik*.

Die Jahrestagung des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung (AMPF) wird vom 8. bis 10. Oktober 1982 in Köln stattfinden und dem Thema *Musikalische Teilkulturen* gewidmet sein. Informationen: Professor Dr. Werner KLÜPPELHOLZ, Nußbaumerstraße 43, 5000 Köln 30.

*

Zur Mitteilung über das *Dictionary of Musical Morphology* in Heft 2/1981 der *Musikforschung*, S. 254, erklärt Herr Prof. Dr. Luther Dittmer, Binningen/Schweiz: „Die Richtigkeit unserer Ausgabe des *Dictionary of Musical Morphology* wurde im Mai 1981 vertraglich bestätigt, als die Autoren uns die zukünftigen Verlagsrechte abkauften.“ Institut voor Middelleeuwse Muziekgeschiedenis. – Herr Friedrich Suck, Kassel, bestätigt, daß die von ihm überprüften Seiten 161–192 des in Frage stehenden Buches keine Änderungen oder Entstellungen gegenüber den entsprechenden Seiten des Manuskripts enthalten. – Herr Prof. Dr. Siegmund Levarie stellt zu der obigen Erklärung fest: „Wir einigten uns, daß Herr Professor Dittmer die beschränkte, von ihm bereits gedruckte Zahl von Exemplaren weiter verkaufen dürfe, allerdings nur in Europa, wogegen er alle weiteren Rechte auf unser Buch aufgab.“

Professor Dr. Heinz Becker bittet, folgende Erklärung zu publizieren: „Leider muß ich erkennen, daß ich auf Grund sprachlicher Mißverständnisse vorschnell reagiert habe. Ein telephonischer Versuch, bei der Redaktion, mein Monitum (*Die Musikforschung* 1981, Heft 2, S. 254) ersatzlos zu streichen, erfolgte leider zu spät. So unterziehe ich mich hiermit der Pflicht, zu erklären, man möge mein Monitum als nicht veröffentlicht und den Text als gegenstandslos betrachten. Ich bedauere den Vorgang.“