

ANTHONY VAN HOBOKEN 95 JAHRE ALT

Der 23. März 1982, der Tag, an dem Herr Dr. Anthony van Hoboken sein 95. Lebensjahr vollendet, vereinigt alle an der Erforschung der Musik unserer großen Meister des 18. und 19. Jahrhunderts ernstlich Interessierten in herzlicher Gratulation und in der Bekundung aller guten Wünsche für den Jubilar, den als Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung verbunden zu wissen alle gewöhnlichen Mitglieder erfreut und zugleich ehrt. Dr. van Hobokens Wirken für die Musikforschung gründet in edlem Enthusiasmus für die Tonkunst, in der Einsicht in die Wichtigkeit einer Dokumentation des authentischen Notentextes der Meisterwerke. Als Sammler von Handschriften und Frühdrucken, als Bibliograph, als Bücher- und Musikalienliebhaber, vor allem jedoch als Gründer und Förderer von der Erfassung und Sammlung dienenden Institutionen hat er seiner Liebe zur Tonkunst ein den kommenden Geschlechtern sichtbares Denkmal gesetzt. Sein Name ist dauernd verbunden mit dem 1927 begründeten, sich einer Idee seines Lehrers Heinrich Schenker verdankenden Phonogramm-Archiv musikalischer Meisterhandschriften in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und mit dem großen *Thematisch-bibliographischen Verzeichnis der Werke von Joseph Haydn* (1957–1970), das auf einer bereits 1919 begonnenen Sammeltätigkeit basiert. Dr. van Hoboken hat indes nicht nur die Wissenschaft (unauffällig, aber nachdrücklich) gefördert, er hat, was noch wichtiger ist, ein Beispiel gegeben. Seine Kunstbegeisterung und seine Einsicht in die Notwendigkeit, das große Erbe nicht verkommen zu lassen, hat er für die Nachwelt fruchtbar gemacht. Dafür müssen ihm alle, denen diese Musik ebenfalls am Herzen liegt und die von ihrer Bedeutsamkeit überzeugt sind, von Herzen dankbar sein.

Wir gratulieren!

DER PRÄSIDENT DER
GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Rudolf Stephan

Musikalischer Humanismus als Manierismus

von Carl Dahlhaus, Berlin

Musikgeschichtsschreibung, deren Ehrgeiz über die schlicht chronologische Reihung von Fakten hinausgeht, ist fast immer bemüht, kompositions- und ideengeschichtliche Erklärungen oder Interpretationen so eng miteinander zu verknüpfen, daß sich, um mit Eduard Hanslick zu reden, musikalische Form als Geist und Geist als Form manifestiert. Die technische Beschaffenheit von Musik soll als Chiffre einer Idee lesbar werden und umgekehrt die Idee, statt lediglich in der dünnen Luft der Abstraktion zu schweben, in tönenden Fakten gleichsam greifbar erscheinen. Die Behauptung, daß sich im Werk Nicola Vicentinos der musikalische Humanismus des 16. Jahrhunderts in einer Gestalt zeige, die manieristisch genannt werden darf, läßt sich also kaum anders plausibel machen als durch den Versuch, die Verschränkung von manieristischen Tendenzen in der Kompositionstechnik mit humanistischen Ideen, die in das musikalische Denken eingriffen – das Denken in Musik wie das Denken über Musik –, zu demonstrieren. Von eindeutigen Fundierungsverhältnissen, wie sie in der idealistischen und der materialistischen Geschichtsschreibung postuliert wurden, kann dabei schwerlich die Rede sein. Die Prämisse, daß musikalische Verfahrensweisen humanistisch begründet waren, wäre ebenso einseitig und dogmatisch wie die entgegengesetzte These, daß humanistische Ideen zu einer Kompositionsgeschichte, die lückenlos aus sich selbst verständlich sei, lediglich einen Überbau bildeten. Am plausibelsten dürfte vielmehr, mindestens zu heuristischen Zwecken, die Annahme sein, daß bestimmte Möglichkeiten, die in der kompositionstechnischen Vorgeschichte beschlossen lagen, durch den Humanismus aktualisiert oder pointiert, andere dagegen zurückgedrängt wurden, so wie umgekehrt einige der Momente, die in dem Ideenkomplex Humanismus gebündelt erscheinen, dadurch einen musikalischen Humanismus zu konstituieren vermochten, daß sie an Merkmalen, die in der Kompositionstechnik bereitlagen oder zur Verwirklichung drängten, gewissermaßen Haftpunkte fanden.

Der Begriff des musikalischen Humanismus ist ebenso wenig fest umrissen wie der des musikalischen Manierismus, so daß die Voraussetzung, Humanismus sei eine ideengeschichtliche und Manierismus eine kompositionsgeschichtliche Kategorie, jedenfalls nicht gegen einen etablierten Wortgebrauch verstößt.

Die enge Assoziation von Humanismus und Renaissance, eine in der Wort- und Ideengeschichte begründete Assoziation, sollte nicht den Blick dafür verstellen, daß auch von einem manieristischen und einem barocken Humanismus die Rede sein kann, wobei die Termini Renaissance, Manierismus und Barock nicht geschlossene Epochen bezeichnen, sondern Tendenzen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, die durchaus andere neben sich duldeten, Tendenzen allerdings, die ein Historiker als herrschend oder repräsentativ empfinden mag, ohne daß er genau zu sagen wüßte, was der Ausdruck repräsentativ, in dem stil-, ideen- und sozialgeschichtliche Momente miteinander verquickt sind, eigentlich bedeutet.

Ist demnach der Humanismus ein Ideenkomplex, der zu verschiedenen Stiltendenzen in Relation treten kann, so sind die Vorstellungen darüber, was musikalischer Manierismus sei, in der musikhistorischen Manierismus-Diskussion der letzten Jahrzehnte ständig differenziert worden, ohne daß ein methodologisches Paradox, in das man geraten ist, mit

genügender Klarheit gesehen worden wäre. Der Manierismusbegriff soll einerseits von ästhetischen Verdikten, die klassizistisch geprägt sind, ferngehalten werden; andererseits zeigt sich immer deutlicher, daß sogar vergangene Epochen – um von der Gegenwart zu schweigen – sich nicht in stilistischer Geschlossenheit präsentieren, sondern eine Pluralität von Stil Tendenzen nebeneinander einschließen. Im gleichen Maße aber, in dem man die Bestimmung des Manierismus als Epochenstil preisgibt und lediglich von einer partiellen Bestrebung im späteren 16. Jahrhundert spricht, nähert sich der Stilbegriff Manierismus, den man ästhetisch neutral fassen möchte, der Kategorie des Manierierten geradezu zwangsläufig wieder an: wenn nicht in den Urteilen, die man fällt, so doch in den Beschreibungskriterien, mit denen man operiert. Das Urteil, der Manierismus sei eine aus den Fugen geratene Klassik, läßt sich durchaus vermeiden, und es wagt sich kaum noch hervor. Beschreibungen aber, in denen der Ausdruck manieristisch besagt, daß Teilmomente des Renaissancestils einseitig ins Extrem getrieben wurden oder daß Merkmale, die in der Renaissance unauffällig miteinander vermittelt waren, durch Pointierung vermittlungslos in eine paradoxe Relation zueinander gebracht wurden – Beschreibungen also, die unter klassizistischen Prämissen ein abschätziges Urteil begründen würden, drängen sich um so unabweislicher auf, je entschiedener man den Manierismus als partikularen statt als epochalen Stil begreift.

Sofern nun überhaupt von musikalischem Manierismus sinnvoll die Rede sein kann, gehören die Motetten und Madrigale, mit denen Nicola Vicentino 1555 in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*¹ die Möglichkeit einer Restitution der antiken Chromatik und Enharmonik zu zeigen versuchte, zu den drastischsten Ausprägungen manieristischen Denkens in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. Kompositionstechnisch beruhen die Stücke auf einem Paradox, das in Vicentinos Anweisung zutage tritt, wie ein und derselbe Tonsatz in verschiedenen Fassungen, sowohl enharmonisch als auch chromatisch oder diatonisch, gesungen werden kann: enharmonisch so, wie er notiert ist, chromatisch durch Vernachlässigung der Punkte, die enharmonische Erhöhungen fordern, und diatonisch durch Weglassen sämtlicher Vorzeichen². Chromatik und Enharmonik sind also, wie es scheint, akzidentelle Veränderungen eines Tonsatzes, dessen Substanz durch die Modifikationen, die der Wahl des Interpreten überlassen bleiben, nicht berührt wird. Andererseits aber machen die antiken Tongeschlechter, übertragen auf den modernen Kontrapunkt, nach ästhetischen Kriterien geradezu das Wesen einer Musik aus, durch die sich der Humanist Vicentino der „meravigliosi effetti“, von denen in den Berichten über die antike Musik die Rede ist, zu bemächtigen versuchte. Ästhetik und Kompositionstechnik klaffen auseinander: Ein kompositionstechnisches Akzidens, das Tongeschlecht, erweist sich als ästhetisch essentiell, und umgekehrt bleibt die kompositionstechnische Essenz, der kontrapunktische Tonsatz, ästhetisch akzidentell.

Der Widerspruch darf, ohne daß der Verdacht einer blinden Übertragung kunsthistorischer Kategorien auf musikalische Sachverhalte aufkommt, als manieristisch bezeichnet werden. Andererseits ist es schwerlich bezweifelbar, daß Vicentinos Experimente humanistisch inspiriert waren, obwohl Vicentino strenggenommen nicht zu den Gelehrten unter

¹ N. Vicentino, *L' antica musica ridotta alla moderna prattica*, Facsimile-Nachdruck herausgegeben von E. E. Lowinsky, Kassel 1959.

² Vicentino, fol. 67 v.

den Musikern des 15. bis 17. Jahrhunderts gehörte und sogar wegen der Mängel seiner humanistischen Bildung manchen Spott ertragen mußte³. Von Pseudo-Humanismus zu sprechen, wäre jedenfalls inadäquat und ungerecht. Denn einerseits schloß im 16. Jahrhundert jeder Versuch, Zeugnisse über die antike Musik in moderne kompositorische Praxis umzusetzen, ein Moment der Verzerrung ein; andererseits wäre es eine die Geschichtsschreibung lähmende Verengung der Begriffe, als humanistisch einzig Bestrebungen gelten zu lassen, die von wahrer humanistischer Gelehrsamkeit getragen waren. (Nicht selten sind es gerade die scheinbaren Randphänomene, die Verflachungen und Verfälschungen, in denen sich die Geschichtsmächtigkeit einer Tendenz manifestiert.)

Daß die verquere Relation zwischen satztechnischer Substanz und ästhetischem Wesen als Ausprägung manieristischen Geistes in der Musik aufgefaßt werden kann, darf allerdings nicht daran hindern, auch den intern kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen nachzugehen, auf die sich Vicentino stützte. Denn eine ideengeschichtliche Tendenz vermag erst wirksam zu werden, wenn sie an technikgeschichtliche Prämissen, die in der Tradition des musikalischen Satzes bereitliegen, anknüpfen kann.

Die Chromatik des 15. Jahrhunderts – die Alteration von Tonstufen durch ein # oder ein ♭ – war ein zwiespältiges Phänomen: Einerseits wurde sie nur zögernd und zu einem geringen Teil notiert, so daß es scheint, als wäre sie als bloßes Akzidens angesehen worden. Andererseits war sie jedoch als Leittonchromatik, die zwischen Zusammenklängen eine engere Verbindung herstellte, also eine satztechnisch zentrale Funktion erfüllte, durchaus essentiell. (Die kleine Terz wurde vor der Quinte zur großen Terz alteriert, damit durch den Halbtonschritt in einer der Stimmen der Eindruck einer zwingenden Fortschreitung entstand: der Eindruck, daß die Zusammenklänge, statt bloß aneinandergefügt zu sein, einander zustreben oder ineinander übergehen.)

Daß Alterationen selten notiert wurden, hing einerseits mit der Tendenz zusammen, vom Notenbild eine Chromatik fernzuhalten, die zwar unentbehrlich war, aber als suspekt galt, und andererseits mit der Gewohnheit, zwischen einem abstrakten Kontrapunkt und der konkreten harmonischen Fassung, in die er gebracht wurde, zu unterscheiden. Im abstrakten Kontrapunkt, einem System von Regeln über die Vermeidung von Parallelen und die Legitimation von Dissonanzen, operierte man mit Kategorien wie Terz oder Sexte schlechthin, unbekümmert um die Differenz zwischen großer und kleiner Terz oder Sexte. Die harmonische Konkretisierung des Tonsatzes, die Herstellung einer Fassung, die aus harmonischen Intervallen bestand, in der also der Tritonus, die verminderte Quinte und andere unharmonische Tonrelationen sowohl in der Horizontale als auch in der Vertikale und sogar in der Diagonale vermieden wurden, bildete gewissermaßen einen zweiten Schritt bei der Realisierung von Musik, und zwar einen Schritt, den man zum Teil den Ausführenden überließ, statt ihn lückenlos im Notentext zu fixieren. In der Trennung aber, die man zwischen einem mit Intervallklassen operierenden abstrakten Kontrapunkt und der Präzisierung des Kontrapunkts zu einem bestimmten Intervallgefüge machte, also – formelhaft gesprochen – in der Trennung zwischen Kontrapunkt und Harmonik, ist das satztechnische Paradox, auf dem Vicentinos Versuch einer Restituierung der antiken

³ D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel 1949, S. 24. – M. R. Maniates (*Vicentino's „Incerta et occulta scientia“ Reexamined*, in: *JAMS* XXVIII, 1975, S. 335 f.) schließt aus Vicentinos Bildungslücken, daß er nicht zu den Humanisten im engeren Sinne gezählt werden könne, was aber einer Charakteristik seiner Experimente als humanistisch inspiriert nicht widerspricht.

Tongeschlechter beruhte, in den Grundzügen bereits vorgezeichnet. Denn auch bei Vicentino hebt sich von einem abstrakten, in der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Fassung identischen Tonsatz, dessen Intervalle innerhalb der Grenzen einer Intervallklasse wie Terz oder Sexte unbestimmt bleiben und variabel sind, eine harmonische Prägung und Überformung ab, die gleichsam eine zweite Schicht der Musik darstellt, wenn auch Vicentinos exzessive Chromatik und Enharmonik weit über die Alterationstechnik des 15. Jahrhunderts hinausgehen.

Die partielle Übereinstimmung im musikalischen Denken darf allerdings über die tiefgreifenden Unterschiede, die zwischen Vicentinos Prämissen und denen des 15. Jahrhunderts bestehen, nicht hinwegtäuschen. Die Chromatik des 15. Jahrhunderts war, wie erwähnt, eine Leittonchromatik, die als Mittel zur engeren Verknüpfung von Zusammenklängen diente, also zur satztechnischen Substanz der Komposition gehörte. Daß sie trotzdem nicht notiert wurde, beruhte einerseits auf der geschilderten Gewohnheit, in der Kontrapunktlehre von Intervallklassen auszugehen und die harmonische Präzisierung des Intervallgefüges partiell offen zu lassen, andererseits auf der ideengeschichtlich begründeten Tendenz, die Chromatik, wenn man sie schon nicht umgehen konnte, wenigstens nicht ins Notenbild dringen zu lassen, also an der Fiktion eines ungetrübt diatonischen Tonsatzes, wie ihn die Musiktheorie postulierte, festzuhalten.

Partiell ist auch die Chromatik des 16. Jahrhunderts Leittonchromatik. Doch macht sich andererseits eine Tendenz zu einem Gegentypus fühlbar, den man als Variantenchromatik bezeichnen könnte. Die Kategorien schließen sich strenggenommen nicht aus: Ein *fis* kann als Variante zu *f* exponiert und als Leitton zu *g* weitergeführt werden. Dennoch ist die Unterscheidung sinnvoll: Die bloße Tatsache, daß die Leitton Tendenz manchmal abgeschnitten wurde, mußte vor dem Hintergrund einer Tradition, in der sich Chromatik prinzipiell durch Leittonigkeit legitimierte, als eine so tiefgreifende Veränderung erscheinen, daß der Eindruck eines Gegentypus von Chromatik, eben der Variantenchromatik, entstand. Die Alterierung von Tonstufen erfüllte primär nicht mehr die Funktion, Zusammenklänge durch einen Halbtonanschluß in einer der Stimmen enger miteinander zu verknüpfen, sondern diente, als würde der Ausdruck Chroma beim Wort genommen, zur Umfärbung des diatonischen Substrats, einer Umfärbung, von der ein Momentaneffekt ausging. Nicht das Hinstreben zum nächsten Zusammenklang, sondern der Rückbezug auf die diatonische Grundform, die durch die Chromatisierung gleichsam illuminiert wurde, bestimmte, auch wenn Leittonchromatik quantitativ überwog, die ästhetische Wirkung.

Das Prinzip der Variantenchromatik – die Entdeckung eines koloristischen neben dem funktionalen Gebrauch – bildete die Voraussetzung für Vicentinos geradezu halsbrecherischen Versuch, die antiken Tongeschlechter im modernen Kontrapunkt zu restituieren. Die antike Chromatik ist uns nicht nur ferngerückt, sondern auch fremd geworden. Und die Unmöglichkeit, das antike chromatische Tetrachord in unserer modernen musikalischen Schrift angemessen und widerspruchlos zu notieren, ist ein Zeichen für die Schwierigkeiten, die der Bemühung entgegenstehen, den musikalischen Sinn des Phänomens mit unseren Begriffen zu erfassen. Notiert man *a-ges-f-e*, so wird man zwar der Tatsache gerecht, daß *ges* als Umfärbung von *g* gemeint war, vernachlässigt aber den Umstand, daß *ges-e* als Ganzton bemessen und aufgefaßt wurde; notiert man dagegen *a-fis-f-e*, so wird die Ganztonrelation gewahrt, die Ableitung des *fis* als Variante von *g* jedoch nicht ausgedrückt. Das Tetrachord

entzieht sich also unserer musikalischen Imagination. Immerhin dürfte feststehen, daß es sich um Variantenchromatik handelt; und gegenüber der Tatsache, daß Vicentino den Grundcharakter der Chromatik durchaus erfaßte und unter den Bedingungen der Mehrstimmigkeit seines Zeitalters wiederherzustellen trachtete, fällt der Vorwurf, daß er sich andererseits in Mißverständnisse verstrickte, um so weniger ins Gewicht, als auch die moderne Philologie schwerlich den Anspruch erheben kann, das musikalische Wesen der antiken Chromatik von innen heraus begriffen zu haben.

War es die Kategorie der Variantenchromatik, die Vicentino den Zugang zu einem partiellen Verständnis der antiken Chromatik erschloß, so wäre andererseits nach den kompositionstechnischen Bedingungen zu fragen, unter denen sich die Kategorie im 16. Jahrhundert überhaupt herausbilden konnte. Schreibt man der humanistischen Tendenz, ein Stück Antike zu restituieren, einen Einfluß auf die spezifische Chromatik des 16. Jahrhunderts zu – eine Chromatik, deren charakteristische (wenn auch keineswegs einzige) Ausprägung die Variantenchromatik war –, so darf man, um nicht in die Fallstricke einer dogmatischen Geistesgeschichte zu geraten, die intern kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen nicht vernachlässigen, an die der Drang zum Antikisieren anknüpfen mußte, um überhaupt in die musikalische Praxis eingreifen zu können.

In den Jahrzehnten um 1500 wurde bei der Konzeption mehrstimmiger Sätze der sukzessive Entwurf der Stimmen allmählich durch den simultanen abgelöst. Bildete im 15. Jahrhundert – um grob schematisierend zu sprechen – ein Tenor-cantus-firmus das Gerüst, das der Komponist nach und nach mit anderen Stimmen – zunächst dem Diskant, dann dem Baß und schließlich dem Alt – umkleidete, so setzte sich im 16. Jahrhundert das Prinzip durch, die Stimmen gleichzeitig zu entwerfen. Und die Simultankonzeption war die tragende Voraussetzung sowohl des durchimitierenden als auch des homophonen Satzes, der entgegengesetzten Tonsatztypen des 16. Jahrhunderts, die man, statt eine Entwicklung von der Durchimitation zur Homophonie zu konstruieren, als verschiedene Konsequenzen aus derselben Prämisse begreifen kann. Der homophone Satz des 16. Jahrhunderts aber stellte im Hinblick auf die Verkettung der Zusammenklänge gewissermaßen einen Zwischenzustand dar: Er wurde nicht mehr durch Intervallprogressionen wie im 15. und noch nicht durch tonale Stufengänge wie im 17. Jahrhundert reguliert. Das Diskant-Tenor-Gerüst des 15. Jahrhunderts, in dem die Zusammenklänge an den Gelenkstellen durch Halbtonanschlüsse in einer der Stimmen miteinander verknüpft waren, war längst zerfallen, und die tonale Harmonik des 17. Jahrhunderts, in der Akkorde durch Fundamentalschritte des Basses aufeinander bezogen wurden, hatte sich noch nicht herausgebildet. Der Zwischenzustand eines Tonsatzes aber, dessen Zusammenklänge sich eher wie Bausteine aneinanderfügen, als daß sie durch Vermittlung von Intervallprogressionen oder Fundamentalschritten gleichsam ineinander übergehen, war die Voraussetzung einer Variantenchromatik, die im Gegensatz zur Leittonchromatik nicht ein Hinstreben des einen Zusammenklangs zum anderen bewirkte, sondern vielmehr den einzelnen, isolierbaren Akkord umfärbte, um ihm Glanz zu verleihen. Eine bestimmte Entwicklungsstufe der Klangtechnik, ein Zustand des musikalischen Satzes, der intern kompositionsgeschichtlich zu erklären ist, machte die Ausprägung eines Typus von Chromatik möglich, durch den die Tendenz zum Antikisieren, statt Theorie und bloßes Postulat zu bleiben, praktisch wirksam werden konnte.

Die Entstehung einer Variantenchromatik, die primär auf Umfärbungen von Akkorden statt auf Fortschreitungszwänge von Zusammenklängen zielt, hängt eng mit Stimmungs- und Temperaturproblemen zusammen, die im 16. Jahrhundert zu den zentralen Gegenständen der Musiktheorie gehörten und die in Vicentinos musikalischem Denken die intern musikgeschichtliche Prämisse für den Versuch einer Restitution der antiken Enharmonik innerhalb des modernen Kontrapunkts bildeten. Chromatik als Momentaneffekt setzt voraus, daß sich der einzelne Zusammenklang, und zwar der Terz-Quint- oder der Terz-Sext-Klang, isolieren läßt. Die Isolierbarkeit von Terzen und Sexten aber erzwingt ihrerseits die akustische Darstellung der Intervalle als Konsonanzen, denen überteilige Proportionen zugrundeliegen, erzwingt also den Übergang von der pythagoreischen zur reinen Stimmung. (Der Terminus reine Stimmung ist insofern schief, als er die Vorstellung suggeriert, die pythagoreische Stimmung bedeute eine Verzerrung der Terzen und Sexten unter dem Zwang eines einseitig an der Quinte orientierten Systems; historisch betrachtet ist eine Stimmung nicht rein oder unrein, sondern adäquat oder inadäquat, das heißt: dem Tonsatz, dessen akustische Außenseite sie bildet, entweder angemessen oder nicht angemessen; und es dürfte kaum bezweifelbar sein, daß die pythagoreische Stimmung dem Sinn des Kontrapunkts im 14. und 15. Jahrhundert genau entsprach: einem Kontrapunkt, in dem die Terzen und Sexten insofern zwischen den Kategorien Konsonanz und Dissonanz schwebten, als sie einerseits gereiht werden konnten, andererseits aber zur Auflösung in einen Quint-Oktav-Klang am Zeilenende drängten.) Die reine Stimmung ist nichts anderes als die zu einem homophonen Tonsatz mit isolierbaren Terz-Quint- und Terz-Sext-Klängen passende Stimmung. Sie krankt akustisch allerdings an einem Gebrechen, das die Geschlossenheit des Systems stört: an der Kommadifferenz zwischen vier großen Terzen in reiner Stimmung einerseits (*As-c-e-gis*) und einer Oktave (*As-as*) andererseits. Der Unterschied zwischen *gis* und *as* war im 16. Jahrhundert, anders als in der tonalen Harmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts, ein bloßer Intervallrest: eine akustische Unvollkommenheit ohne musikalischen Sinn. Die enharmonische Differenz wurde noch nicht als musikalisches Ereignis aufgefaßt und auskomponiert. Sie bildete vielmehr einerseits einen blinden Fleck von akustischer Irrationalität, den man in der Praxis durch Vermeidung der Tonrelation *gis-as* umging: innerhalb eines musikalischen Zusammenhangs durfte nur entweder *gis* oder *as*, aber nicht *gis* neben *as* vorkommen; andererseits führte sie, da für *gis* und *as* dieselbe Klaviertaste benutzt wurde, zur Verzerrung einzelner Intervalle, sei es der Terz *e-gis* oder der Terz *as-c*. Um solche Entstellungen zu mildern, verteilte man die Differenz über das ganze Intervallsystem; und durch die Verteilung, durch das Verfahren also, eine größere Anzahl von Intervallen ein wenig zu trüben, statt die akustische Störung irgendwo unerträglich drastisch hervortreten zu lassen, entstanden die verschiedenen Temperaturen, über die zu streiten man im 16. Jahrhundert nicht müde wurde: Die attraktivsten Probleme sind, wie es scheint, die unlösbaren.

Von den Stimmungs- und Temperaturproblemen aber, die im 16. Jahrhundert in den Zirkeln der Akademien so aktuell waren wie in den Salons des 18. Jahrhunderts die Probleme der Harmonielehre, ging Vicentino aus, als er versuchte, die antike Enharmonik unter den Bedingungen des modernen Tonsatzes zu restaurieren. Ohne daß die 31stufige Temperatur, für die er plädierte, im einzelnen erörtert werden müßte, läßt sich im groben Umriß die Idee verständlich machen, von der die Konstruktion getragen wurde. Vicentino

war von dem Gedanken besessen, es müsse sinnvoll möglich sein, die Differenz zwischen *gis* und *as* nicht als irrationale akustische Unvollkommenheit im Verborgenen zu halten, sondern als rationales, musikalisch brauchbares Intervall gewissermaßen nach außen zu kehren. Er interpretierte, formelhaft ausgedrückt, die akustische Störung als musikalisches Ereignis, und die geschichtliche Tragweite der Umdeutung läßt sich, obwohl Vicentino kompositorisch in eine Sackgasse geriet, kaum überschätzen.

Die sogenannte kleine Diesis (125:128), die als Differenz zwischen *gis* und *as* entsteht, wenn man vier Terzen (*As-c-e-gis*) in reiner Stimmung übereinandersetzt, war von Pietro Aaron in seinem Entwurf einer mitteltönigen Temperatur als $\frac{1}{5}$ des (ein wenig verkleinerten) Ganztons bestimmt worden⁴. Der diatonische Halbton (*g-as* und *gis-a*) umfaßt also $\frac{3}{5}$, der chromatische (*g-gis* und *as-a*) $\frac{2}{5}$ eines Ganztons. Vicentino übertrug nun die Relation zwischen *gis* und *as* auf Zwischenstufen zwischen *g* und *gis* sowie zwischen *as* und *a*, die er durch Punkte über *g* und *as* notierte; die bei Aaron implizierte Fünftelung wurde sozusagen explizit gemacht. Und in der Diesis, die er dadurch von einem Intervallrest zu einem selbständigen Tonschritt erhob, glaubte Vicentino ein Gegenbild zur antiken Enharmonik entdeckt zu haben.

Vicentino war kein Philologe, und was er Enharmonik nannte, ist zweifellos nichts weniger als ein authentisches Analogon des antiken enharmonischen Tetrachords. Musikgeschichtlich war es jedoch entscheidend, daß er überhaupt die Möglichkeit erkannte, die Differenz zwischen *gis* und *as*, die eine akustische Verlegenheit, ein bloßer Riß im System gewesen war, als musikalisches Phänomen eigenen Rechts zu behandeln und nutzbar zu machen. Ob der Gedanke, mit der Differenz zu komponieren, statt sie zu verstecken, durch die Boethius-Lektüre, der Vicentino seinen kargen Begriff von antiker Enharmonik verdankte, angeregt wurde oder ob umgekehrt der Drang, die antike Enharmonik zu restaurieren, die Idee einer Umdeutung der Differenz von einem akustischen zu einem musikalischen Phänomen provozierte, muß einstweilen offen gelassen werden. Fest steht jedenfalls, daß die humanistische Tendenz ebenso an eine aktuelle Problematik anknüpfte, wie umgekehrt die aktuelle Problematik durch die humanistische Tendenz entscheidend weitergetrieben wurde.

Die Enharmonik, die Vicentino als Komponist praktizierte, ist allerdings, anders als die des 17. bis 19. Jahrhunderts, eine bloße Variantentechnik. Während in der tonalen Harmonik eine enharmonische Umdeutung, etwa die Transformation der Septime *as* in die übermäßige Sexte *gis*, eine tonartliche Rückung – von *Es*-dur nach *d*-moll – bewirkt, bleibt Vicentinos Enharmonik ein folgenloser Momentaneffekt. Einzelne Akkorde werden enharmonisch alteriert, ohne daß sich die musikalische Funktion, die sie erfüllen, im geringsten ändert⁵. Ein *D*-dur-Akkord zwischen einem *A*-dur- und einem *g*-moll-Akkord bleibt auch bei enharmonischer Erhöhung, was er war: Daß durch das Näherrücken des *fis* an *g* und des *a* an *b* eine Art Leittonwirkung entstehe, läßt sich schwerlich behaupten. Die Enharmonik ist koloristisch, nicht funktional; sie bildet einen Farbeffekt ohne Einfluß auf die Struktur des Tonsatzes.

⁴ P. Aaron, *Il Toscanello in musica*, Venedig 1523, lib. II, cap. 41.

⁵ Vgl. das Madrigal „Soav' e dolc' ardore“, Vicentino fol. 67 r. Der Abdruck des Satzes bei H. W. Kaufmann (*The Life and Works of Nicola Vicentino*, Rom 1966, S. 140f.) ist durch Druck- und Übertragungsfehler entstellt: Einerseits fehlen enharmonische Punkte, andererseits muß der falsche Rhythmus ♪ ♪ ♪ ♪ im Baß T. 6–7 nicht zu ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, sondern zu ♪. ♪ ♪ ♪ korrigiert werden.

Eine koloristische Enharmonik aber, die sich zwischen einer bloßen akustischen Unvollkommenheit einerseits und einer funktionalen Enharmonik andererseits in einer gewissermaßen schwebenden Mitte hält, darf manieristisch genannt werden, und zwar insofern, als sie in die Komposition nicht eigentlich integriert ist, sondern eine dem Tonsatz sozusagen von außen auferlegte Intonationsvariante darstellt, auf die man, wie erwähnt, entweder zurückgreifen oder verzichten kann, ohne daß die Substanz des Kontrapunkts von der Alternative berührt würde. Gerade als Variantenharmonik, als koloristischer Effekt, kommt sie jedoch dem musikalischen Sinn der antiken Enharmonik, soweit er für uns überhaupt noch faßlich ist, offenbar näher als irgendeine andere Ausprägung von Enharmonik in der Musik der Neuzeit.

Musikgeschichtlich führte Vicentinos Experiment in eine Sackgasse; das Prinzip der Variantenharmonik blieb konsequenzlos. Die Einsicht, daß die enharmonische Differenz überhaupt ein musikalisches Phänomen und nicht bloß eine akustische Verlegenheit sein kann, markierte jedoch, obwohl in Vicentinos Kompositionen die Enharmonik nichts als ein aufgesetzter Effekt ist, einen entscheidenden Schritt in Richtung auf die funktionale Enharmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts.

Zum Begriff Übergang und zu seiner Anwendung durch Alfred Lorenz auf die Musik von Wagners „Ring“

von Robbert van der Lek, Amsterdam

I

Ein Problem, das sich bei der Analyse der Musik des 19. Jahrhunderts, und besonders der der zweiten Hälfte, stellt, besteht darin, daß es kaum eine Terminologie gibt, die dieser Musik angemessen ist. Statt dessen bedient man sich einer Terminologie, die sich auf Kennzeichen einer Musik einer anderen, dem 19. Jahrhundert unmittelbar vorangehenden Epoche bezieht, der der Wiener Klassik. Es gibt hierfür verschiedene Gründe, deren einer die Musik selbst bildet, insofern sie sich den Formen und Kompositionstechniken der klassischen Musik anschließt und somit zur Verwendung der Terminologie ihrer Theorie gleichsam auffordert. Andererseits gibt es im 19. Jahrhundert kaum eine Musiktheorie, die mit den Haupttendenzen in der Musik ihrer Zeit Schritt halten wollte, weil sie es vielmehr als ihre Hauptaufgabe betrachtete, z. B. Musterbeispiele der „Form in der Musik“ anzubieten; davon aber entfernte sich die gleichzeitige und insbesondere die fortschrittlichere Kompositionspraxis immer mehr. Es ist für diese Sachlage somit kennzeichnend, daß die sich auf die klassische Musik beziehende Terminologie in steigendem Maße zwischen Anführungszeichen angewendet wird, daß umgekehrt die Grundbegriffe in zunehmendem Maße nuanciert werden müssen und daß letzten Endes die klassische Terminologie unbrauchbar wird, je größer die Diskrepanz wird zwischen demjenigen, worauf sie sich ursprünglich bezogen hatte, und demjenigen, worauf sie sich jetzt beziehen sollte.

Ein Musterbeispiel dieses Sachverhalts stellen die Analysen von Alfred Lorenz von Wagners Werken nach *Lohengrin* dar¹; ihre Essenz besteht in der Auffassung, der Aufbau

¹ A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. I. Der Ring des Nibelungen*, Berlin 1924; II. *Tristan und Isolde*, Berlin 1926; III. *Die Meistersinger von Nürnberg*, Berlin 1931; IV. *Parsifal*, Berlin 1933.

von Wagners Musikdramen sei eine Aneinanderreihung geschlossener Formen – im Sinne von Buchstabenschemata –, eine Auffassung, die dem Wesen dieser Musik – gerade dem Unschemaschematischen und Zerfließenden – entgegengesetzt ist. Nichtsdestoweniger erschien diese Auffassung vier Jahrzehnte lang unumstößlich², bis, wie jetzt allmählich als bekannt vorausgesetzt werden darf, vor etwa fünfzehn Jahren Kritik daran einsetzte, die sie im großen und ganzen als unzutreffend entlarvte³.

Trotzdem zeigt sich, daß Lorenz' Analysen keine Ausnahme von der Regel bilden, daß die falsche Darstellung irgendeines Sachverhalts nicht immer so unbrauchbar ist, daß sie überhaupt keine positiven Momente mehr enthielte; denn es stellt sich heraus, daß Lorenz, auf jeden Fall in seinen Analysen der *Ring*-Musik, namentlich einen Begriff relativ weniger unzutreffend als andere Begriffe anwendet, und zwar den Begriff Übergang. Allerdings darf dieser Befund nicht überschätzt werden: die insgesamt etwa sechzigmalige Verwendung des Begriffs geht in mehr als fünfzig Fällen ins Leere. Der restliche Teil aber veranlaßt zu den folgenden Beobachtungen.

Die Situationen, die hier von Lorenz mit Übergang bezeichnet werden, sind so beschaffen, daß diese Bezeichnungen einerseits gewissermaßen als selbstverständlich betrachtet werden können: die Gruppen, um die es sich handelt, lassen sich in der Tat als übergangsartig wahrnehmen und rufen auch im Hinblick auf die Art und Weise, wie sie sich, rein graphisch besehen, von ihrer Umgebung abheben, schon den Eindruck eines Übergangs hervor. Der Schein der Selbstverständlichkeit, die man der Bezeichnung Übergang hier also beimessen könnte, erweist sich auf der anderen Seite dann aber als trügerisch und problematisch, wenn man bei genauerer Betrachtung begründen möchte, warum diese hier tatsächlich angemessen sei; und zwar deshalb, weil es hier die herkömmlichen Momente zur Bestimmung eines Übergangs nicht mehr gibt. Trotzdem wird dadurch der erste Eindruck keineswegs aufgehoben; und die Folgerung, daß der Begriff Übergang hier beizubehalten sei, läßt sich auf die Tatsache gründen, daß andere, neue Momente nachweisbar sind, aufgrund derer diese Stellen sich dennoch als Übergänge deuten lassen. – Es ist eine Ausführung dieser drei Aspekte sowie des theoretisch-terminologischen Ergebnisses des dritten Aspekts, dargestellt anhand jener drei Fälle, die in dieser Hinsicht am interessantesten sind, die den Hauptgegenstand dieses Aufsatzes bildet: *Rheingold*, Übergang Takt 749–768⁴, *Walküre*, zweiter Akt, Übergang Takt 1445–1462⁵, und *Götterdämmerung*, zweiter Akt, Übergang Takt 1286–1333⁶.

Der Tatsache, daß die Art und Weise, in der Lorenz die betreffenden Stellen bezeichnet hat, hier trotz der Einwände, die immerhin noch gegen viele Einzelheiten vorzubringen

² Daß Lorenz' Formauffassungen und Analysemethoden von seinen Zeitgenossen allerdings hoch bewertet wurden, geht auch aus verschiedenen musikwissenschaftlichen Arbeiten der dreißiger Jahre hervor, es kann sogar von einer Lorenzschule geredet werden. H. Röttgers Dissertation *Das Formproblem bei Richard Strauss, gezeigt an der Oper ‚Die Frau ohne Schatten‘ mit Einschluß von ‚Guntram‘ und ‚Intermezzo‘* (München 1937) ist gleichsam eine Kopie einer Wagnerstudie von Lorenz. H. Kuhlmanns Dissertation *Stil und Form in der Musik von Humperdincks Oper ‚Hänsel und Gretel‘* (Marburg 1930) beruht in der Methode grundsätzlich auf Lorenz. Das ist auch, obwohl weniger stark, der Fall in der Dissertation von Walter Maisch *Puccinis musikalische Formgebung, untersucht an der Oper ‚La Bohème‘* (Erlangen 1934).

³ Vgl. hierzu R. Stephan, *Gibt es ein Geheimnis der Form bei Richard Wagner?*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 23), Regensburg 1970, S. 9–16 (laut einer Anmerkung entstand der Text dieses Aufsatzes bereits 1962), und C. Dahlhaus, *Formprinzipien in Wagners ‚Ring des Nibelungen‘*, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 15), Regensburg 1969, S. 95–129.

⁴ Lorenz, *Der Ring des Nibelungen* (weiterhin zitiert als Lorenz), S. 23, 127, 283.

⁵ Lorenz, S. 31, 168, 170, 284.

⁶ Lorenz, S. 44, 258, 271, 285.

sind, zu verteidigen ist, kommt mehr zu als nur ein Kuriositätswert, den man ihr im Hinblick auf die Unhaltbarkeit der meisten seiner übrigen Deutungen beilegen möchte. Es findet sich hier ein Beispiel des eben skizzierten Sachverhaltes, daß ein Begriff aus der klassischen Terminologie auf eine unklassische Situation angewendet wird. Der Belang der Bezeichnung besteht demnach zunächst darin, daß durch sie die Aufmerksamkeit auf einen Begriff gelenkt wird, über dessen Vorkommen und Bedeutung in Zusammenhang mit der Musik des 19. Jahrhunderts viel weniger bekannt ist als über die anderen Begriffe aus dem Bereich der sich auf die klassische Musik beziehenden Terminologie. Die Darstellung der Angemessenheit dieser Bezeichnungen ist somit aufschlußreich für die kompositionsgeschichtliche Distanz, die die betreffenden Stellen bei Wagner von denjenigen in der klassischen Musik trennt, die man gewöhnlich *Übergang* nennt. Überdies aber stellt sich ebenfalls heraus – und das ist besonders in einem breiteren Zusammenhang wichtig –, daß es sich hierbei zugleich um einen Begriff handelt, dessen Unbestimmtheit, im Grunde genommen, ohnehin schon groß ist; es könnte sogar die Frage aufkommen, inwieweit die Momente, die die Angemessenheit der betreffenden Bezeichnungen ausmachen, wirklich ebenso als Erweiterung irgendeiner klassischen Hauptbedeutung des Begriffs *Übergang* aufgefaßt werden können, wie es bei anderen Begriffen, die in der Terminologie der klassischen Musik ihren Standort haben, und mit der Musik des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht werden, der Fall ist. Es ist nämlich nicht nur das Bestehen einer solchen ‚Hauptbedeutung‘ zu bezweifeln, es fehlt auch eine allgemeine Definition des Begriffs *Übergang* schlechthin. So ist es notwendig, daß zuerst auf die Frage, was unter einem *Übergang* in der Musik zu verstehen sei, eingegangen wird.

II

Das Fehlen einer allgemeingültigen Definition macht den Begriff *Übergang* zu einem der unbestimmtesten Termini in der Musik. Das zeigt sich namentlich darin, daß er insofern eine Art von Doppexistenz führt, als sein Gebrauch zwischen dem einer nicht-umschriebenen, zu freier Anwendung veranlassenden und dem einer mehr oder weniger festliegenden Bedeutung hin und her schwankt⁷. Im letzteren Fall ist der Begriff ein terminologisches Hilfsmittel zur Darstellung zweier wichtiger Formen der klassischen Instrumentalmusik, der Sonaten- und Rondoform; in dieser Funktion dient er zur Bezeichnung bestimmter Abschnitte, die als unverzichtbare Bestandteile dieser Formen zu betrachten sind. Die Tatsache, daß diese Bedeutung nicht von einer entsprechenden Definition bestätigt wird, läßt aber die Vermutung aufkommen, daß es sich dabei weniger um eine Bedeutung im Sinne einer bewußt durchgeführten Begriffsbestimmung als um die Folge eines Usus handelt, die hierin bestände, daß von mehreren Bedeutungen, die der Begriff *Übergang* an sich haben kann, einer sich im Laufe der Zeit infolge einer relativ häufigeren Verwendung einen ‚offiziellen‘ Status erworben hat; dieser wurde aber nie kodifiziert. Hier läßt der Begriff *Übergang* sich als eine mehr populäre, umgangssprachliche Variante in der Reihe anderer Begriffe betrachten, die sich aus den Formen- und Kompositionslehren von Anton

⁷ Wenn man das Vorkommen in Lexika und Enzyklopädien als das entscheidende Kriterium für die Existenz eines Begriffs betrachtet, so muß man feststellen, daß in einer deutschsprachigen Enzyklopädie wie Riemann (*Sachteil*) ein Artikel „*Übergang*“ fehlt, in englisch- und französischsprachigen Enzyklopädien hingegen vorkommt; vgl. hierzu *The Oxford Companion to Music*, London–New York–Toronto 1955; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980; *Encyclopédie de la Musique*, Paris 1958, Fasquelle (Artikel „*transition*“).

Reicha bis etwa Erwin Ratz zusammenstellen läßt und die alle zur Bezeichnung desselben Tatbestandes verwendet werden: Überleitung, Überleitungsgruppe, überleitender Gedanke, überleitender Seitensatz, überleitender Teil, verbindender Zwischensatz, Seitensatz, Vermittlungsteil⁸. – Die Tatsache, daß der Begriff Übergang auch außerhalb dieser Auffassung existiert, zeigt sich in der musikalischen Umgangssprache; hier greift man, wie jeder Dozent weiß, gerne zu dem Wort, sobald in einem musikalischen Verlauf ‚sich etwas ändert‘, ohne daß man aber imstande ist, wirklich zu bestimmen, warum der Begriff Übergang in solchen Fällen sachgemäß wäre.

Wird man sich also bei dieser freien Anwendung des Begriffs kaum um irgendeine Definition kümmern – es handelt sich ja um eine Redensart –, so kann aber andererseits auch nicht behauptet werden, daß es sich im ersten Fall um eine Anwendungsmöglichkeit handelt, die, wenn man sie in eine Definition übersetzen würde, gleichzeitig die Definition des Begriffs Übergang schlechthin darstellte. In gewisser Hinsicht spiegelt bereits die freie Anwendung des Begriffs eine wichtige Beobachtung, die in der traditionellen Musiktheorie zu wenig zum Ausdruck kommt, nämlich die Tatsache, daß die Übergänge in der klassischen Instrumentalmusik keineswegs die einzig denkbaren sind. Es gibt verschiedene Arten von Übergängen in der Musik – abhängig von Gattung, Epoche oder Musikkultur; die allbekanntesten Übergänge in Sonaten- und Rondoform stellen, systematisch betrachtet, nichts anderes als eine ganz spezifische Art und Weise dar, in der sich die Hauptvoraussetzungen, die jeder Übergang erfüllt, um als solcher wahrgenommen werden zu können, vergegenständlicht haben. Es mag sein – und vermutlich ist es der Fall –, daß man sich infolge der beschränkten, eingeschliffenen Bedeutung des Begriffs Übergang der Notwendigkeit der Aufstellung dieser Hauptvoraussetzungen nicht bewußt geworden ist – wenn von einem Übergang die Rede ist, „so wisse man doch immer worum es geht“; diese Notwendigkeit tritt aber gleich zutage, sobald man sich mit anderen Übergängen als den klassischen beschäftigt – wie im Falle der Übergänge bei Wagner. – Andererseits zeigt sich, daß besonders die problematische – d. h. die in erster Instanz weniger bestimmbare Seite von Lorenz' Bezeichnung Übergang – sich am besten gerade im Vergleich mit dem traditionellen Begriff davon darstellen läßt. Darum werden in den folgenden Darlegungen diese beiden Momente kombiniert: der alte Begriff Übergang wird beibehalten, aber nur als Moment der Orientierung, nämlich um zu zeigen, auf welche Weise die Bezeichnungen von Lorenz den Hauptvoraussetzungen für die Wahrnehmung eines Übergangs entsprechen.

Für die Bestimmung eines Übergangs ist im Grunde genommen nicht das Moment des Übergehens selbst, sondern der Umstand entscheidend, daß zwei musikalische Abschnitte aufeinanderfolgen. Dieser Standpunkt ist der traditionellen Musiktheorie fast völlig

⁸ Daß die Begriffe für die Bezeichnung der betreffenden Abschnitte in der Sonaten- und Rondoform zu dieser großen Menge angewachsen sind, mag aus dem Bedürfnis zu erklären sein, die Wichtigkeit, die diese Abschnitte als strukturelle Teile haben, mittels den Strukturen angemessenerer Begriffe hervorzuheben; der Begriff Übergang wäre dafür zu allgemein. Paradox wäre es aber dann, daß diese terminologische Differenzierung durchgeführt wurde, ohne daß zuvor bestimmt wurde, worauf der Begriff Übergang selbst sich denn eigentlich beziehen sollte. Die englisch- und französischsprachige Musikterminologie ist in dieser Hinsicht viel eindeutiger, da es hier zur Bezeichnung der betreffenden Abschnitte in der Sonaten- und Rondoform einen Sonderbegriff gibt, nämlich „bridge“ und „pont“. Ein entsprechender Begriff wie „Brücke“ scheint sich in der deutschsprachigen Musikterminologie nicht gebildet zu haben, obwohl er in der französisch-deutschen Fassung von Anton Reichas *Traité de haute composition musicale* (Paris 1826) als Erläuterung einer graphischen Darstellung der Sonatenform vorkommt: „pont ou passage d'une idée à l'autre – Brücke oder Übergang aus der einen Idee in die andere“ (A. Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition* [deutsche Übersetzung von Carl Czerny], Wien 1832, Bd. IV, S. 1165; zitiert bei W. S. Newman, *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969, S. 33).

entgegengesetzt. Ein Blick auf sie lehrt nämlich, daß man sich bei der Bestimmung dessen, was für die Verwendung des Begriffs Übergang entscheidend ist, fast völlig durch die Weise, auf die ein Übergang vor sich geht, leiten läßt: der Begriff Übergang wird nur dann verwendet, wenn es sich um einen musikalischen Vorgang handelt, der ‚in Noten‘ vor sich geht, also auskomponiert ist⁹. So naheliegend dies auch sein mag – insbesondere angesichts der Art und Weise, wie „die“ Übergänge in der klassischen Musik nun einmal beschaffen sind –, so könnte durch das Gewicht, das das Übergangsverfahren in der traditionellen Musiktheorie bekommen hat, leicht übersehen werden, daß es im Grunde die Abschnitte sind, die das Moment des „Über-gehens“ umgeben, durch die der Begriff Übergang seinen Sinn bekommt. Ohne diese beiden Abschnitte nämlich ließe ein Abschnitt, der die technischen Kennzeichen eines Übergangs aufweist, sich nur noch als ein „übergangsmäßiger Abschnitt“, aber nicht mehr – und der Unterschied ist hier wesentlich – als ein „Übergang“ bezeichnen. Umgekehrt bedeutet die Abwesenheit einer auskomponierten Vermittlung zwischen diesen beiden Abschnitten einerseits natürlich, daß auch der Begriff Übergang sich hier aufhebt, aber doch nur insofern, als mit diesem Begriff die vermittelnde Gruppe gemeint ist, denn die Möglichkeit, einen Übergang wahrzunehmen, bleibt bestehen, und zwar deshalb, weil es auch hier noch eine Aufeinanderfolge zweier Abschnitte gibt, die sich – auch wenn sie unvermittelt vor sich geht – als „Übergang“ deuten läßt¹⁰. Es sind diese zwei Abschnitte – sie werden hier vorläufig als „Situationen“ bezeichnet –, ohne die der Begriff Übergang keinen Existenzgrund hat und deren Gegebenheit somit eine Hauptvoraussetzung für seine Wahrnehmung bildet.

Allerdings haben diese Situationen, wenn deren Aufeinanderfolge wirklich als Übergang wahrgenommen werden soll, bestimmte Kennzeichen aufzuweisen, die sich selbst wieder als Hauptvoraussetzungen für die Wahrnehmung eines Übergangs betrachten lassen. Die erste besteht hierin, daß die Situationen, die aufeinander folgen, unterschiedlich sind. Denn ist dies nicht der Fall, so handelt es sich um eine Wiederholung zweier Situationen, wobei für ihre Verbindung ein anderer Begriff als der Begriff Übergang verwendet werden sollte; denn dieser Begriff suggeriert ja, daß sich etwas ändert.

Nicht für jede willkürliche Änderung in einem musikalischen Verlauf aber wird man den Begriff Übergang verwenden. Der Begriff impliziert nämlich noch etwas anderes, und zwar dies, daß sowohl dasjenige, was der Änderung vorangeht, als auch dasjenige, worin die Änderung selbst besteht, eine bestimmte Permanenz haben. Die Aufeinanderfolge der

⁹ Dieser Standpunkt wird nie ausdrücklich bestimmt (es gibt ja keine Definition); es ist folglich fast nirgendwo zu lesen, daß die Aufeinanderfolge zweier Abschnitte, die ohne eine solche Gruppe vor sich geht, ebenfalls mit Übergang bezeichnet werden kann, und dies, obwohl ein solches Übergangsverfahren sich bisweilen gerade in der Sonatenform aufweisen läßt. So stellt Richard Stöhr in seiner *Formenlehre der Musik* (Leipzig 1933, S. 228) fest, daß es im ersten Teil von Schuberts Unvollendeter Symphonie keinen Übergang gibt: „Auffallenderweise fehlt hier ein sogenannter überleitender Teil.“ Wie die Verbindung mit dem zweiten Expositionsteil dann wohl zustande kommt, war offenbar nicht interessant – auf jeden Fall fehlt hier ein Versuch, diese zu bezeichnen.

¹⁰ Eine Ausnahme ist wohl Hugo Leichtentritt, der das nicht-vermittelnde Übergangsverfahren anerkennt: „Drei Arten des Übergangs sind möglich: Er kann sprunghaft sein, allmählich aus dem früheren Rhythmus in den neuen gleiten und schließlich die verschiedenen Rhythmen überbrücken durch gangartigen Zwischensatz. Der primitivste Fall ist hier sprunghaftes, krasses Nebeneinander zweier verschiedener Stimmungen, die nervenaufreizende Wirkung des scharfen Kontrasts. Dies Mittel versagt bei häufiger Anwendung“ (*Musikalische Formenlehre*, Leipzig³ 1927, S. 238). – Zu diesem Standpunkt finden sich sogar in der Musik Wagners Belege – in einer Musik also, wo andererseits Abschnitte, die als auskomponierte Übergänge anzusehen sind, gerade eine wichtige Rolle spielen. In Takt 216 im dritten Akt der *Walküre* geht z. B. der musikalische Verlauf unvermittelt in einen neuen Abschnitt über; das Moment des Über-gehens – und somit der Übergang selbst – besteht hier also gleichsam im Taktstrich. Das Musterbeispiel schlechthin eines solchen unvermittelten Übergangs im *Ring* bildet wohl der Einsatz des Riesenmotivs in Takt 984 im *Rheingold*.

beiden musikalisch unterschiedlichen Situationen (P und R) wird somit nur dann als Übergang wahrgenommen, wenn das Unterschiedliche beider Situationen eine Zeitdauer von solcher Größe beansprucht, daß man diese Situationen als „stabil“ empfindet. Denn sind P oder R oder beide etwas Vorübergehendes, so handelt es sich um eine Aufeinanderfolge musikalischer Teile, zu deren Bezeichnung der Begriff Übergang zu gewichtig wäre. Als die zweite Hauptvoraussetzung, die die Situationen erfüllen müssen, wenn ihre Aufeinanderfolge als Übergang bezeichnet werden darf, läßt sich also ihre „Stabilität“ betrachten. – Die Art und Weise, in der das Übergehen selbst vor sich geht – die zwischen P und R liegende Phase Q –, ist also für den Gebrauch des Begriffs Übergang nicht entscheidend; andererseits wird die Wahrnehmung „Übergang“ im Sinne eines musikalischen Vorgangs selbstverständlich um so deutlicher, je mehr Zeit dieser beansprucht.

In einer Aufeinanderfolge der Phasen „Stabilität P“ – („Instabilität Q“) – „Stabilität R“ – besteht also das Modell für die Wahrnehmung eines Übergangs.

Zur allgemeinen Bezeichnung nun der Phasenfolge Stabilität, Instabilität und Stabilität gibt es nur einen Begriff und zwar den Begriff Übergang; er bezeichnet die Phase der Instabilität; die durch den Übergang verbundenen Phasen der Stabilität hingegen mußten vorerst als „Situationen“ angedeutet werden, weil es in der traditionellen Musiktheorie keinen sachgemäßen Begriff dafür gibt. Um nun aber trotzdem zur Bezeichnung der Situationen, die die Stabilität verkörpern, einen Begriff zu haben, der in seiner Allgemeinheit der Allgemeinheit des Begriffs Übergang entspricht, wird im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes der Begriff „Modalität“ verwendet. Eine Definition einer Modalität kann es nur geben, insofern ihre unausgefüllte Grundbedeutung es zuläßt: unter einer Modalität ist ein musikalischer Abschnitt zu verstehen, der in seiner gesamten Beschaffenheit vom Hörer als etwas „Seiendes“ wahrgenommen wird. Er unterscheidet sich grundsätzlich von Abschnitten, die zwischen Modalitäten vermitteln: der Hauptunterschied zwischen einer Modalität und einem Übergang besteht darin, daß eine Modalität sich ganz im allgemeinen mit der Vorstellung „Stabilität“, ein Übergang sich mit der Vorstellung „Instabilität“ verbindet. Als Musterbeispiele einer Modalität sind die Satzteile einer Sonatenformexposition zu betrachten, die man in der traditionellen Musiktheorie als „erste“ oder „zweite Themengruppe“ bezeichnet¹¹.

III

Rein terminologisch betrachtet, vergrößern auch die Analysen von Lorenz die im Begriff Übergang steckende Vagheit, insofern nämlich, als Lorenz den Begriff Übergang nicht definiert und ihn auf verschiedenste Weise, dazu vielfach als eine Leerformel verwendet. Meistens beziehen Lorenz' Übergänge sich auf eine Aufeinanderfolge von „dichterisch-musikalischen Perioden“ oder deren Teile (allerdings in seiner Deutung dieses von Wagner stammenden Begriffs), bzw. auf die ihnen zugrundeliegenden Formenschemata oder deren Tonarten; im letzteren Fall soll der Begriff Übergang also als „Modulation“ verstanden werden¹². Trotz dieser Fülle an Bedeutungsmöglichkeiten, die an sich bestimmte Erweite-

¹¹ Der Begriff Modalität wurde gewählt nach dem Vorbild des Begriffs Modus in seiner Bedeutung von „mittelalterlicher Tonreihe“, und zwar insbesondere im Hinblick auf den Aspekt der Wirkung (Ethos), die – damals – einer solchen Tonreihe aufgrund ihrer musikalischen Gesamtbeschaffenheit unterlegt wurde.

¹² Es ist allerdings fraglich, ob es überhaupt einen Zweck hat, in der *Ring*-Musik Modulationen zu bestimmen, so als stellten sie Momente dar, die für den strukturellen Verlauf ebenso wesentlich wären, wie es die Übergänge (Modulationen) in Sonaten- und Rondoform sind.

rungen in der Definition des Begriffs *Übergang* hätten darstellen können – es gibt wohl keine andere musikanalytische Arbeit jener Jahre, die so viele Nuancen im Begriff *Übergang* anbietet¹³ –, zeigt sich ein übers andere Mal, daß in nahezu keinem einzigen Fall, und das heißt in mehr als fünfzig der insgesamt etwa sechzig Bezeichnungen, die Anwendung des Begriffs *Übergang* zu rechtfertigen ist¹⁴. Sei es, daß die Perioden oder Periodenteile, als deren Verbindung Lorenz' *Übergänge* zum Teil gemeint sein könnten, nicht nachweisbar sind¹⁵, sei es, daß die für die Wahrnehmung eines *Übergangs* im Sinne einer Modulation notwendigen Tonarten entweder nicht nachweisbar sind¹⁶ oder daß sie, wenn es sie schon gibt, kaum als Ausgangs- oder Zieltonart einer Modulation betrachtet werden können, da sie oft eben erreicht worden sind¹⁷ oder gleich wieder verlassen werden¹⁸; auch kommt es vor, daß ein „*Übergang*“ Teile verbindet, zwischen denen es kaum Unterschiedlichkeit gibt¹⁹. Außerdem ist die musikalische Beschaffenheit der als „*Übergang*“ gedeuteten Abschnitte selbst oft keineswegs so geartet, daß man sie als „*Übergang*“ bezeichnen möchte, z. B. weil der „*Übergang*“ sich in nichts von seiner musikalischen Umgebung unterscheidet²⁰ oder sich im Verhältnis zu seiner Umgebung eben als relativ stabil erweist²¹.

IV

Der Grund nun, warum Lorenz' Bezeichnungen *Übergang* in den erwähnten Fällen im *Rheingold*, in der *Walküre* und in der *Götterdämmerung*, auf die jetzt einzugehen ist, auf den ersten Blick als angemessen angesehen werden können, besteht darin, daß es sich um Aufeinanderfolgen von Abschnitten handelt, die sehr unterschiedlich sind und die durch Gruppen verbunden werden, die sich, wie bereits erwähnt wurde, tatsächlich als *übergangsmäßig* wahrnehmen lassen. Die Faktoren, die den *Übergangscharakter* dieser Gruppen bestimmen, sind, kompositionstechnisch betrachtet, im Grunde stets dieselben: tonartliche Instabilität, kurze Abwechslung verschiedener Motive jeweils in wechselnder Instrumentation oder eine Instrumentation, die sich im Laufe des Abschnitts verflüchtigt, und ein Stocken in der Bewegung gegen das Ende des Abschnitts hin²². Die eben erwähnte motivische Abwechslung hängt aufs engste mit thematisch-motivischen Prozessen zusammen, die in allen drei Beispielen, besonders im Falle des *Rheingold*- und *Götterdämmerung*-Beispiels, im Zentrum der musikalischen Vorgänge stehen. Der *Übergang* im *Rheingold* – die Takte 749–768, die kleinste der insgesamt sechs Verwandlungsmusiken im *Ring* – bildet

¹³ So ist in dieser Hinsicht ein Passus wie „Hier endigt die den tonartlichen *Übergang* bildende Einleitung“ ... interessant, da „tonartlich“ als eine (überflüssige) Verstärkung des Begriffs *Übergang* im Sinne einer Modulation, auch aber als Hinweis darauf, daß es noch andere als „tonartliche“ *Übergänge* gibt, aufgefaßt werden kann (vgl. Lorenz, S. 158).

¹⁴ Obwohl es sich hier also um die Mehrzahl von Lorenz' Anwendungen des Begriffs *Übergang* handelt, muß auf die eingehende Darstellung dieses Tatbestands, die Teil einer früheren Fassung dieses Aufsatzes war, aus Platzgründen verzichtet werden; es kann nur pro Fall ein einziges Beispiel gegeben werden.

¹⁵ Vgl. hierzu die Deutung der Takte 39–260 und 280–477 im dritten Akt der *Götterdämmerung* als „Perioden“ (1 und 2), aufgrund derer Lorenz die Takte 261–279 als einen „*Übergang* von einer Periode zur anderen“ bezeichnet (Lorenz, S. 241).

¹⁶ Die Takte 223–231 im *Rheingold* deutet Lorenz als einen „*Übergang* nach G“; diese Tonart tritt aber erst dreißig Takte nach Takt 231 auf (Lorenz, S. 166).

¹⁷ Vgl. hierzu die Tonart F am Anfang des „*Übergangs*“ in Takt 302 im zweiten Akt des *Siegfried* (Lorenz, S. 134).

¹⁸ Die Tonart *fis*, das angebliche Ziel einer „Modulation nach *fis*-moll“, wie Lorenz die Takte 1171–1199 im ersten Akt der *Götterdämmerung* deutet (S. 42), dauert nur vier Takte.

¹⁹ Vgl. hierzu die „4 Takte *Übergang*“ (964–967) im zweiten Akt der *Walküre* (Lorenz, S. 260).

²⁰ Vgl. hierzu die Beziehungen der Taktgruppe 1237–1274 im *Rheingold*, die Lorenz als „*Übergang*“ deutet (S. 94), mit dem weiteren Verlauf nach Takt 1274.

²¹ Vgl. hierzu den „*Übergang*“ Takte 1289–1332 im dritten Akt der *Walküre* (Lorenz, S. 151–152).

²² Auf die Tatsache, daß ein Abschnitt trotz harmonischer Instabilität als stabil wahrgenommen werden kann, wird in späterem Zusammenhang noch zurückzukommen sein.

sogar ein Musterbeispiel eines bereits bei Beethoven nachweisbaren motivischen Übergangsverfahrens: darin erklingen zwei Motive abwechselnd, eines von ihnen bekommt das Übergewicht und bleibt schließlich allein übrig; in unserem Fall handelt es sich um die Elimination eines noch mit dem musikalischen Charakter der ersten Szene zu assoziierenden „Wellenmotivs“ und andererseits um die Antizipation des Walhallmotivs – ein musikalischer Vorgang, den man hier Schritt für Schritt leicht verfolgen kann²³. – In den letzten Takten des Übergangs im *Walküre*-Beispiel sind die Konturen des Motivs der Todesverkündigung (T. 1462 ff.) bereits wahrnehmbar²⁴. – Anders als im Falle des *Rheingold*- und des *Walküre*-Beispiels, geht der Übergang in der *Götterdämmerung* nicht im Rahmen eines einteiligen Abschnitts, sondern in verschiedenen Etappen vor sich: es handelt sich um einen Abschnitt, der sich in zwei Teile, die beide je etwa sechzehn Takte zählen, gliedern läßt. Die erste Hälfte umfaßt die Takte 1286–1313, die andere Hälfte die Takte 1318–1333; die Takte 1314–1317 bilden zwischen diesen beiden Taktgruppen gleichsam einen musikalischen Puffer. Der thematische Hauptgegenstand der ersten Übergangshälfte besteht in der Elimination des Motivs der Gibichungenhochzeit; der entscheidende Augenblick dieses Vorgangs ereignet sich in den Takten 1308–1313, wo dieses Motiv fast buchstäblich weggedrückt und auf eine harmonische Begleitstimme durch das Fluchmotiv und das Motiv reduziert wird, das in den Takten 1312–1313 in den Oberstimmen ertönt. In der zweiten Übergangshälfte wird das Motiv „Welch' Unholds List“, das den Anfang der neuen Modalität kennzeichnet, vorbereitet²⁵.

²³ Lorenz gliedert den Übergang im *Rheingold* (T. 749–768) in einen „Übergang und eine Überleitung“ (S. 127) und betrachtet als „musikalischen Inhalt“ jenes Übergangs die „Umwandlung des Ringmotivs ins Walhallmotiv und die Umwandlung des Wellenmotivs in eine Ätherfigur“ (S. 23). Das Ziel dieses Übergangs (d. h. die Taktgruppe 749–768 als Ganzes) besteht aber nicht in der Gewinnung irgendeiner „Ätherfigur“, sondern in der Hinüberleitung zum Anfang der zweiten Szene; die angebliche „Ätherfigur“ ist demnach selbst Teil dieses Vorgangs, da sie eine Variante eines der Hauptmotive bildet, die es hier eben loszuwerden gilt: die Wassermotive der vorangegangenen Rheintöchterzene. Allerdings lassen die Takte 661–768 (Lorenz' „Überleitung“) sich gewissermaßen schon als das Ergebnis dieses Vorgangs betrachten; der Einsatz des eigentlichen Walhallmotivs in Takt 769 reduziert sie aber, gleichsam nachträglich, auf den Ausklang dieses Übergangs. Anstatt mit zwei Begriffen, die fast synonym sind, wäre mit einem dieser Begriffe der Abschnitt als Ganzes sachgemäß bezeichnet.

²⁴ Lorenz läßt den Übergang zwischen der dritten und vierten Szene im zweiten Akt der *Walküre* in Takt 1439 anfangen; näherliegend aber wäre Takt 1436, da dieser Takt zwischen dem Ende des vorangehenden Abschnitts und dem Anfang des Übergangs den eigentlichen Knotenpunkt bildet. Das lose *F* des Englisch Horns in Takt 1435 ist zunächst eine instrumentale Verdoppelung der letzten Silbe der Siegmund-Partie, wird dann durch den extra Takt 1436 harmonisch neutralisiert und in Takt 1437 durch den frei eintretenden Dominantseptakkord zu einer Dissonanz und somit zum Weitergehen angeregt: in Takt 1439 fängt bereits eine Wiederholung des Anfangs des Übergangs an.

²⁵ Die Stelle, wo im zweiten Akt der *Götterdämmerung* der Wechsel zwischen der vierten und der fünften Szene vor sich geht, wird von Lorenz viermal, und davon nur einmal als Übergang, bezeichnet: 1. als „Nachspiel“ (S. 285); 2. als „Nachspiel nach Periode 13“ (S. 258); 3. als „Nachspiel und Übergang“ (S. 44), außerdem wird in der Darstellung der Gibichungenhochzeit als eines Ganzen der Abschnitt folgendermaßen beschrieben: „das jubelnde Nachspiel geht bis ungefähr Takt 1300, worauf es sich verliert“ (S. 271); – eine Vielzahl an Bezeichnungen, die sich jeweils auf einige Aspekte dieses Abschnitts beziehen, denen es aber an Einheitlichkeit fehlt. Mit dem Begriff „Nachspiel“ mag zum Ausdruck gebracht sein, daß der Verlauf nach Takt 1286 nicht gleich Übergangscharakter annimmt, sondern noch stark dem Gipfelpunkt in Takt 1286 verhaftet ist, als Bezeichnung des gesamten Abschnitts aber ist dieser Begriff, ebenso wie die Bezeichnung „Nachspiel nach Periode 13“, zu undifferenziert. Die nuanciertere Bezeichnung „Nachspiel und Übergang“ hätte an sich der Gliederung des gesamten Abschnitts entsprechen können, wenn sie nicht doppeltinnig gewesen wäre (sie kommt bei Lorenz mehrmals vor), da zwei verschiedene Sachen gemeint sein können. entweder ein Nachspiel, dem sich ein Übergang anschließt, oder ein Nachspiel, das zugleich die Funktion eines Übergangs vertritt. Auch die vierte Bezeichnung wirkt, wenn man sie mit den anderen Bezeichnungen vergleicht, eher verwirrend als einleuchtend; erstens, weil Takt 1300 hierdurch die Bedeutung eines Zäsurtakts zwischen Gruppen bekommt, die eben zusammengehören, und zweitens, weil nicht deutlich ist, ob die zweite Hälfte der Bezeichnung „Nachspiel und Übergang“ und die zweite Hälfte der Bezeichnung „das jubelnde Nachspiel geht bis ungefähr Takt 1300, worauf es sich verliert“ identisch sind, ob also Takt 1300 den Anfang des Übergangs bildet oder das Nachspiel sich verliert und der Übergang erst dort, wo das Nachspiel sich in der Tat verloren hat, also etwa bei Takt 1314, anfängt. Bei diesem Takt ist aber gerade die erste Übergangshälfte schon vorüber, und fängt bei Takt 1318 die zweite Übergangshälfte an. Diese wird von Lorenz allerdings insofern beachtet, als er in Takt 1333 eine neue Periode annimmt und so anzeigt, daß die Bezeichnung Übergang sich jedenfalls auch auf den Verlauf bis zu diesem Takt bezieht, der tatsächlich Übergangscharakter hat.

Weil in der Aufeinanderfolge zweier musikalischer Abschnitte, die stabil und unterschiedlich sind, die Hauptvoraussetzungen für die Wahrnehmung eines Übergangs bestehen, so hätte zuerst eigentlich gezeigt werden müssen, daß diese Hauptvoraussetzungen in der Tat erfüllt sind, woran sich dann eine Besprechung der Art des Übergangs selbst hätte anschließen können. Der umgekehrte Weg, der hier gegangen wird, wurde gewählt, weil nicht nur der weitere Nachweis der Angemessenheit von Lorenz' Bezeichnungen, sondern eben auch dasjenige, wodurch diese Angemessenheit ins Ungewisse rückt, in der spezifischen Beschaffenheit der Modalitäten liegt.

Allerdings gilt es zuerst zu bestimmen, welches die Abschnitte sind, die als die Modalitäten aufgefaßt werden sollen, auf die sich die Übergänge beziehen. Es muß nämlich eingesehen werden, daß in diesen Fällen dasjenige, was Lorenz mit seiner Bezeichnung *Übergang* gemeint hat, immerhin noch eine Aufeinanderfolge von „dichterisch-musikalischen Perioden“ in seiner Deutung dieses Begriffs ist. Die Tatsache aber, daß diese nicht wahrnehmbar sind, bringt es mit sich, daß der Begriff *Übergang* sich hier nur beibehalten läßt, wenn man ihn umdeutet und ihn nicht länger mit Lorenz' Formen in Zusammenhang bringt. Man muß ihn vielmehr auf dasjenige Moment beziehen, das an sich allerdings auch Lorenz selbst dazu veranlaßt haben mag, ihn zu verwenden: auf die vermittelte Aufeinanderfolge zweier verschiedener Abschnitte. Auf die Frage nun, welches diese Abschnitte sind, gibt es zwei Antworten. Die erste entspräche wohl der Art und Weise, in der man in Opern ähnliche musikalische Situationen in der Regel zu deuten pflegt: weil es sich um den Augenblick handelt, in dem ein Szenenwechsel vor sich geht, könnte eine einfache Bezeichnung „Übergang zwischen erster und zweiter Szene im *Rheingold*“, „Übergang zwischen dritter und vierter Szene im zweiten Akt der *Walküre*“ und „Übergang zwischen vierter und fünfter Szene im zweiten Akt der *Götterdämmerung*“ genügen²⁶. Gegen diese Deutung ist an sich wenig einzuwenden, sie erleichtert es immerhin, bestimmte kompositorisch und dramatisch wichtige Stellen in Werken zu markieren, die sonst wenig Möglichkeiten dazu bieten. Zugleich aber – und das ist in diesem Zusammenhang wichtig – kann man in dieser Deutung auch ein Beispiel der bereits erwähnten Tendenz der traditionellen Musiktheorie sehen, den Gebrauch des Begriffs *Übergang* von dem Übergangsverfahren abhängig zu machen und demzufolge die Tatsache, daß ein *Übergang* auch gerade infolge der Beschaffenheit der Abschnitte, die er verbindet, als solcher wahrgenommen wird, zu vernachlässigen. Wenn man aber dieses Moment berücksichtigt, so wird die Deutung „Szenenübergang“ akademisch – und darum zweifelhaft; denn dann zeigt sich, daß in ihr nur die Hälfte der Momente, aufgrund derer die *Übergänge* als solche wahrgenommen werden können, zum Ausdruck kommt. Als „Szenenübergang“ mag der *Übergang* selbst richtig bezeichnet worden sein, die Vorstellung aber, die durch diese Deutung hervorgerufen wird, als wäre es die Gesamtwirkung der umgebenden Szenen, aufgrund derer man die *Übergänge* als solche wahrnimmt, ist vom Standpunkt der musikalischen Perzeption sehr fragwürdig. Infolge ihres Ausmaßes und ihrer inneren Gliederung nimmt man diese einzelnen Szenen nämlich nicht in dem Sinne als ganze Abschnitte wahr, daß man die *Übergänge* erfährt als Verbindung dieser Abschnitte; die Wahrnehmung der *Übergänge* wird durch viel kleinere Verhältnisse verursacht, und zwar durch die Weise, in der die

²⁶ Auch bei Lorenz findet sich diese Bezeichnung: den *Übergang* im *Walküre*-Beispiel deutet er als „Übergang zur nächsten Szene“ (S. 170).

musikalische Beschaffenheit der Übergänge sich zu der musikalischen Beschaffenheit der Abschnitte verhält, die den Übergängen unmittelbar vorangehen und folgen²⁷. Im Hinblick auf diesen perzeptorisch wichtigen Sachverhalt werden bei den weiteren Ausführungen die folgenden Einheiten als die Abschnitte gedeutet, deren Beschaffenheit zu der Wahrnehmung Übergang mit beiträgt und die aus diesem Grunde als Modalitäten bestimmt werden können: *Rheingold*: T. 716–748 und T. 769–787; *Walküre*: T. 1388–1435 und T. 1462–1517; *Götterdämmerung*: T. 1260–1286 und T. 1337–1366. Diese Deutung läßt sich dadurch begründen, daß diese Abschnitte musikalisch sehr unterschiedlich sind. Schon ein flüchtiger Blick in die Partitur genügt, um dies festzustellen: es handelt sich um Kontraste, die verschiedene musikdramatische Bereiche darstellen: Rhein – Walhall (im *Rheingold*); Halluzinationen von Sieglinde – Brünnhilde im Amt (in der *Walküre*); Hochzeitsfreude – Brünnhilde als „Betrog'ne Frau“ (in der *Götterdämmerung*). Konkret besteht die musikalische Unterschiedlichkeit dieser Abschnitte in der Verschiedenheit des Tempos, der Metrik, der Thematik, der Rhythmik und der Instrumentation²⁸.

V

Ist hiermit also eine Hauptvoraussetzung für die Wahrnehmung eines Übergangs erfüllt, so bliebe noch, um die Bestimmung der Angemessenheit der Bezeichnung Übergang zu vervollständigen, der Nachweis zu erbringen, daß auch die zweite Hauptvoraussetzung: die Stabilität der Modalitäten, erfüllt ist. Hier nun kommt ein Problem auf, das insbesondere in bezug auf die Beispiele in der *Walküre* und in der *Götterdämmerung* die Anwendung des Begriffs Übergang fragwürdig erscheinen läßt. Dieses Problem ergibt sich aus dem Umstand, daß musikalische Stabilität nicht in allen Fällen meßbar ist. Es läßt sich am besten anhand der Hauptbedeutung darstellen, die der Begriff Übergang in der traditionellen Musiktheorie vermutlich hat, und insbesondere durch einen Blick auf die wichtige Einschränkung, die die an sich schon beschränkte Bedeutung innerhalb der traditionellen Formtheorie impliziert. Diese Einschränkung zeigt sich darin, daß in der traditionellen Musiktheorie „musikalische Unterschiedlichkeit“, insofern durch dieses Moment die Verwendung des Begriffs Übergang bedingt ist, gewissermaßen nur teilweise anerkannt wird. Denn obzwar in der Sonaten- und Rondoform die zwei Modalitäten, auf deren Aufeinanderfolge sich der Begriff Übergang bezieht, in vielerlei Hinsicht musikalisch unterschieden sind, so bekommt man aus den Formenlehren den Eindruck, daß der Begriff Übergang sich dennoch immer nur auf einen Teilaspekt davon bezieht, und zwar darauf, daß irgendeine Tonart verlassen und nach einiger Zeit eine neue Tonart erreicht (und bestätigt)

²⁷ Die Diskrepanz zwischen musikalischer Wahrnehmung und formaler Deutung, um die es hier geht, läßt sich verdeutlichen anhand eines einfacheren Beispiels aus dem Bereich der klassischen Musik. Im ersten Teil des Streichquartetts op. 59,1 von Beethoven stellen sich die Takte 97–102 als ein Übergang heraus. Der melodische Verlauf besteht aus kleinen Motiven, und die Stabilität der Tonart C-dur, die in den vorangehenden Takten bestätigt worden war, wird hier wieder gelockert: aus dem C-dur-Dreiklang wird durch den Eintritt des *b* ein Dominantseptakkord zu *F*, dessen Auflösung in Takt 103 mit der Wiederaufnahme des ersten Themas erfolgt. Die traditionelle Formenlehre würde diese Takte vermutlich als einen „Übergang zwischen der Exposition und der Durchführung“ deuten. Diese Deutung wäre aber zweifelhaft, weil sich die Frage aufdrängt, ob man die Exposition und die Durchführung wirklich derart als ganze Abschnitte wahrnimmt, daß man diesen kleinen Übergang als Verbindung dieser zwei großen Formteile erfährt, oder ob die Wahrnehmung „Übergang“ nicht vielmehr durch kleinere Verhältnisse verursacht wird, nämlich durch die Stabilität der Schlußgruppe der Exposition und die Stabilität der ersten Takte des ersten Durchführungsabschnitts sowie durch die Unterschiedlichkeit der Themen und des Satzes an diesen Stellen.

²⁸ Das *Götterdämmerung*-Beispiel bildet insofern eine Ausnahme, als das Hauptmotiv der Ausgangsmodalität auch das Hauptmotiv der ersten Übergangshälfte bildet.

wird. Wenn auch hier wieder – infolge einer fehlenden Definition – nichts wirklich mit Sicherheit zu sagen ist, so ist doch die Anschauungsweise, Übergang sei mit Modulation identisch, so allgemein verbreitet, daß der Schluß naheliegt, in der traditionellen Musiktheorie sei – und darin bestände die Enge des Begriffs – nur der tonartliche Unterschied zweier Abschnitte für seine Verwendung entscheidend, obwohl musikalische Unterschiedlichkeit sich auch in ganz anderen Momenten als nur im harmonischen darstellen kann²⁹. Auf der anderen Seite aber läßt sich vermuten, daß diese eingeschränkte Bedeutung des Begriffs Übergang sich nicht ohne Grund so eingebürgert hat, und zwar deshalb, weil alle Hauptvoraussetzungen für die Wahrnehmung eines Übergangs gerade an der Behandlung der Harmonik ziemlich genau ablesbar sind und gewissermaßen sogar damit zusammenfallen. Denn die Verwendung des Begriffs Übergang im Sinne von „Modulation“ bedeutet nicht nur, daß feststeht, um welches Moment der musikalischen Unterschiedlichkeit es sich handelt (erste Hauptvoraussetzung), nämlich das zweier fester, verschiedener Tonarten, sie bedeutet zugleich, auf welche Weise zu bestimmen sei, wie die zweite Hauptvoraussetzung, das Moment der Stabilität, sich erfüllt. Die Zeitdauer nämlich, durch die die Wirkung der Stabilität in harmonischer Hinsicht verursacht wird und aufgrund derer ein Abschnitt sich als Modalität deuten läßt, besteht in der Zeitdauer der Tonart selbst; diese läßt sich messen anhand jener Formel, die gewissermaßen den Inbegriff musikalischer Stabilität darstellt: anhand der Kadenz. Gibt es diese nicht, so ist wenigstens in der Regel von einem Übergang (Modulation) die Rede, und darum ist es insbesondere in den Formen der klassischen Instrumentalmusik möglich, meistens ziemlich genau zu bestimmen, welche Abschnitte als stabil und welche als instabil, als Modalität oder als Übergang, aufzufassen sind³⁰.

In dieser Hinsicht läßt sich unter den drei in Rede stehenden Übergängen als das Charakteristische des Übergangs im *Rheingold* ansehen, daß er infolge der tonartlichen Stabilität der ihn umgebenden Abschnitte entfernt noch an einen „klassischen“ Übergang erinnert und daß gerade dadurch Lorenz' Bezeichnung hier überzeugt. Denn die Wahrnehmung, daß es sich bis Takt 749 um eine Modalität, ab Takt 749 um einen Übergang und ab Takt 769 wieder um eine (neue) Modalität handelt, wird besonders durch die Stabilität der Tonart *c*-moll vor und *Des*-dur nach der tonartlichen Instabilität in den Takten 749–768 verursacht³¹.

²⁹ Als Beispiel, wie vielleicht die Musiktheorie selbst schon verhältnismäßig früh das ihrige zu der Gleichstellung: Übergang = Modulation beigetragen haben mag, könnte die folgende Verwendung der beiden Begriffe Übergang und Modulation innerhalb eines einzigen Satzes dienen; sie stammt aus den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts: „Schon mit dem 31. Takt ist der Übergang nach der Dominante erfolgt, so daß der Nebensatz eintreten könnte, allein weil es zweckmäßiger ist, diesen von der Dominante seiner Tonart aus zu erreichen, wendet sich die Modulation nach ihr“; in: August Reißmann, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 2. Band: *Die angewandte Formenlehre*, Berlin 1866, S. 354 (Analyse des ersten Teils der Klaviersonate op. 31,1 von Beethoven). Die Art und Weise, wie 1967 im *Riemann-Lexikon (Sachteil)* der Begriff „Modulation“ definiert wird, könnte noch immer, d. h. also ein Jahrhundert später, zu derselben Gleichstellung veranlassen: „In der dur-moll-tonalen Musik bezeichnet M. den Übergang aus einer Tonart in eine andere “ Allerdings hat in der englisch-sprachigen Musiktheorie der Begriff „transition“ überwiegend eine harmonische Bedeutung.

³⁰ Unter Kadenz sei hier weniger die allbekannte harmonische Schlußformel S – D – T verstanden, als vielmehr die Reihe der harmonischen Hauptfunktionen, auf die sich ein bestimmter musikalischer Abschnitt, etwa im Sinne einer Großkadenz, reduzieren läßt; vgl. hierzu auch Heinrich Schenkers Begriff der „Grundbrechung“

³¹ Die Tatsache, daß es hier eine Verbindung zweier fester, verschiedener Tonarten gibt, könnte die Frage hervorrufen, ob der Begriff Übergang hier noch in seiner vertrauten Bedeutung von Modulation zu gebrauchen wäre. Gerade aber anhand dieser Stelle läßt sich zeigen, welche Einwände gegen Lorenz' Verwendung des Begriffs Übergang im Sinne einer Modulation vorzubringen sind. Das Wesentliche dieses Übergangs ist nicht, daß er „von *c*-moll nach *Des*-dur“ überleitet, weil diese Tonarten nicht die gleiche strukturelle Bedeutung haben wie die beiden Haupttonarten in einer Sonatenformexposition. Wichtig hingegen ist, daß der Übergang Abschnitte verbindet, die durch harmonische Stabilität gekennzeichnet sind.

Dieses Moment fehlt nun in den Abschnitten, die die Übergänge in dem *Walküre*- und in dem *Götterdämmerung*-Beispiel umgeben. Allerdings sind, wie erwähnt, diese Abschnitte verschieden; bei genauerer Betrachtung aber stellt sich heraus, daß es bei allen Momenten der Unterschiedlichkeit eines gibt, das eben nicht mehr als solches auftritt, und zwar die Unterschiedlichkeit zweier stabiler Tonarten: die Modalitäten sind tonartlich schwankend und in dieser Hinsicht ebenso instabil wie die Übergänge selbst³². Dennoch ist aber die Unterschiedlichkeit der Abschnitte, die die Übergänge umgeben, und die Instabilität der Übergänge selbst unleugbar – Gründe, die zu der lakonischen Feststellung führen könnten, daß der Begriff Übergang sich hier also beibehalten läßt, nur daß die Rolle der Harmonik von anderen Momenten, in denen musikalische Unterschiedlichkeit zum Ausdruck kommen kann, übernommen wird; mit anderen Worten: der Begriff Übergang bezieht sich hier auf die Verbindung von Abschnitten, deren Unterschiedlichkeit in anderen Momenten als dem zweier unterschiedlicher Tonarten besteht. Mit dieser Feststellung wäre die Sache in der Tat erledigt – und sie entspricht vielleicht dem Weg, den Lorenz hier gegangen ist –, wenn eben nicht durch diese „Abweichung“ vom klassischen Begriff des Übergangs das Problem aufkäme, daß die zweite, hier noch nachzuweisende Hauptvoraussetzung für die Wahrnehmung eines Übergangs: die Stabilität der als Modalitäten anzusehenden Abschnitte, nicht mehr – oder auf jeden Fall nicht mehr ohne weiteres – bestimmbar ist; dadurch wird die Schlüssigkeit der Bezeichnung Übergang selbst untergraben. Der Umstand nämlich, daß es sich in diesen Fällen einerseits um Folgen von Abschnitten handelt, die wegen des Fehlens unterschiedlicher, fester Tonarten in den Abschnitten P und R alle durch harmonische Instabilität gekennzeichnet sind, und andererseits die Momente, in denen sich diese Abschnitte dennoch unterscheiden, eine bestimmte Einheitlichkeit aufweisen, die diese Abschnitte als stabil erscheinen läßt, legt den Schluß nahe, daß der Nachweis der Stabilität anhand jener anderen Momente zu erbringen wäre: anhand, wie bereits erwähnt, der Metrik, Rhythmik, Thematik und Instrumentation. Hier nun zeigt sich, wie wichtig die Harmonik für die Bestimmung des Unterschieds zwischen musikalischer Stabilität und Instabilität ist: das Wegfallen einer Kadenz bedeutet zugleich, daß der einzige Maßstab für die Bestimmung dieses Unterschieds wegfällt; denn es gibt hierzu in bezug auf jene anderen Momente keine Maßstäbe, die der Formel der harmonischen Kadenz entsprechen oder sie ersetzen könnten. Deshalb ist nicht mehr objektiv bestimmbar, ob die Abschnitte P und R wirklich als „stabil“ und somit als Modalitäten (und demnach der Abschnitt Q als Übergang) zu deuten sind, auch wenn sie infolge des während längerer Zeit gleichbleibenden Charakters ihrer musikalischen Gesamtbeschaffenheit eben als solche wahrgenommen werden können³³.

³² Der als Ausgangsmodalität zu betrachtende Abschnitt der *Götterdämmerung* durchläuft im Rahmen seiner etwa 25 Takte fünf Tonarten, die Zielmodalität (etwa 30 Takte) neun Tonarten (beides bei einem regelmäßigen harmonischen Rhythmus). – In der *Walküre* fängt die Ausgangsmodalität an in *b*-moll (Takt 1388 ff.); ab Takt 1404 aber ist kaum mehr eine Haupttonart nachweisbar. Die in Takt 1423 (1425) hervorbrechende Tonart *c*-moll tritt unvorbereitet auf und wird gleich wieder verlassen. Die Zielmodalität ist der Anfang der Todesverkündigungsszene, dessen musikalisches Hauptkennzeichen, die außertonale Sequenz, erst ungefähr 25 Takte nach ihrem Anfang einen Ruhepunkt erreicht (*Des*-dur), allerdings vorübergehend und mit offenem Schluß auf der IV Moll-Stufe.

³³ Wie wichtig die harmonische Kadenz für die Bestimmung der Stabilität eines Abschnitts ist, läßt sich anhand eines Beispiels verdeutlichen, das eben als Muster musikalischer Stabilität betrachtet werden kann: das Vorspiel zum *Rheingold*. Die während 130 Takten angehaltene Tonart *Es*-dur erweist sich als Tonart allein dadurch, daß sie „so lange dauert“! Denn weil es keine Kadenz gibt, – die hier allerdings in jeder Hinsicht fehl am Ort gewesen wäre – entfällt auch die Möglichkeit, die Stabilität des Abschnitts „zu beweisen“ – die rein auditiv natürlich nicht zu bezweifeln ist –, da diese sich nicht mit Hilfe anderer musikalischer Faktoren, durch die der einheitliche Charakter dieses Abschnitts sonst begründet wird, messen läßt.

VI

Was Lorenz' Bezeichnungen Übergang in diesen Fällen weniger selbstverständlich macht, als sie zunächst erscheinen mögen, ist also der Umstand, daß die Bestimmung der zweiten Hauptvoraussetzung für die Wahrnehmung eines Übergangs, die Stabilität der Modalitäten, sich infolge des Fehlens zweier stabiler Tonarten, als Problem erweist. Der Schein der Selbstverständlichkeit, den die Bezeichnung hier hat, entsteht wohl dann, wenn man diesen Sachverhalt übersieht. Das kann in den genannten Fällen nur allzu leicht geschehen, weil die Abschnitte, die die Übergänge umgeben, sich in allen anderen Momenten so stark unterscheiden, vielleicht auch, weil harmonische Instabilität bei Wagner so allgegenwärtig ist, daß man sie überhaupt nicht mehr beachtet³⁴. Wird man sich aber der Bedeutung ihrer Folgen für die Bestimmung eines Übergangs bewußt, so muß man einsehen, daß sich auch die Selbstverständlichkeit dieser Bezeichnungen – wie es am Anfang dieses Aufsatzes bereits formuliert wurde – als trügerisch erweist; nicht, weil sie nicht demjenigen entsprechen würden, was hier musikalisch wahrgenommen werden kann, sondern im Hinblick auf die Frage, wie ein wichtiger Teil dieser Wahrnehmung exakt zu bestimmen sei.

Es müßte hier also auf den Begriff Übergang verzichtet werden. Aber die Wirkung des Übergangs, die die betreffenden Situationen dennoch haben, ist Grund genug, Lorenz' Bezeichnungen hier trotzdem zu verteidigen; sie rechtfertigt den Versuch, auch das letzte, dritte Glied, das in dem Nachweis der Angemessenheit dieser Bezeichnungen noch fehlte, zu bestimmen und der Frage nachzugehen, worin die Momente bestehen, worauf – als Teil der Wirkung eines Übergangs – die Stabilität der Abschnitte, die die Übergänge umgeben, beruht.

Eine Vergegenwärtigung der betreffenden Stellen läßt den Schluß zu, daß insbesondere die nachstehenden Faktoren zu berücksichtigen sind und als Leitfaden dienen können. 1. Wenn in einem musikalischen Verlauf, in dem harmonisch alles „instabil“ ist, sich trotzdem Folgen von Abschnitten, die sich als Übergänge und Modalitäten deuten lassen, zeigen, so muß es sich um eine ganz spezifische Weise handeln, in der diese Abschnitte sich zueinander verhalten. 2. Hierbei wäre zuerst daran zu denken, daß diese Wahrnehmung durch Abstufungen der harmonischen Instabilität verursacht wird, die beschrieben werden können. 3. Wenn andererseits die Harmonik als Maßstab für die Bestimmung des Unterschieds zwischen Stabilität und Instabilität zu versagen anfängt, so ist besonders auf die Art und Weise Rücksicht zu nehmen, in der andere musikalische Momente behandelt werden. 4. Das Wegfallen von musikalisch-temporalen Maßstäben infolge des Ausscheidens der Harmonik braucht nicht zu bedeuten, daß man auf das Moment der Zeitdauer ganz verzichten muß: bezogen auf andere musikalische Faktoren und dazu auch wieder auf die Harmonik selbst, könnte es sich immerhin als ein wichtiges Hilfsmittel zur Bestimmung des Unterschieds von Stabilität und Instabilität erweisen.

In dem *Walküre*-Beispiel kann der Verlauf ab Takt 1462 als stabil und somit als eine Modalität wahrgenommen werden, weil Thematik und Instrumentation über 50 Takte einheitlich sind. Das in Takt 1462 neu auftretende Schicksalsmotiv wird bis Takt 1517

³⁴ Die naheliegende Feststellung, daß harmonische Instabilität im *Ring* mehr Regel als Ausnahme sei und die traditionellen harmonischen Kriterien für die Bestimmung von Übergängen deshalb zu versagen anfangen, mag an sich zutreffen, sie erklärt aber im Grunde genommen nichts.

immer nur durch Blechinstrumente gespielt: von den Fagotten abgesehen, deren Partie aber im Hörnerklang aufgeht und als einzelne Gruppe nicht wahrgenommen werden kann, ertönen nur in zwei Takten Holzbläser (T. 1489–1490). Diese Einheitlichkeit wird um so mehr als stabiles Moment erfahren, als sich die Instrumentation im Übergang umgekehrt verhält: hier wechselt sie jede fünf, sechs Takte. Daneben gibt es einen Unterschied in der Art und Weise, in der die harmonische Instabilität selbst auftritt. In beiden Abschnitten (Übergang und Zielmodalität) herrscht das Sequenzierungsprinzip. Wichtig aber ist, daß dieses Prinzip in der Modalität dadurch als stabilisierend empfunden werden kann, daß es hier viel straffer auftritt als im Übergang, und zwar infolge der periodenähnlichen Melodik (in dem Übergang ist die Rhythmik, die dem Melos zugrunde liegt, viel zerfließender): es handelt sich hier gewissermaßen um eine Aneinanderreihung von ‚Vordersätzen‘, denen sich keine abkadenzierenden ‚Nachsätze‘ anschließen; sie werden statt dessen immer transponiert wiederholt. Ein zweites stabilisierendes Moment besteht darin, daß dieses Prinzip während längerer Zeit unverändert fortgesetzt wird. Fazit: ständige Wiederholung derselben Motive, desselben harmonischen Verfahrens und die gleichbleibende Instrumentation bewirken, daß dem Hörer das bestätigt wird, was am Anfang dieser Szene musikalisch noch ungewiß war, nämlich ob das Neue, das in Takt 1462 einsetzt, eine solche Zeitdauer in Geltung sein würde, daß es als stabil und somit als eine neue Modalität erfahren wird. Die anfängliche Wirkung der Instabilität infolge der übergangsartigen Harmonik, wird im Laufe des Abschnitts also gleichsam von anderen, eine gegensätzliche Wirkung hervorrufenden Faktoren zurückgedrängt und neutralisiert³⁵. – Ähnliches gilt auch für die Ausgangsmodalität der Takte 1388–1434.

Die Bestimmung des Unterschieds zwischen Übergang und Modalitäten in dem *Götterdämmerung*-Beispiel ist komplizierter als in dem *Walküre*-Beispiel. Dies geht hervor aus der festen Art und Weise, in der der Übergang hier mit seiner Umgebung zusammenhängt; ein Sachverhalt, den man leicht übersehen könnte, wenn man sich wieder nur auf den Übergang selbst konzentriert. Er kommt zudem in Lorenz' Deutung selbst nicht genügend zum Ausdruck. Es wurde bereits gezeigt, daß der Übergang, die Taktgruppe 1286–1333, sich in zwei Teile gliedern läßt, die durch die Takte 1314–1317 getrennt werden. Die Möglichkeit, hier zwei Gruppen zu unterscheiden, ergibt sich aus der Verschiedenheit des jeweils präsentierten musikalischen Materials: in der ersten Gruppe dominiert die „Lichtseite“ der Gibichungen (Motiv der Hochzeit von Gutrune), in der zweiten Gruppe die „Nachtseite“ (Motive, die sich auf das Wirken von Hagen beziehen). So könnte Lorenz' Ausdruck „Nachspiel“ gewissermaßen durch den Ausdruck „Vorspiel“ vervollständigt werden: in den Takten 1318–1336 wird der Inhalt der fünften Szene musikalisch schon vorweggenommen, genauso wie in der Taktgruppe 1286–1313 der der vierten Szene ausklingt. Es zeigt sich nun, daß insbesondere der Zusammenhang zwischen der ersten Übergangshälfte und dem ihr vorangehenden Verlauf so fest ist, daß der Stellenwert der Taktgruppe 1286–1313 sich auch auf andere Weise deuten läßt, nämlich nicht nur als erste Hälfte eines Übergangs, sondern als ein ‚Nachsatz‘ zu einem ‚Vordersatz‘, die durch Takt

³⁵ Zur genauen Bestimmung des Augenblicks aber, wo der Hörer die harmonische Instabilität der ersten 25 Takte, die er allerdings anfänglich noch als eine Fortsetzung des Übergangs wahrnehmen könnte, ‚vergißt‘ und erfährt, daß dieser Abschnitt nicht etwas Vorübergehendes, sondern in der Tat ein selbständiger, stabiler Abschnitt ist, gibt es infolge der fortwährenden Änderung der Tonart keinen objektiven Anhalt.

1286 voneinander getrennt werden. Die Taktgruppe 1286–1313 ist nämlich eine Art von Wiederholung einer Gruppe, die ungefähr in Takt 1260 anfängt, eine Wiederholung, die, in der Terminologie von Lorenz, als „spiegelförmig“ bezeichnet werden könnte. Ihre Spiegelförmigkeit zeigt sich darin, daß im Rahmen von je etwa 25 Takten eine dynamische Steigerung vom *pp* bis etwa zum *ff* aufgebaut und vom *ff* bis etwa zum *p* abgebaut wird, daß in beiden Teilen der harmonische Verlauf durch denselben ruckartigen Tonartenwechsel gekennzeichnet ist und daß das Hochzeitsmotiv vor und nach Takt 1286 je vier-, fünfmal ertönt. Außerdem befinden sich die Motive, die es am Ende der zweiten Übergangshälfte bzw. des ‚Nachsatzes‘ gibt (T. 1314–1317), auch am Anfang des ‚Vordersatzes‘ (T. 1255–1259). Nicht nur infolge der harmonischen Instabilität, die in beiden Abschnitten auf ähnliche Weise zustande kommt, sondern auch infolge der bereits erwähnten motivischen Übereinstimmungen³⁶ sind also die musikalischen Beziehungen zwischen ‚Vordersatz‘ (T. 1260–1286) und ‚Nachsatz‘ (T. 1286–1314) so stark, daß sich nicht gleich feststellen läßt, aufgrund welcher Momente die zweite Gruppe auch noch als Übergang gedeutet werden könnte; daß dies trotzdem möglich ist, hängt mit der Art und Weise zusammen, in der mit diesem an sich ähnlichen Material kompositionstechnisch verfahren wird. Zuerst ist der ‚Nachsatz‘ (oder die erste Übergangshälfte) weniger stabil als der ‚Vordersatz‘, weil in ihm das „Hochzeitsmotiv“ (das Hauptmotiv beider Abschnitte) auf verschiedene Instrumentengruppen verteilt ist, während es im ‚Vordersatz‘ durch einen überwiegend gleichbleibenden, mehr oder weniger neutralen symphonischen Orchesterklang getragen wird. Außerdem wird der Vordersatz durch eine Singstimme geeint, die danach pausiert. Ein zweites Moment der Instabilität der ersten Übergangshälfte besteht darin, daß die jeweils wechselnde Instrumentierung mit dem Wechsel der Tonarten zusammenfällt und hierdurch den an sich schon ruckartigen Charakter dieser Tonartenaufeinanderfolge weiter verschärft: *C*-dur in Takt 1295, *Ces*-dur in Takt 1306, *E*, zwischen Moll und Dur schillernd, ab Takt 1308, und insbesondere die bereits früher auftretende Wendung nach *Es*-dur in Takt 1298 sind in dieser Hinsicht wichtige Momente. Dazu kommt, daß die Tonalität sich im Laufe des ‚Vordersatzes‘ immer mehr verfestigt (in die Richtung von *C*-dur hin); im Laufe der ersten Übergangshälfte wird zwar auch eine Tonart erreicht (*E*), die Akkorde aber, die diese Tonart, besonders in den Puffertakten 1314–1317 tragen – sie können als eine klanglich verselbständigte Zusammenballung von Vorhalten zu einer alterierten Wechseldominante gedeutet werden –, lassen diese Tonart *E* viel instabiler auftreten als das *C*-dur in und um Takt 1286, das durch die einfachsten Funktionen vertreten ist. Entscheidend für die Wahrnehmung des Übergangs ist drittens das motivische Geflecht in den Takten 1308–1313, ein Zentrum der Übergangsaktivität, auf das schon hingewiesen wurde.

Es ist diese übergangsartige Beschaffenheit der Takte etwa ab Takt 1290, in der die kompositionstechnische Übereinstimmung mit dem Abschnitt Takt 1218–1333 besteht und aufgrund derer der Abschnitt Takt 1286–1313 sich nicht nur als ‚Nachsatz‘ zum vorangehenden Verlauf, sondern auch als eine Gruppe deuten läßt, die zusammen mit Takt 1314–1337 einen Übergang darstellt. Denn nach der Elimination des „Hochzeitsmotivs“ dauert ab Takt 1318 die musikalische Instabilität fort (in Takt 1314 hätte angesichts des musikalischen Charakters dieser Stelle eine neue Modalität erreicht sein können. Daß dies nicht der Fall ist, hängt damit zusammen, daß die Gruppe Takt 1314–1317 zu kurz ist, um

³⁶ Vgl. Anm. 28.

als stabil erfahren zu werden, und in diesem Sinn bilden diese ‚Puffertakte‘ einen Teil des ganzen Übergangs).

Lorenz läßt den Übergang enden, bzw. eine neue „Periode“ in Takt 1334 anfangen; vielleicht wäre Takt 1337 näherliegend, weil darin die Brünnhilde-Singstimme einsetzt und er deshalb als Anfang des neuen Abschnitts wahrgenommen werden kann. Relevanter aber ist, daß man hier wieder einem Abschnitt begegnet, den man, wenn er sich je in einem klassischen Zusammenhang finden ließe, aus harmonischen Gründen nicht als eine Modalität, sondern als einen Übergang oder doch zumindest als einen „übergangsartigen Abschnitt“ bezeichnen würde: von tonaler Einheitlichkeit gibt es hier keine Spur. Es zeigt sich sogar, daß diese Modalität harmonisch noch instabiler ist als die zweite Übergangshälfte selbst. Findet dort die Abwechslung verschiedener Motive allerdings noch bei relativ stabiler Tonart statt (die ersten zehn Takte am Anfang dieses Übergangsteils stehen in *As*), so gibt es ab Takt 1334, wo die neue Modalität ungefähr anfängt, jeweils nach vier und weniger Takten eine neue Tonart (*E, Des, C, D, Cis, Es, F, G, F*).

Die Stabilität, die ab Takt 1344 dennoch zustande kommt, beruht auf der Art, in der Thematik, Harmonik und Instrumentation zusammengehen. Ein wichtiges Moment besteht in der nach dem Motivwechsel in der zweiten Übergangshälfte jetzt während etwa 18 Takten einheitlichen Thematik (das Motiv ‚Welch‘ Unhold’s List“ ertönt zweimal im Orchester und viermal in der Singstimme) und besonders in deren regelmäßiger, fast strophischer Behandlung. Die in den letzten Takten des Übergangs ins Stocken geratene Bewegung wird hier, wie langsam das Tempo auch sein mag, wieder in Gang gesetzt. Allerdings handelt es sich hier um eine nachdrückliche harmonische Sequenzierung. Aber wie in dem *Walküre*-Beispiel könnte auch hier sich zeigen, daß die für die Wahrnehmung einer Modalität notwendige musikalische Stabilität nicht unbedingt immer von der Stabilität einer Tonart abhängig zu sein braucht³⁷. Die Persistenz, in der irgendein musikalisches Verfahren angewandt wird, stellt an sich schon eine Form von Stabilität dar – auch wenn es sich um ein harmonisches Prinzip handelt, das im Rahmen des klassisch-romantischen Stils zum Bereich der musikalischen Instabilität gehört. Dadurch setzt sich eine anfängliche Erfahrung des „Werdenden“ (Übergang) allmählich in die Erfahrung eines „Seienden“ (Modalität) um. – Bei aller technischen Ähnlichkeit mit dem Anfang der Zielmodalität in dem *Walküre*-Beispiel gibt es hier einen wichtigen Unterschied zu jener Stelle. Ließe sich dort der Einsatz des Blechs in Takt 1462 und insbesondere die Tatsache, daß dessen Klang nach diesem Takt nicht gleich wieder durch den Klang einer anderen Orchestergruppe abgelöst wird, als Anfang der neuen Modalität deuten, so ist in dem *Götterdämmerung*-Beispiel hingegen mit dem Einsatz der Brünnhilde-Singstimme das Übergangsartige in der Instrumentation keineswegs vorüber. Die Streicher, die diesen Einsatz begleiten – an sich ein neues klangliches Moment –, werden in Takt 1342 wieder von den Holzbläsern abgelöst; dadurch und insbesondere durch den an dieser Stelle äußerst prägnanten Klang des Unisono von Englisch Horn und Fagott wird im Bereich der Instrumentation ein Zusammenhang mit den letzten Takten des Übergangs hergestellt; diese sind durch eine ähnliche Farbe gekennzeichnet. Sehr wichtig für die Erfahrung der Stabilität – „der Übergang ist jetzt zu Ende“ – ist demnach Takt 1349: dieser Takt ist wohl derjenige, der modalitätsbestätigend ist, da hier nicht noch einmal Bläser einsetzen, sondern an den

³⁷ Vgl. Anm. 22.

Streichern als dem dominierenden Klangkörper – und jetzt während mehr als zehn Takten, was angesichts des Tempos ziemlich lange ist – festgehalten wird.

VII

Faßt man zusammen, so lassen sich in der Frage, ob in den drei besprochenen Fällen Lorenz' Bezeichnung *Übergang* sachgemäß ist und die betreffenden Stellen in Wagners Musik sich in der Tat als *Übergänge* bestimmen lassen, drei Standpunkte einnehmen.

1. Beharrt man auf der Feststellung, daß nicht objektiv nachweisbar ist, ob die Abschnitte, die die *Übergänge* umgeben, Modalitäten sind, weil ihnen der einzige Maßstab, anhand dessen sich das Hauptkennzeichen einer Modalität: die Stabilität, bestimmen läßt, fehlt, so sollte man auf den Begriff *Übergang* verzichten. Dies betrifft allerdings nicht das *Rheingold*-Beispiel.

2. Hält man hingegen daran fest, daß hier zwischen *Übergängen* und Modalitäten zu unterscheiden ist, so kommen die Momente, die dieser Wahrnehmung zugrunde liegen, den folgenden Nuancen in der Bedeutung des Begriffs *Übergang* gleich; sie hängen meistens mit der im Verhältnis zu der klassischen Musik geänderten Lage der Harmonik zusammen.

2.1. Wenn man als das Wesentliche eines *Übergangs* im Sinne von Modulation nicht nur den Wechsel der Tonart schlechthin betrachtet, sondern zudem berücksichtigt, welche Tonarten miteinander verbunden werden, so lehrt der *Übergang* im *Rheingold*, daß der Begriff einen anderen Akzent bekommt. Denn anders als in einer Sonatenformexposition wird es hier im Grunde gleichgültig, um welche Tonarten es sich handelt; was hingegen wichtig bleibt, ist das Moment der Stabilität vor und nach dem *Übergang*. Die dem traditionellen Begriff *Übergang* anhaftende harmonische Bedeutung „Modulation“ wird also nicht preisgegeben; das Gewicht verlegt sich aber gleichsam von der Art der Tonarten auf die einer festen Tonart innewohnende stabile Wirkung.

2.2. Der Begriff *Übergang* kann sich auf die Folge von Abschnitten beziehen, die in anderer als tonartlicher Hinsicht unterschiedlich und stabil sind: dasjenige, was den musikalisch unterschiedlichen Charakter zweier aufeinanderfolgender Abschnitte ausmacht, kann in anderen Momenten als harmonischen bestehen, und ebensowenig braucht die Stabilität dieser Abschnitte von einer stabilen Tonart abhängig zu sein, weil sie in den Momenten, die die Unterschiedlichkeit bestimmen, zum Ausdruck kommen kann. Angesichts der vorgeführten Beispiele, stellen sich in dieser Hinsicht insbesondere Thematik und Instrumentation als wichtige Momente heraus.

Allerdings hat auch in der traditionellen Musiktheorie der Begriff *Übergang* die Bedeutung „*Übergang* zwischen zwei Themen“. Diese Bedeutung impliziert aber die Voraussetzung – und darin treten die klassischen Verhältnisse in Sonaten- und Rondoform zutage –, daß die beiden Themen „in einer festen Tonart“ stehen; eine Voraussetzung, die, wenn es sich um Wagner handelt, fast immer aufgegeben werden muß. Eine Erweiterung des Begriffs *Übergang* bestände demnach darin, daß der schon zu seiner traditionellen Verwendung gehörige Aspekt: „*Übergang* zwischen zwei unterschiedlichen Themen“ jetzt ein ‚offizieller‘ wird, jedoch – und darin liegt die eigentliche Erweiterung – ungeachtet der harmonischen Verhältnisse. – Die Instrumentation erweist sich in Wagners Musik nicht nur als ein wichtiges Hilfsmittel zur Bestimmung musikalischer Unterschiedlichkeit, sondern auch zur Bestimmung des Unterschieds zwischen einem *Übergang* und einer Modalität.

2.3. Der Begriff Übergang im Sinne einer harmonisch instabilen Gruppe kann sich auf die Verbindung zweier Abschnitte beziehen, die beide harmonisch genauso instabil sind wie die Übergänge selbst. Obwohl dieser Tatbestand gleichsam von selbst aus 2.2. hervorgeht, ist auf ihn dennoch besonders aufmerksam zu machen, da es sich hierbei um eine Erweiterung handelt, die zugleich den Angelpunkt des musikalischen Phänomens „Übergangsgruppe“ markiert. Hier bekommen die konstituierenden Teile eines musikalischen Verlaufs eine solche Gleichwertigkeit, daß zur Bezeichnung der strukturellen Funktion dieser Abschnitte die Begriffe Modalität und Übergang fragwürdig werden. Besonders der Wechsel von der dritten zur vierten Szene im zweiten Akt der *Walküre* stellt diese Situation, die somit einen Übergang in der Entwicklungsgeschichte des Begriffs bildet, deutlich dar: die Abschnitte, die hier aufeinanderfolgen, sind durch eine musikalische Substanz gekennzeichnet, die den Unterschied zwischen Modalität und Übergangsgruppe auflösen wird und diesen Unterschied in gewissem Sinn hier schon zu zerstören begonnen hat.

3. Im Hinblick auf diesen Sachverhalt läßt sich in bezug auf die Beispiele in der *Walküre* und in der *Götterdämmerung* noch ein dritter Standpunkt einnehmen, in dem die beiden ersten Standpunkte kombiniert werden. Wenn man angesichts der harmonischen Angleichung der Modalitäten und des Übergangs auf den Begriff Übergang verzichtet, so bedeutet dies, daß man die Übergänge zu selbständigen Abschnitten – etwa im Sinne von Modalitäten – erhebt. Für diese Änderung der Deutung könnte sprechen, daß die bis dahin als Übergang bezeichneten Abschnitte sich zwar nicht in der harmonischen Behandlung, wohl aber in ihrem gesamten Charakter von ihrer Umgebung abheben. Aufgrund der Übergangsartigkeit, die diese Gruppen besonders gegen Ende ihres Verlaufs immerhin dennoch aufweisen, und aufgrund der musikalischen Beziehungen, die es zwischen dem Schluß dieser Gruppen und dem Anfang der sich anschließenden neuen Gruppen gibt, bietet sich die Möglichkeit, diesen Knotenpunkt als den eigentlichen Übergang zu betrachten: im *Walküre*-Beispiel die Stelle um Takt 1462, im *Götterdämmerung*-Beispiel die Stelle um Takt 1333. Der Unterschied zum zweiten Standpunkt besteht demnach darin, daß der Begriff Übergang sich nicht mehr auf eine instabile Gruppe, sondern auf die Verschachtelung zweier ‚stabiler‘ Gruppen bezieht.

Insbesondere die musikalischen Zusammenhänge um Takt 1333 im zweiten Akt der *Götterdämmerung* legen den Schluß nahe, daß es sich hier um ein Beispiel für die Kunst des Übergangs handelt; ein bekanntlich für Wagner sehr repräsentatives Übergangsverfahren, das Lorenz aber nicht bezeichnet hat³⁸. Er konnte es auch nicht bezeichnen (obwohl er sich des Prinzips bewußt war³⁹), da das Ziel seiner Analysen: „Formen“ nachzuweisen, sich musikalischen Prozessen, die das Wesen der Kunst des Übergangs bilden, verschließt⁴⁰. Im

³⁸ Auch im *Walküre*-Beispiel sind das Ende des Übergangs und der Anfang der neuen Modalität motivisch eng miteinander verknüpft; der unvorbereitete Einsatz einer neuen Instrumentengruppe (Blech) in Takt 1462 aber wirkt als eine Zäsur. Der motivische Zusammenhang zwischen Übergang und Modalität wäre demnach viel deutlicher zutage getreten, wenn die zwei Akkorde, die zusammen mit den Tönen *a-gis-h* das Schicksalsmotiv darstellen, nicht von Tuben, sondern von derselben Instrumentengruppe wie in den letzten Takten des Übergangs gespielt würden (Bratschen, Celli, Bässe).

³⁹ Vgl. hierzu Lorenz, S. 20: „Es wird einige Fälle geben, wo man über die Abgrenzung einzelner Perioden verschiedener Meinung sein kann, besonders wo die Kunst des Übergangs, auf welche sich Wagner viel zu gut tat, eintritt, denn diese Übergänge verwischen oft die Grenzen.“

⁴⁰ Deshalb läßt Lorenz bisweilen die unzweideutigsten Übergänge unbezeichnet. Ein Beispiel dafür gibt es im ersten Akt des *Siegfried*, wo ungefähr vierzig Takte vor dem Auftritt Wotans, etwa an der Stelle, wo Mime von Siegfried allein gelassen wird, ein diatonischer und ein stark chromatisch gefärbter Abschnitt einander ablösen. Die Aufeinanderfolge wird aber so vermittelt, daß eine taktgenaue Markierung des „Endes“ des ersten und des „Anfangs“ des zweiten Abschnitts nicht möglich ist. Lorenz hingegen betrachtet den doppelten Strich zwischen Takt 1254 und 1255 als eine Zäsur zwischen zwei Perioden (Lorenz, S. 132 und 209).

Gegensatz zu Übergangsgruppen, die meistens genau bestimmbar sind, führt Wagners Kunst des Übergangs musikalische Situationen herbei, deren Übergangscharakter durch Momente verursacht wird, die nicht alle gleichzeitig auftreten; jedes von ihnen muß für sich festgestellt werden, bevor sich aus ihren Beziehungen ableiten läßt, was den Übergangscharakter solcher Situationen ausmacht. Als Verfahren ist also die Kunst des Übergangs viel subtiler als eine Übergangsgruppe. Trotzdem zeigt sich, daß Übergangsgruppen bei Wagner und Übergänge, die Wagners Kunst des Übergangs gehorchen, einen Faktor gemeinsam haben, und zwar den, daß ihre jeweilige Bestimmung erheblich komplizierter ist als die Bestimmung von Übergängen in der klassischen Musik. Denn weil in der Aufeinanderfolge von Abschnitten, die stabil sind, eine Hauptvoraussetzung für die Wahrnehmung eines Übergangs besteht, und das Moment der Stabilität, das in der klassischen Musik leicht nachweisbar ist, bei Wagner eben zum Problem wird, läßt sich als ein vielsagender Beleg für die kompositionsgeschichtliche Distanz zwischen Übergängen bei Wagner und in der klassischen Musik der Umstand ansehen, daß man bei der Bestimmung von Übergängen bei Wagner vielmehr gerade mit der umgekehrten Frage anzufangen hat, mit der Frage nämlich, was in Wagners Musik ein stabiler, selbständiger Abschnitt – in der Terminologie dieses Aufsatzes: eine Modalität – ist. In dieser Erkenntnis besteht ein weiteres, wichtiges Ergebnis der vorliegenden Überprüfung, der Lorenz' Anwendung des Begriffs Übergang auf die Musik von Wagners *Ring* unterzogen wurde.

KLEINE BEITRÄGE

Die Hypothese eines Mensuralisten?

von Jan van Biezen, Leiden

Einleitung

Die Publikation meiner Studie *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H* von 1968 rief einige Reaktionen hervor, die damals von mir als ziemlich negativ erfahren wurden. Nach einiger Zeit habe ich eingesehen, daß die Darstellung meiner Theorie vielleicht die Ursache einiger grundlegender Mißverständnisse war. Es kann ein Hindernis für die Beurteilung meiner Theorie sein, daß ihre Präsentation größtenteils mit dem „context of discovery“ übereinstimmt. Es wäre besser gewesen, sie in einem „context of justification“ darzulegen. Im folgenden will ich dies nachträglich zum besseren Verständnis versuchen. Ich werde mich dabei auf die wichtigsten Aspekte meiner Theorie beschränken und außerdem verallgemeinernd vorgehen. Es geht mir vor allem darum, den Kern meiner Darlegung aufzudecken¹.

Meine Theorie

1. Einige Begriffserläuterungen und eine Klassifizierung der Neumen

Durch Vergleich der Wortgrenzen und der Wortbetonungen in den verschiedenen Strophen einer Ode kann bestimmt werden, welches Schema einer Strophe zugrunde liegt, was die Stelle der Zäsuren und Akzente betrifft.

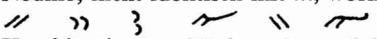
Unter einer Zeile verstehe ich einen Teil einer Strophe nach dem Zäsurenschema.

Unter einem Versakzent verstehe ich den Akzent, der einer Silbe nach dem Akzentenschema zukommt.

Unter einer Neume verstehe ich die Ansammlung von Musikzeichen, die zu einer Silbe gehört.

Damit der Aufbau der Darlegung verstanden wird, folgt eine Klassifizierung der Neumen in der Handschrift H:

k = Neume, nicht identisch mit l oder m ;

l = Neume, nicht identisch mit m , worin ein und nur eins der folgenden Zeichen vorkommt:
 (ein-, zwei-, drei- oder viertönig), \, inklusive der Kombination zweitöniges \, gefolgt durch ,  oder  ;

m = Neume, in der mehr als ein l vorkommen oder ein und nur eins der folgenden Zeichen:



Die wenig auftretenden Neumen m habe ich im folgenden außer acht gelassen.

Genauere Klassifizierung der k :

k_1 = k , worin außer der sog. Pneumata keine anderen Zeichen vorkommen als:    (eintonig), inklusive eintoniges \, gefolgt durch einen fallenden Sprung;

k_2 = k , worin das Zeichen  vorkommt (eintonig);

k_3 = k , worin das Zeichen  vorkommt (eintonig);

k_4 = k , worin das Zeichen  vorkommt (darunter zweitöniges \, gefolgt durch einen fallenden Sprung) (zweitönig);

k_5 = k , worin das Zeichen \ vorkommt und die folgende Silbe nicht mit einem fallenden Sprung erreicht wird (ein- oder zweitönig);

k_6 = k , worin das Zeichen  vorkommt (ein- oder zweitönig).

¹ Ich bin W. J. Bos (Wassenaar), D. T. M. G. de Rooij (Leiden), B. W. E. Veurman (Wassenaar) und H. Wagenaar-Nolthenius (Amsterdam) für ihre Hilfeleistung und Mitarbeit zu großem Dank verpflichtet.

2. Ausgangsdaten

Ein genaues Studium der Handschrift H führt zu den folgenden Feststellungen:

Beobachtung 1

In einer Melodie befinden sich zwischen zwei l im allgemeinen eine gerade Anzahl (0, 2, 4, 6, ...) k .

Beobachtung 2

Die Rangnummer des auf ein l folgenden k , das zu der Schlußsilbe einer Zeile gehört, ist im allgemeinen ungerade (1, 3, 5, 7, ...).

Beobachtung 3

Bei k_4 handelt es sich immer um eine zweitönige steigende Bewegung über eine Sekunde mit dem Zeichen \nearrow als zweitem Ton.

Beobachtung 4a

Bei einem zweitönigen k_5 handelt es sich stets um eine fallende Tonbewegung (über eine Sekunde, Terz oder Quarte).

Beobachtung 4b

Bei einem zweitönigen k_5 ist der zweite Ton niemals antizipierend.

Beobachtung 4c

Bei einem eintonigen k_5 wird die folgende Silbe immer mit einer fallenden Sekunde erreicht.

Beobachtung 5a

Bei einem zweitönigen k_6 handelt es sich stets um eine fallende Tonbewegung über eine Sekunde.

Beobachtung 5b

Bei einem zweitönigen k_6 ist der zweite Ton niemals antizipierend.

Beobachtung 5c

Wenn man verschiedene Notationen der gleichen Melodie oder des gleichen Melodiefragments vergleicht, zeigt sich, daß ein zweitöniges k_6 durch ein eintoniges k_6 ersetzt werden kann, wobei der zweite Ton fehlt; es kommen eintonige k_6 vor, wobei die folgende Silbe mit einer fallenden Sekunde erreicht wird.

Beobachtung 6

Die Zeichen \nearrow und \searrow treten in l nie als erster Ton auf, aber in zweitönigen Neumen als zweiter Ton, in dreitönigen Neumen als zweiter oder dritter Ton und in viertönigen Neumen als dritter Ton.

3. Erklärung der konstatierten Fakten

Wir werden sehen, daß die Beobachtungen mit der folgenden Hypothese erklärt werden können (für einige Einzelheiten sind noch ergänzende Hypothesen erforderlich):

Hypothese

k besitzt eine Dauer von einer Zeiteinheit, l eine Dauer von zwei Zeiteinheiten; dem Rhythmus der Melodien liegt ein binärer tactus mit einer Dauer von zwei Zeiteinheiten zugrunde, wobei die langen und die Schlußsilben der Zeilen auf den Niederschlag fallen. (Unter einer kurzen Silbe verstehe ich eine Silbe mit einer Dauer von einer Zeiteinheit, unter einer langen Silbe eine solche von zwei Zeiteinheiten.)

3.1. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen, darf man annehmen, daß das durch Beobachtung 1 festgestellte Phänomen nicht auf Zufall beruht. Es muß also erklärt werden. Es ist deutlich, daß die genannte Hypothese eine Erklärung gibt. Wenn eine Melodie in solch einem binären Takt steht und die langen Silben stets auf den betonten Taktteil fallen, das heißt: nicht synkopisch auftreten, dann befindet sich zwischen zwei langen Silben notwendig eine gerade Anzahl von kurzen Silben. Beispiel (Beginn Mel. 29):

kk | 1 | kk | 1 | 1 | kk | kk | 1 | kk | kk | kk | kk | 1 | 1 | 1 |

Ebenso reicht die Hypothese aus, um die in Beobachtung 2 konstatierte Tatsache zu erklären. Wenn die Schlußsilben immer auf den schweren Taktteil fallen, dann ist eine kurze Schlußsilbe notwendig die erste, dritte, fünfte oder siebte ... kurze Silbe nach einer langen Silbe. Beispiel (Beginn Mel. 20):

kk | 1 | 1 | \hat{kk} | kk | kk | 1 | $\hat{1}$ | kk | kk | \hat{kk} | kk | kk | 1 | $\hat{1}$ |

In den gängigen Interpretationen bleiben die Beobachtungen 1 und 2 unerklärt. Da die Fakten nun einmal aufgedeckt sind, kommt man nicht mehr um die Erklärung dieser Phänomene herum. Natürlich kann man meine Hypothese eine „mensuralistische“ nennen, dadurch ist sie aber nicht wegdiskutiert. Das ist nur möglich, wenn man mit einer mindestens ebenso fruchtbaren Hypothese kommt oder wenn meine Hypothese sich als falsifizierbar erweisen sollte.

3.2. Beobachtung 3 besagt, daß das Zeichen .. für eine steigende Sekunde im Gegensatz zu den anderen Zeichen für eine steigende Sekunde ($-$ / \curvearrowright \curvearrowleft) nie selbständig auftritt. Immer ist es ein „Anhängsel“ eines anderen Tonzeichens. Auch für die Erklärung dieser Erscheinung reicht die Hypothese aus. Der Hypothese nach treten nämlich in allen k_4 ausschließlich Notenwerte in Unterteilungswerten auf. (Unter einem Unterteilungswert verstehe ich eine Dauer kleiner als eine Zeiteinheit.) Die Unselbständigkeit des Zeichens .. spiegelt also die Unselbständigkeit eines unbetonten „Nebentons“ im Unterteilungswert wider.

In den üblichen Interpretationen byzantinischer Musik treten im Prinzip keine Unterteilungswerte auf. Beobachtung 3 bleibt so unerklärt.

3.3. Aufgrund unserer Hypothese besitzen die Töne in einem zweitönigen k_5 oder k_6 Unterteilungswerte. Die Beobachtungen 4a, 4b, 5a und 5b könnten bedeuten, daß fallend eingeführte Antizipationen mit Unterteilungswerten bei diesen Neumen nicht auftreten. Eine nähere Untersuchung ergibt jedoch, daß aufgrund der Hypothese überhaupt keine fallend eingeführten antizipierenden Noten in Unterteilungswerten auftreten sollten (dagegen wohl in Werten von einer Zeiteinheit). Das ist musikalisch gesehen schon sehr unwahrscheinlich! Auch das Auftreten von eintonigen k_5 und nicht auswechselbaren eintonigen k_6 ist befremdend. Darum die folgenden Nebenhypothesen:

Bei einem eintonigen k_5 handelt es sich um eine fallende Tonbewegung über eine Sekunde, wobei der zweite Ton nicht notiert ist.

Bei einem eintonigen k_6 handelt es sich um eine fallende Tonbewegung über eine Sekunde, wobei der zweite Ton nicht notiert ist.

Im Licht dieser Nebenhypothesen werden die Beobachtungen 4a, b, c und 5a, b, c auf Folgendes reduziert:

Beobachtung 4'

Alle k_5 sind zweitönig fallend, aber der zweite Ton wird nicht mit einem zusätzlichen Tonzeichen angegeben, wenn er antizipierend ist.

Beobachtung 5'

Alle k_6 sind zweitönig fallend über eine Sekunde; der zweite Ton wird wohl oder nicht mit einem zusätzlichen Tonzeichen angegeben, aber nicht wenn er antizipierend ist.

Das notwendige und genügende Kriterium für die eintonige Notierung von k_5 und das genügende Kriterium für das eintonige Notieren von k_6 können in der folgenden allgemeingültigen Regel zusammengefaßt werden (siehe die bereits erwähnte genauere Untersuchung):

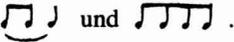
Fallend (über eine Sekunde) eingeführte Antizipationen in Unterteilungswerten werden nicht mit einem zusätzlichen Tonzeichen notiert.

Was ist aber der Unterschied zwischen k_5 und k_6 und was bedeutet es, wenn man nicht den zweiten Ton bei k_6 mit einem zusätzlichen Tonzeichen notiert? Hierzu dient die folgende Nebenhypothese: Bei k_6 ist der zweite Ton eine Verzierung, ein Nachschlag mit einer Dauer kleiner als eine halbe Zeiteinheit.

Die so entstandene Uniformität der Bedeutung von k_5 bzw. k_6 und der Zusammenhang zwischen den Notationskriterien von k_5 und k_6 sprechen für meine Hypothesen gegenüber den üblichen Interpretationen. In den gängigen Interpretationen bleiben vor allem die Beobachtungen 4b und 5b unerklärt: Warum keine fallenden antizipierenden Töne \mathcal{J} bei k_5 und k_6 , aber wohl bei anderen Neumen? Auch die Beobachtung 5c bleibt bei der üblichen Interpretation von k_6 unerklärt: Warum kann in einer Melodie \mathcal{J} durch \mathcal{J} ersetzt werden und umgekehrt?

3.4. Der Hypothese zufolge weist *l* den Wert von zwei Zeiteinheiten auf. Zur Erklärung der Beobachtung 6 dient nun folgende Nebenhypothese:

Das Zeichen \perp und \surd geben in *l* den Beginn der zweiten Zeiteinheit an.

Der Rhythmus der in Beobachtung 6 genannten Neumen wird dann zu:  oder .

Wenn die Zeichen $\cdot\cdot$ \setminus \surd in *l* gebraucht werden, dann zeigt sich, daß sie, ohne der Haupthypothese oder der soeben genannten Nebenhypothese zu widersprechen, ihrer Bedeutung in *k* entsprechend, interpretiert werden können. Diese Konsistenz ist ein starkes Argument für meine Hypothesen.

4. Zusätzliche Argumente zugunsten der Hypothese

Die Versakzente sind im Hinblick auf den in der Hypothese angenommenen binären tactus nicht streng geordnet. Beispiel (Beginn Mel. 18):

$\hat{1} | 1 | \hat{k} \hat{k} | \hat{1} | \hat{k} \hat{k} | \hat{k} \hat{k} | \hat{1} | \hat{k} \hat{k} | \hat{k} \hat{k} | \hat{k} \hat{k} | \hat{1} | \hat{k} \hat{k} | \hat{1} |$

Dies ist aber kein Grund, um meine Hypothese zu falsifizieren, im Gegenteil. Das ergibt sich aus folgenden Beobachtungen.

Beobachtung 7a

Von den Silben, die die Versbetonung tragen, sind 35 % lange Silben, 40 % kurze Silben, die auf den Niederschlag fallen, und 25 % kurze Silben, die auf den Aufschlag fallen. (Beachte: diese Beobachtung kann unabhängig von der Hypothese formuliert werden, analog der Art und Weise, auf die dies bei Beobachtung 2 geschah. Nur um der Einfachheit der Formulierung willen habe ich davon abgesehen. Dasselbe gilt für die Beobachtungen 7b und 7c.)

75 % aller Silben, die den Versakzent tragen, fallen also auf den Niederschlag und 25 % auf den Aufschlag. Von den kurzen Silben, die den Versakzent tragen, fallen 62 % auf den Niederschlag und 38 % auf den Aufschlag. Die strenge Anordnung der langen Silben und der Schlußsilben durch den binären tactus wird also durch eine gewisse Freiheit in der Plazierung der Silben mit Versakzent gemildert.

Es ist jedoch noch mehr zu beobachten:

Beobachtung 7b

Die relative Tonhöhe der Silben, die den Versakzent tragen, beträgt bei langen Silben durchschnittlich 0,5, bei kurzen Silben, die auf den Niederschlag fallen, durchschnittlich 0,7 und bei kurzen Silben, die auf den Aufschlag fallen, durchschnittlich 1,1. (Unter der relativen Höhe einer Silbe verstehe ich den positiven oder negativen Unterschied zwischen der durchschnittlichen Tonhöhe einer Silbe und der durchschnittlichen Tonhöhe ihrer unmittelbaren Umgebung, ausgedrückt in Tonschritten: Prim = 0, Sekunde = 1, Terz = 2, usw.)

Der Zusammenhang ist treffend: Die Akzentsilben, die sowohl Taktakzent als auch Längenakzent bekommen, haben durchschnittlich den kleinsten Höhenakzent; die Akzentsilben, die wohl Taktakzent aber keinen Längenakzent bekommen, haben durchschnittlich einen etwas größeren Höhenakzent; und die Akzentsilben, die weder Takt- noch Längenakzent bekommen, haben durchschnittlich den größten Höhenakzent.

Es ist aber noch mehr festzustellen:

Beobachtung 7c

Das Zeichen \leftarrow tritt nur bei einer den Versakzent tragenden kurzen Silbe auf dem Aufschlag auf, auf die unmittelbar die Schlußsilbe einer Zeile auf dem Niederschlag folgt.

Das kann wie folgt erklärt werden. Den Akzentsilben, inklusive der Silben, die auf den Aufschlag fallen, kann bei der Ausführung auch ein Stärkeakzent gegeben werden. Die einzige problematische Situation, die hierbei auftauchen kann, ist die, bei der ein Versakzent auf eine kurze vorletzte Silbe einer Zeile fällt. Der Konflikt zwischen so einer Akzentsilbe und der gewichtigen Schlußsilbe muß dann zugunsten einer von beiden gelöst werden. Nun, ausschließlich in diesem Fall tritt das Zeichen

↖ auf, das den treffenden Namen Κούφισμα trägt: κουφίζω = erleichtern, von Gewicht befreien!

Ich führe jetzt noch eine Beobachtung an, die nur indirekt mit dem Kern meiner Beweisführung etwas zu tun hat.

Beobachtung 8

Die Zeichen / und ↖ treten in k_1 und k_4 dann und nur dann auf, wenn die Melodie bei dem Übergang auf eine folgende Silbe einen Abstieg einleitet.

In der üblichen Interpretation werden diese Zeichen als Akzente aufgefaßt. Es besteht aber weder mit dem Versakzent noch mit dem Taktakzent irgendein Zusammenhang. So müssen wir annehmen, daß ihre Bedeutung primär in dem liegt, was wir wahrnehmen: die Angabe der Stelle, wo die Melodie zu fallen beginnt. Die Bedeutung von / und ↖ unterscheidet sich also, je nachdem sie in k oder l auftreten (siehe 3.4.).

Antwort auf Kritik

Es steht natürlich jedem frei, meine Theorie abzulehnen. Ich meine aber, daß dies dann auf rationaler Basis geschehen muß. Wenn man meine Hypothese nicht zu akzeptieren wünscht, ist man wohl verpflichtet, entweder mit einer anderen Hypothese zu kommen, die die Fakten mindestens ebenso gut erklärt, oder meine Hypothese zu falsifizieren. Meinungen wie „the whole idea of a bar-pattern in Byzantine melodies strikes me as utterly wrong“ oder „the duple and triple metric patterns are typical for Western European music, and to try to locate them in medieval Greek music represents a misplaced if not misguided effort“ sind dabei irrelevant². Man kann die Fakten nicht negieren. Nun meint Constantin Floros tatsächlich, daß meine Hypothese falsifizierbar ist (siehe *Mf* 25 [1972]); auf seine Einwände muß ich deshalb etwas ausführlicher eingehen. Er führt die folgenden Argumente an:

1. Meine Hypothese soll mit „fundamentalen Gegebenheiten der Paläographie“ in Konflikt geraten: die l in ihrer rhythmischen Bedeutung gleichzusetzen, verbietet die unterschiedliche Zusammensetzung ihrer Elemente. So soll ich zu Unrecht //, ↖ (// + ↖) und ~ (// + ∪) rhythmisch gleichgesetzt haben, ebenso wie // oder » , / oder »/ und // . Was habe ich aber „gleichgesetzt“? Nicht den Rhythmus. Die zuletzt genannten drei Neumen z.B. unterscheiden sich in meiner Interpretation wie ↘ , ↘↘ bzw. ↘↘. Was ich wohl gleichgesetzt habe, ist ihre totale Zeitdauer (siehe meine Hypothese). Aber das tut Wellesz auch für die zuerst genannten drei Neumen: ↘ , ↘ bzw. ↘↘. Das scheint also auch nicht der Punkt zu sein. Was ist dann wohl der Einwand von Floros? Er geht vermutlich davon aus, daß der Rhythmus von einem l , das eine Kombination aus anderen Neumen darstellt, dadurch errechnet werden muß, daß die Zeitdauern, die jedem der zusammenstellenden Teile einzeln zukommen sollten, zusammengezählt werden. Man könnte dies das Additionsprinzip nennen:

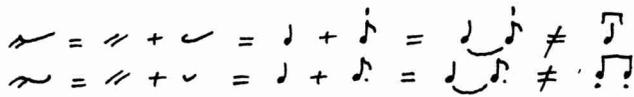
$$\begin{aligned} // &= // + / = \text{↘} + \text{↘} = \text{↘↘} \\ // &= // + / + .. = \text{↘} + \text{↘} + \text{↘} = \text{↘↘↘} \end{aligned}$$

Meine Interpretation der zusammengesetzten l könnte man mit einer Art Substraktionsprinzip erklären:

$$\begin{aligned} // &= // + / = \text{↘} - \text{↘} = \text{↘↘} \\ // &= // - / - .. = \text{↘} - \text{↘} - \text{↘} = \text{↘↘↘} \end{aligned}$$

Nun, wenn meine oben genannte Vermutung stimmt, dann kehrt sich Floros Falsifizierungsargument gegen seinen eigenen Ausgangspunkt. In der gängigen Interpretation werden das Kratema und das Xeron Klasma nämlich nicht als eine additive Kombination von Diple und Petaste bzw. Diple und Klasma aufgefaßt:

² M. Velimirović, in: *Music and Letters* 50 (1969).



Das heißt also, daß die „fundamentalen Gegebenheiten der Paläographie“ gerade die traditionellen Interpretationen falsifizieren.

2. Daß in 25 % der Fälle der Wortakzent auf einen leichten Taktteil fällt, soll für Gesänge, die in einem syllabischen Stil vertont sind, „ein bedenklich hoher Prozentsatz“ sein. Zu Beginn muß ich bemerken, daß die Tatsache, daß als Folge meiner Transkriptionsmethode 75 % der den Versakzent tragenden Silben auf den schweren Taktteil fallen, nicht zum Kern meiner Darlegung gehört. Das ist ein zusätzliches Argument. Ferner vernachlässigt Floros ganz den von mir konstatierten statistischen Zusammenhang zwischen der Größe des Höhenakzents einerseits und der An- oder Abwesenheit eines Längen- oder eines Taktakzents andererseits. Auch wird das in diesem Zusammenhang besonders wichtige notwendige Kriterium für das Auftreten von einem Kouphisma ganz von ihm ignoriert. Floros' Bedenken scheint mir auf einem Vorurteil zu beruhen.

Ich soll aber auch nicht gut gezählt haben. Floros vermutet, daß ich beim Zählen der Wortakzente die unbetonten Wörter wie Enklitika usw. mitgezählt habe. Ich habe jedoch keine Wortakzente gezählt, sondern Versakzente, wie es sein muß. Versakzente kann man bestimmen, indem man die Wortakzente der verschiedenen Strophen eines Liedes miteinander vergleicht. (Siehe meine *Kanon-Notation*, S. 50 und oben.) Nicht ich, sondern Floros zählt verkehrt, und zwar grundsätzlich verkehrt. Außerdem sind seine „exemplarisch angeführten“ Fälle äußerst tendenziös. Bei den einen Kanon bildenden Melodien 17–24 fallen durchschnittlich 26 % der Versakzente auf den Aufschlag, während es z. B. bei Melodie 20 nur 20 % und bei Melodie 24 % sogar nur 5 % sind. Dies gilt ebenso für die übrigen durch ihn angeführten Melodien. Vermutlich hat Floros keine richtige Stichprobe gemacht.

3. Floros kritisiert, daß ich eindeutig auftaktig beginnende Melodien volltaktig notiere und umgekehrt. Aus den durch ihn gegebenen Beispielen der ersten Kategorie ergibt sich, daß er hier wieder das Opfer seines bereits unter 2. beschriebenen Vorurteils ist; demnach müssen alle Textakzente auf den starken Taktteil fallen. Betrachten wir seine Beispiele genauer, dann ergibt sich sogar, daß sie als eine Bestätigung meiner Hypothese angesehen werden können. Wenn wir nämlich den Beginn der durch ihn genannten Melodien 5, 6 und 8 mit dem Beginn der zu demselben Kanon gehörenden Melodien 1, 4 und 7 vergleichen, dann ergibt sich Folgendes. Die melodische Formel (a) | D a | a ist in bezug auf den tactus immer dieselbe. Der Versakzent kann auf D oder auf das darauf folgende a fallen. Im ersten Fall besitzt die den Versakzent tragende Silbe Taktakzent, in den Melodien 1 und 4 außerdem Sprungakzent, aber keinen Höhenakzent. In dem zweiten Fall besitzt die den Versakzent tragende Silbe einen Höhenakzent, aber keinen Taktakzent, die folgende Silbe ist hier außerdem eine Schlußsilbe, die auf den schweren Taktteil fallen muß. Die Melodien 12 und 14 gehören zu derselben Gruppe. Die durch Floros ferner genannten Melodien 62 und 67 können wir mit den zu demselben Kanon gehörenden Melodien 60, 64 und 66 vergleichen. Die Situation ist der in der vorigen Gruppe vollkommen analog, die Anfangsformel ist jetzt (d) | G d | d. Die Melodien 49, 50 und 52 zählen zu derselben Gruppe. Bei den durch Floros genannten Melodien 76, 87, 96 und 100 können ähnliche Beobachtungen gemacht werden. Ich hatte erwartet, daß diese Art von Phänomenen von anderen gerade als Ausarbeitung meiner Theorie angeführt werden würde.

4. Daß meine Transkriptionen byzantinischer Musik viel mehr Ähnlichkeit mit der neugriechischen Kirchenmusik aufweisen als die traditionellen Transkriptionen, scheint mir unantastbar. Wie weit diese Ähnlichkeit dann wohl geht, muß wirklich genauer untersucht werden. Was das mit dem Falsifizieren meiner Hypothese zu tun hat, entgeht mir.

Schlußfolgerung

Wenn ich das oben Gesagte noch einmal durchlese, meine ich, daß die wichtigste Schlußfolgerung keine andere sein kann als die, daß den byzantinischen Melodien ein binärer Takt zugrunde liegt. Zu diesem Zeitpunkt scheint mir meine Theorie die einzige zu sein, die mit den Fakten übereinstimmt. Solange das der Fall ist, müssen meine Hypothesen akzeptiert werden. Ich hoffe, nicht nur in der

Theorie: mögen die byzantinischen Melodien wieder erklingen, vor allem dort, wo sie „zu Hause“ sind.

'Α - να - στά - σε - ως ἡ - μέ - ρα λαμ - πρυν - θῶ - μεν λα - οί
πά - σχα κυ - ρί - ου πά - σχα.

Zur Rhythmik der byzantinischen Kirchenmusik

von Constantin Floros, Hamburg

In seinem 1968 publizierten Buch *The Middle Byzantine Canon-Notation of Manuscript H* befaßte sich Jan van Biezen mit der Rhythmik der mittelbyzantinischen Neumierungen im Codex Iwiron 470, einem bedeutenden Heirmologion des 12. Jahrhunderts¹. Dabei ging er von der Hypothese aus, daß dem Rhythmus der mittelbyzantinischen Kanonmelodien ein binäres Metrum, dem *tactus minor* der polyphonen Musik des 16. Jahrhunderts vergleichbar, zugrunde liege. In einer 1972 veröffentlichten ausführlichen Rezension (*Mf* 25, S. 375–377) referierte ich die verschiedenen Theorien über die Rhythmik der byzantinischen Kirchenmusik (van Biezen hatte es versäumt, einen Forschungsbericht zu geben), prüfte die rhythmischen Transkriptionen van Biezens sorgfältig nach und legte mehrere Beobachtungen und Argumente dar, die eine Falsifizierung seiner Hypothese zur Folge haben.

Fast zehn Jahre nach dieser Rezension kommt jetzt van Biezen auf den Gegenstand zurück; doch steuert er – soviel ich sehe – keine neuen Argumente bei. Nach erneuter Beschäftigung mit der Materie bedaure ich, an meinen 1972 formulierten kritischen Einwänden durchweg festhalten zu müssen. Da ich mich nicht wiederholen möchte, gehe ich im folgenden auf Details nicht ein. Ich darf mich auf einige grundsätzliche Bemerkungen beschränken:

1. Van Biezen sucht die von mir gegen seine Hypothese angeführten paläographischen Argumente durch Berufung auf bestimmte Transkriptionspraktiken abzuschwächen. Damit sind aber meine Bedenken keineswegs ausgeräumt. Ein Beispiel: Die *Tonoï synthetoi* (die zusammengesetzten Zeichen) der byzantinischen Notation sind – wie ich an anderer Stelle ausführte² – nach einem additiven Prinzip zusammengefügt. So setzt sich das mega Kratema aus Diple und Petaste zusammen; dementsprechend bezeichnet es einen längeren Ton als die Diple. (Darauf machen übrigens mehrere byzantinische Traktate aufmerksam.) Nun ist es zwar richtig, daß die „traditionellen Interpretationen“ (van Biezen meint damit die Transkriptionen Egon Wellesz' und die der *Monumenta Musicae Byzantinae*) zwischen den beiden Zeichen rhythmisch nicht differenzieren. Das besagt jedoch nichts gegen die Richtigkeit meines Einwands. In den „gängigen“ Transkriptionen gibt es eben Dinge, die verbessert werden müssen. Nur: mit Hilfe der van Biezenschen Transkriptionsmethode kann das sicherlich nicht geschehen.

2. In meiner Rezension schrieb ich: „Van Biezen gibt an, daß in seinen Übertragungen musikalischer und sprachlicher Akzent in 75 % der Fälle miteinander übereinstimmen. Das bedeutet, daß in 25 % der Fälle die Wortakzente auf die sogenannte leichte Taktzeit fallen. Berücksichtigen wir, daß die heirmologischen Gesänge im syllabischen Stil vertont sind, so ist das ein bedenklich hoher Prozentsatz.“ Van Biezen meint jetzt, meine Ansicht, daß die Wortakzente auf den starken Taktteil fallen müssen, beruhe auf einem „Vorurteil“. Demgegenüber möchte ich von einer selbstverständlichen Prämisse sprechen. Jedermann weiß, daß höchstes Gesetz in der einstimmigen liturgischen Musik des Mittelalters, zumal in der syllabisch konzipierten Musik, die natürliche Aussprache des Textes, die

¹ Faksimile-Ausgabe: *Monumenta Musicae Byzantinae, Série principale II*, Kopenhagen 1938.

² Constantin Floros, *Universale Neumenkunde*, Kassel 1970, Band I, S. 192 ff.

korrekte Sprachbetonung ist³. Bei jeder Beschäftigung mit dieser Musik muß man im Auge behalten, daß die meisten poetischen Texte, die ihr zugrunde liegen (wenn man von den lateinischen Hymnen und den jambischen Kanones des Johannes von Damaskus absieht) komplexe, vielgestaltige metrische Strukturen aufweisen, die sich in ein starres Taktschema nicht hineinpressen lassen. Eine mensurale Transkription ist nur dann diskutabel, wenn sie den Akzentverhältnissen des Textes Rechnung trägt. Mensurale Übertragungen aber, bei denen 25 % der betonten Silben im Takt falsch liegen, gleichen oft musikalischen Karikaturen.

3. Ich stellte 1972 fest, daß in den Transkriptionen van Biezens die Wortakzente erstaunlich oft auf dem leichten Taktteil liegen. Van Biezen wirft mir jetzt vor, die von mir exemplarisch angeführten Fälle seien „tendenziös“; ich hätte nicht die „richtige Stichprobe“ gemacht. Dazu ist zunächst zu sagen, daß Stichproben zur Überprüfung einer Theorie an beliebigem Material gemacht werden dürfen. Es gibt weder „richtige“ noch „falsche“ Stichproben, sondern allenfalls günstige oder ungünstige Fälle. Aber davon abgesehen: ich habe sämtliche Transkriptionen van Biezens überprüft; ich fand (und finde auch jetzt) keine einzige, die nicht fehlerhaft wäre.

Van Biezen wirft mir weiter vor, ich hätte bei der Feststellung der falsch liegenden Wortakzente „verkehrt“ gezählt, und zwar „grundsätzlich verkehrt“. Hier scheint van Biezen einige elementare Begriffe zu verwechseln: Die einzig zuverlässige Methode, eine byzantinische Kirchendichtung metrisch zu analysieren, ist, die Wortakzente zu beachten. Was „Versakzente“ sind und wie sie sich eruieren lassen, läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Wenn van Biezen meint, „Versakzente“ ließen sich bestimmen, „indem man die Wortakzente der verschiedenen Strophen eines Liedes miteinander vergleicht“, so ist darauf hinzuweisen, daß die byzantinischen Heirmologien nur die Heirmen (die Modellstrophen) der Oden der Kanones, jedoch nicht die einzelnen Strophen enthalten! Im übrigen sei mir noch diese Bemerkung gestattet: Wer eine Statistik erarbeitet, ist an sich verpflichtet, die Daten mitzuteilen, auf denen sie basiert. Van Biezens Angaben zu seiner eigenen Statistik waren aber total ungenügend.

4. Van Biezen behauptet in seinem Buch, daß das metrische Bild der byzantinischen Musik, wie es seine Transkriptionen präsentieren, große Ähnlichkeit mit der neugriechischen Kirchenmusik zeige. Aus diesem Grunde erlaubte ich mir, in meiner Rezension auf die tatsächlichen rhythmischen Verhältnisse im neugriechischen Kirchengesang hinzuweisen. Seltsamerweise nahm van Biezen meine Bemerkungen nicht zur Kenntnis, obwohl sie den Sachverhalt doch entscheidend beleuchten. Deshalb noch einmal in aller gebotenen Kürze: Die neugriechischen Kirchengesänge haben spätestens seit der Reform des Archimandriten Chrysanthos von Madytos (1818) teilweise eine Mensurierung erfahren. Im neugriechischen Kirchengesang gibt es in der Tat eine Art Takt. Doch nur relativ wenige Gesänge folgen einem starr durchgehaltenen Takt. Da die meisten Texte metrisch sehr abwechslungsreich sind, kommt es in der Regel zum Taktwechsel: binäre, ternäre und vielgliedrige Metren alternieren ständig⁴. Wortakzente, die im Takt falsch liegen, sind verpönt. In den Vorworten zu den gedruckten notierten Ausgaben wird oft vor falschen Sprachbetonungen (der Terminus technicus hierfür heißt *paratonismos*) gewarnt⁵. Van Biezens Transkriptionen verstoßen aber ausnahmslos gerade gegen diesen fundamentalen Grundsatz.

³ Vgl. Peter Wagner, *Gregorianische Formenlehre* (Einführung in die gregorianischen Melodien III), Leipzig 1921, Nachdruck Hildesheim–Wiesbaden 1962, S. 298 ff.

⁴ D. G. Panajotopoulos, *Theoria kai praxis tes byzantines ekklesiastikes mousikes*, Athen 1947, S. 156 ff.

⁵ *Mousikos Pandektes*, Band III: *Heirmologion*, Athen 1955, S. 4.

Picander, der Textdichter von Bachs viertem Kantatenjahrgang Ein neuer Hinweis

von Klaus Häfner, Karlsruhe

Meine 1975 vorgetragene These, 60 (oder sogar 62) der 70 Dichtungen des von Picander 1728 erstmals veröffentlichten Kantatenjahrgangs P 1–70 seien die Textgrundlage des vierten der fünf von Johann Sebastian Bach hinterlassenen Kantatenjahrgänge¹, eine Vermutung, die vor mir bereits Alfred Dürr mehrfach geäußert hatte², hat inzwischen mancherlei Beachtung gefunden³. Besonders ausführlich damit beschäftigt haben sich Walter Blankenburg⁴ und jüngst William H. Scheide⁵, dessen 1961 in der *Musikforschung* vertretene, gegensätzliche Auffassung in dieser Frage den Ansatzpunkt für meine eigenen Überlegungen bildete. Während Blankenburgs Erörterungen leider auf einer allzu flüchtigen Lektüre meines Aufsatzes beruhen und deshalb hier beiseite bleiben können, brachte Scheide durch seinen Hinweis auf Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kantatentexte⁶ neues Material in die Diskussion, das meine These korrigiert, zugleich aber, ohne daß er selbst dessen gewahr wurde, erneut bestätigt. Doch bevor ich darauf eingehe, ist es unumgänglich, meine damaligen Ausführungen in knapper Form nochmals aufzugreifen⁷. Meine These, über deren grobenteils hypothetischen Charakter ich den Leser keinen Augenblick im unklaren gelassen habe⁸, besteht – das sei zu Beginn nachdrücklich hervorgehoben – aus mehreren Komponenten, die dem Ganzen nur in ihrer Zusammenschau einen gewissen Grad an Wahrscheinlichkeit verleihen.

I.

Bach hat – so der oft zitierte Nekrolog von 1754, dessen Mitverfasser bekanntlich Carl Philipp Emanuel Bach war – fünf Kantatenjahrgänge komponiert, eine Zahl, die Scheide in Frage stellt, die aber aus verschiedenen Gründen kaum zu bezweifeln ist:

1. Gemessen am Schaffen anderer Komponisten, die über ähnlich lange Zeit ein Amt mit kirchenmusikalischen Pflichten versahen wie etwa Georg Philipp Telemann, Gottfried Heinrich Stölzel, Gottfried August Homilius oder Christoph Stoltzenberg, ist sie relativ bescheiden.

2. Die wenigen Zahlenangaben im Werkverzeichnis des Nekrologs erweisen sich dort, wo sie überprüfbar sind, als zuverlässig.

3. Carl Philipp Emanuel Bach hat zwar später in seinen Briefen an Johann Nicolaus Forkel, die ergänzende Angaben zum Nekrolog enthalten, diesen – wohl aus literarischen Gründen – als „zusamgestoppelt“ bezeichnet, aber auch seine Qualität betont („Meines seeligen Vaters Lebenslauf im Mizler ist durch meine Hülfe der Vollkommenste“); die an herausragender Stelle stehende Zahl der Kantatenjahrgänge hat er jedenfalls nicht berichtigt, was er bestimmt getan hätte, wenn sie falsch gewesen wäre, und Forkel hat offensichtlich auch von Wilhelm Friedemann, mit dem er gleichfalls in Verbindung stand und der 1750 die Nachlaßteilung vorgenommen hatte, keine andere Information erhalten.

4. Die genannte Zahl der Kantatenjahrgänge wird ferner indirekt durch die von C. Ph. E. Bach herausgegebenen „vierstimmigen Choralgesänge“ seines Vaters bestätigt, und zwar sowohl durch die

¹ K. Häfner, *Der Picander-Jahrgang*, in: BJ 1975, S. 70–113.

² Dürr Chr, S. 18ff.; Dürr K, S. 57

³ Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, in: *Musica* 1977, S. 63; Dürr Chr 2, S. 52 und 96; Ch. Wolff, Artikel *J. S. Bach*, in: *The New Grove Dictionary* I, 1980, S. 808.

⁴ W. Blankenburg, *Die Bachforschung seit etwa 1965*, in: *AML* 50, 1978, S. 93–154, besonders S. 104ff.; ders., *Tendenzen der Bachforschung seit den 1960er Jahren, insonderheit im Bereich der geistlichen Vokalmusik*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute, Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg 1981, S. 86–93, besonders S. 86f.

⁵ W. H. Scheide, *Bach und der Picander-Jahrgang – Eine Erwiderung*, in: BJ 1980, S. 47–51.

⁶ R. Wustmann, *Joh. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913.

⁷ Der Leser, der sich eingehender mit der hier behandelten Frage beschäftigen will, sei dringend auf den in Anm. 1 genannten Aufsatz selbst verwiesen; dort auch die nicht noch einmal wiederholten Quellenangaben für einige C. Ph. E. Bach-, Forkel- und Spitta-Zitate.

⁸ A. a. O., S. 112.

in der Vorrede angedeutete Herkunft der Sätze als auch durch eine überschlagsmäßige Hochrechnung der darin enthaltenen rund 350 Nummern, die – zieht man Passionen u. ä. ab und geht davon aus, daß die Kantaten keinen oder bis zu drei Chorälen enthielten – ziemlich genau der bei etwa 300 Werken zu erwartenden Anzahl schlichter Choralsätze entsprechen.

So ist die Fünffzahl der Bachschen Kantatenjahrgänge nicht ernstlich zu bezweifeln, auch wenn nur etwa drei auf uns gekommen sind. Bedingt durch die unglücklichen Altersumstände Wilhelm Friedemanns ist gerade auf diesem Gebiet mit erheblichen Verlusten zu rechnen, die noch katastrophaler wären, wenn er seiner Stiefmutter und seinem Bruder nicht wenigstens einen Pflichtteil, d. h. jeweils die Hälfte der aus Partitur und Stimmen bestehenden Quellen der drei ersten Jahrgänge, abgegeben hätte. In der Tat läßt sich die Herkunft bei der Mehrzahl der erhaltenen Kantaten bezeichnenderweise nicht auf Wilhelm Friedemann, der nach Forkels Zeugnis „das meiste davon bekam“, zurückführen, sondern auf Anna Magdalena und Carl Philipp Emanuel.

Daß ich, wie Scheide moniert, die Rochlitz-Notiz, Bach habe dem Superintendenten „jedesmal zu Anfang der Woche mehrere auf den Tag gerichtete Texte seiner Kirchenstücke . . . (gewöhnlich drei)“ zugeschickt⁹, unerwähnt ließ, hat zwei Gründe: zum einen handelt es sich dabei um eine äußerst späte Nachricht, sozusagen aus dritter Hand, zum anderen wissen wir zumindest seit Wolf Hohohms Textdruckfunden¹⁰, daß es so, wie Rochlitz es schildert, gar nicht gewesen sein kann: Da in den Textheften immer mehrere aufeinanderfolgende Sonn- und Feiertage enthalten waren, mußten die diesbezüglichen Dispositionen für größere Zeiträume getroffen werden. Der von Rochlitz erweckte Eindruck, Salomon Deyling habe die Kantatenaufführung jeweils auf seine Predigt abgestimmt („und der Doctor wählte daraus“⁹), entspricht ebenfalls nicht den Gegebenheiten, schon deshalb nicht, weil der Superintendent längst nicht immer die Gottesdienste, in denen Bachs Kantaten erklangen, selbst hielt. Der Bericht mag insofern einen wahren Kern enthalten, als es zu Bachs Zeiten in Leipzig offenbar eine Art theologischer Zensur seitens der Geistlichkeit auch bei der Auswahl der Musiktexte gegeben hat¹¹; was nun die von Scheide so hervorgehobene Dreizahl der Texte anlangt, ist man versucht – zugegebenermaßen ein wenig spekulativ –, daraus zu schließen, daß der Thomaskantor bei den betreffenden Gelegenheiten nur deshalb „gewöhnlich drei“ vorlegte, weil die Jahrgänge I und III sowie vielleicht auch V in textlicher Hinsicht ein buntes Bild boten, während Jahrgang II, der Choralkantatenjahrgang (der möglicherweise sogar einer Anregung Deylings seine Entstehung verdanken könnte¹²), und Jahrgang IV, der Picander-Jahrgang, nicht nur leicht zu überblicken waren, sondern dem Pastor zugleich auch immer zur Verfügung standen. Jedoch führen solche Überlegungen viel zu weit, und so habe ich diese posthume Notiz unbeachtet gelassen.

Hinter Scheides Zweifel steht letztlich die Vorstellung, daß es so große Verluste (im vorliegenden Fall immerhin mehr als 100 Werke) nicht geben könne, eine Vorstellung, über die wir Europäer nach dem Dreißigjährigen Krieg, nach den Napoleonischen Wirren und nach zwei Weltkriegen längst eines Besseren belehrt worden sind.

II.

Der neueren Bachforschung ist es inzwischen überzeugend gelungen, die meisten der vorliegenden Bachschen Kantaten aus philologischen Gründen den in den ersten Leipziger Amtsjahren des Meisters aufgeführten drei Jahrgängen zuzuordnen. Von dem verbleibenden, hier nicht unterzubringenden Rest führt die einzige greifbare Spur zum Picander-Jahrgang, der damit als Jahrgang IV zumindest in Betracht gezogen werden muß:

1. Bach wird im Erstdruck der Texte ausdrücklich genannt.
2. Neun Vertonungen Bachs sind – wenn auch z. T. fragmentarisch – erhalten. Sie verteilen sich über das ganze Kirchenjahr, was die Komposition etwa eines Segments wie im Fall der Ziegler-Texte von vornherein ausschließt.

⁹ F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst IV*, Leipzig 1830, zit. nach 3. Aufl., Leipzig 1868, S. 280.

¹⁰ W. Hohohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“*, in: BJ 1973, S. 5 ff.

¹¹ Vgl. Dok II/439.

¹² Man erinnere sich an die Dürr K, S. 45 wiedergegebene Ankündigung einer Predigtreihe über Kirchenlieder durch den Leipziger Pastor Johann Benedict Carpoz, die dieser in Zusammenarbeit mit dem Thomaskantor Johann Schelle 1691 durchzuführen die Absicht hatte.

3. Mindestens 25 Sätze in C. Ph. E. Bachs Sammlung lassen sich mit den Schlußchorälen von weiteren Kantaten des Jahrgangs einigermaßen sicher in Verbindung bringen¹³.

4. Die Reihenfolge der Texte, d. h. deren jährlich sich ändernde Relation zwischen beweglichen (auf Ostern bezogenen) und unbeweglichen (auf ein Datum bezogenen) Sonn- und Feiertagen, ist die für Mitte 1728 bis Mitte 1729 geltende, was auf einen praktischen Grund für die Entstehung der Dichtung hindeutet.

5. Die besondere bibliographische Situation liefert dann endlich die entscheidenden Indizien: dem 1732 erfolgten Wiederabdruck PJ II im dritten der fünf Teile umfassenden Sammlung von Picanders Gedichten H I–V ging eine seit 1945 nicht mehr nachweisbare Einzelausgabe PJ I voraus, die gegenüber PJ II drei wesentliche, von Spitta überlieferte Unterschiede aufwies:

a. Eine in PJ II fehlende Vorrede.

b. Die Anordnung der Texte „gegen allen Brauch“ (Spitta) mit dem Johannisfest beginnend und mit dem vierten Sonntag nach Trinitatis endend, was in PJ II „normalisiert“ ist, d. h. hier erscheinen die Texte in der Reihenfolge des Kirchenjahrs.

c. Das Erscheinungsdatum 1728; in PJ II: 1729.

Das von Spitta zitierte Bruchstück der Vorrede Picanders muß um seiner Wichtigkeit willen hier ein letztes Mal im Wortlaut wiederholt werden:

„Gott zu Ehren, dem Verlangen guter Freunde zur Folge und vieler Andacht zur Beförderung habe ich mich entschlossen, gegenwärtige Cantaten zu verfertigen. Ich habe solches Vorhaben desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt [werden], und [daß] diese Lieder in den Haupt-Kirchen des andächtigen Leipzigs angestimmt werden.“

Die beiden vom Dichter aus stilistischen Gründen weggelassenen, in eckigen Klammern ergänzten Wörter machen deutlich, daß das unbestimmte „dürfte“ (Singular!) nur zum ersten der beiden von „schmeicheln“ abhängigen Daß-Sätze gehört, der zweite also im Futur steht. Da sich außerdem das „vielleicht“ auf „Mangel“ und nicht auf „ersetzt“ bezieht, was schon Dürr gesehen hat¹⁴, ist der Text nicht entsprechend Scheides Meinung als Ausdruck der Hoffnung auf Bachs eventuelle Vertonung zu verstehen, sondern als bestimmte Ankündigung der Kantatenaufführungen. Ein solch zweckbedingter Anlaß für die Entstehung des Zyklus macht allein seine Anordnung in PJ I sinnvoll, bei einem ohne direkte Bestimmung veröffentlichten dichterischen Versuch wäre sie absolut unverständlich, ja unsinnig. Die beiden Jahreszahlen 1728 (PJ I) und 1729 (PJ II) sind ein weiterer Anhaltspunkt für die musikalische Darbietung, d. h. sie markieren deren Anfang und Endpunkt. Aus all diesen Einzelbeobachtungen ergibt sich zwangsläufig, daß es sich bei PJ I nur um die *Texte Zur Leipziger Kirchen= Music* zwischen dem 24. Juni 1728 und dem 10. Juli 1729 gehandelt haben kann¹⁵.

Angesichts der Tatsache, daß PJ II auch Libretti für den zweiten bis vierten Advent und für Invocavit bis Judica enthält, also für Sonntage, an denen in Leipzig wegen des „tempus clausum“ keine Musik erklang, sowie für Sonntage, die im Kirchenjahrsablauf des fraglichen Zeitraums nicht vorkamen – Sonntag nach Weihnachten und sechster Sonntag nach Epiphania – lag der Schluß nahe, die zehn Texte als nachträgliche Komplettierung des Jahrgangs bei seiner unabhängig von praktischen Erfordernissen erfolgten Zweitveröffentlichung anzusehen. In seiner „Erwiderung“ auf meine Thesen wies Scheide, wie bereits erwähnt, auf Wustmanns Kantatentextbuch hin, das bei den erhaltenen Vertonungen des Jahrgangs¹⁶ die Seitenzahlen von PJ I nennt¹⁷. Das versetzte ihn in die Lage, in

¹³ Über mögliche weitere Spuren, P 1 und P 38 betreffend, wird an anderer Stelle zu berichten sein.

¹⁴ Dürr K, S. 500: „etwaige Mängel!“ Man vergleiche auch folgenden Passus der Vorrede Picanders zu H I: „Ich bin so glücklich gewesen, daß meine geringschätzigte Arbeit gleich von Anfang eine ziemliche Anzahl von guten Gönnern und Freunden gefunden. Daher will mir auch schmeicheln, es werde ihnen angenehm seyn, die Geburten meiner Einfälle beysammen zu sehen.“

¹⁵ Daß der sonst übliche Titel hier offenbar nicht verwendet wurde, mag mit der besonderen Situation zu erklären sein; auch im Originaltextdruck des *Weihnachts-Oratoriums* weicht die Titelfassung von der Norm ab!

¹⁶ Das Fragment von P 29 war Wustmann nicht bekannt, dafür die Beziehung zwischen P 19 und BWV 84. Die Herkunft von BWV 149 aus PJ hat er merkwürdigerweise übersehen. Sollte dies ein Anzeichen dafür sein, daß er die Picanderschen Textdrucke doch nicht so genau überprüft hat? Auch falsche Seitenzahlen kommen vor!

¹⁷ Allerdings sind Wustmanns bibliographische Angaben bei Picander insgesamt recht allgemein. Unter dem Sigel H vereinigt er sämtliche Picander-Schriften, a. a. O., S. 273: „H = Christian Friedrich Henrici (Picander), Werke von 1725 u. flg.“ Hier seine Vermerke zu den einzelnen Kantaten in der Reihenfolge von PJ I:

einem etwas komplizierten Rechenverfahren wahrscheinlich zu machen, daß die von Bach mit Bestimmtheit nicht komponierten Texte doch schon in PJ I enthalten gewesen sein dürften, das gilt zumindest für den Block der Fastenzeitkantaten¹⁸. Damit ist meine These in dem einen Punkt wohl zu korrigieren. Daß diese „Feststellung“ ihr aber „den Boden entzieht“, wie Scheide etwas vorschnell folgert, trifft nicht zu, im Gegenteil: durch seine Berufung auf Wustmann hat er der von mir vertretenen Auffassung einen unschätzbaren Dienst erwiesen, da auf diese Weise ein für die ganze Frage äußerst wichtiges Detail, das er selbst übersah, ans Licht kam, auf das ich sonst vermutlich nie gestoßen wäre. Zu der unvollständig überlieferten Weihnachtskantate „*Ehre sei Gott in der Höhe*“ P 5 = BWV 197a, 188 nach Wustmanns Zählung, findet sich bei diesem nämlich folgende Anmerkung: „Text von Henrici (Kantaten 1728/1729, S. 71, wiederholt Ged. 1732 S. 87 [recte 85!]); da das zweite Viertel dieses Jahrgangs schon zu Michaelis 1728 ausgegeben wurde, kommt als Entstehungsjahr der . . . Komposition auch schon 1728 in Frage . . .“¹⁹. Wustmann muß also in PJ I einen Vermerk gesehen haben, aus dem eindeutig hervorging, daß der Druck in vier Lieferungen veröffentlicht worden ist, deren erste offenbar von Johannis bis Michaelis 1728 reichte, während die zweite die Weihnachtstage 1728 miteinschloß²⁰. Eine periodische Erscheinungsweise des Jahrgangs aber, von der wir bis jetzt nichts wußten, rückt PJ I erneut und mit Nachdruck in die Nähe der *Texte Zur Leipziger Kirchen= Music* und setzt das ganze Unternehmen zugleich in eine unübersehbare Parallele zu der 1724/25 von Picander herausgebrachten *Sammlung Erbaulicher Gedanken*, die ebenfalls in Fortsetzungen ausgegeben wurde. Im Gegensatz zu PJ I ist sie erhalten. Der Dichter stellte ihr eine umfangreiche Vorrede, datiert vom 30. November 1724, voran, in der es unter anderem heißt: „ . . . ich werde dieses Jahr durch in dem angenehmen Leipzig, wenn ich gesund und gegenwärtig bleibe, des Sonnabends und Sonntags nach geendigter Vesper, wenn sich andere an unzuläßiger Leibes = Vergnügung belustigen, meine guten Einfälle über die gewöhnlichen Sonn= und Festtäglichen Evangelia in einige Reime bringen, und wöchentlich mit einem halben Bogen meinen Nechsten vielleicht damit erbauen; Es sey denn, daß ich so glücklich nicht wäre, so viele Leser durch meine geistliche als weltliche Poesie, zu vergnügen, oder, weil ich ein Mensch, daß ich zu solchem Vornehmen gar nicht tüchtig. Ich verbinde mich aber zu keiner gewissen Methode, oder aber, daß alle nachfolgende Stücke mit diesem ersten über einen Leisten solten geschlagen werden, sondern ich behalte mir die Freyheit, meine Gedancken nach eignen Belieben abzufassen. Jedoch werde, wo es wegen der Zeit und des Raums nur allemahl möglich, den Schluß allemahl mit einem nach einer bekannten Melodey verfasten Liede den Schluß machen . . .“ Das hat er im wesentlichen eingehalten, und so konnte er ein Jahr später im Nachwort vom ersten Advent 1725 stolz vermelden: „Die Andachten, so ich vor einem Jahre Stück = weise heraus zu geben angefangen, haben nunmehr GOtt Lob! ihre Endschaft erreicht.“ Man wird davon ausgehen dürfen, daß die Veröffentlichung von PJ I

P 62 = BWV 149: Wu. 169 „Verfasser unbekannt.“

P 65 = BWV 188: Wu. 198 „Text von Henrici (1728 S. 47).“

P 5 = BWV 197a: Wu. 188 „Text von Henrici (Kantaten 1728/1729 S. 71, . . .)“

P 9 = BWV 171: Wu. 18 „Der Text ist von Henrici, aus dessen Jahrgang 1728/29 S. 81“

P 14 = BWV 156: Wu. 33 „Der Text ist von Henrici, aus dessen Jahrgang 1728/29 S. 91“

P 19 [BWV 84:] Wu. 38 „Der Text ist Überarbeitung eines Textes von Henrici (Jahrg. 1728/29, S. 101)“

P 21 = BWV 159: Wu. 45 „Der Text ist von Henrici, aus dessen Jahrgang 1728/29 S. 106“

P 29 = BWV deest: Wu. deest.

P 30 = BWV 145: Wu. 54 „Der Text ist von der ersten Arie an Henricis Arbeit, aus dessen Jahrgang 1728/29 (S. 125).“

P 39 = BWV 174: Wu. 77 „Der Text ist von Henrici (1729 S. 147)“

¹⁸ Daß an ihrer Statt ein Text für Gründonnerstag bzw. Karfreitag (NB: die *Matthäus-Passion!*) gestanden haben könnte, wodurch die sich bei Scheides Berechnungen ergebenden „leeren Seiten“ (a. a. O., S. 51) gefüllt gewesen wären, wage ich nicht zu behaupten, da dies zumindest Spitta wohl kaum entgangen wäre. Wie unterschiedlich bei fast gleichem Druckbild der Umfang desselben Textes ausfallen kann, belege PJ selbst: in H III¹ (1732) nimmt er S. 79–188 ein, in H III² (1737) S. 71–169 und in der Sammelausgabe (1748) S. 212–305! Hinzu kommt die Frage, ob – wie zu vermuten – die Choräle in PJ I ausgedruckt oder wie in PJ II nur durch Textmarken angedeutet waren.

¹⁹ A. a. O., S. 297.

²⁰ Man beachte, daß Wustmann bei P 65 1728 und bei P 39 1729 angibt (bei den übrigen durchweg 1728/29, vgl. Anm. 17!), eine interessante Bestätigung nicht nur der Mehrheitigkeit von PJ I, sondern auch der von mir behaupteten Aufführungen der Kantaten zu diesem Zeitpunkt.

ganz ähnlich erfolgte, nur daß Picanders zweites Unterfangen dieser Art ohne Bachs Mitwirkung²¹ sinnlos und von vornherein zum Scheitern verurteilt gewesen wäre, handelte es sich dabei doch um Texte, die erst „durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters“ Leben, ja Existenzberechtigung erhielten.

So bestätigt Wustmanns Notiz völlig unerwartet und unverhofft, was ich bereits aus der Vorrede und aus der Anordnung der Texte geschlossen hatte: daß PJ I keineswegs als ein freier dichterischer Versuch Picanders anzusehen ist, sondern wie ähnliche Aktionen des Poeten als eine Angelegenheit mit ganz realistischem Hintergrund; d. h. die vier Hefte Kantaten – PJ I/Teil 1–4 – begleiteten zusammen mit Bachs Musik das „andächtige Leipzig“ ein ganzes Jahr hindurch wie vordem die *Erbaulichen Gedancken*, und unter diesem Aspekt wird auf einmal verständlich, daß Picander „vieler Andacht zur Beförderung“ auch Texte für die stillen Zeiten des Kirchenjahrs (vielleicht mit einer entsprechenden Anmerkung) mitlieferte, obwohl sie nicht „angestimmt werden“ konnten²². Ob nun die beiden Texte für den Sonntag nach Weihnachten und den 6. Sonntag nach Epiphania tatsächlich spätere Nachträge darstellen oder nicht, ist dabei völlig unerheblich²³.

Die von Wustmann mitgeteilten Daten reichen aus, um die Anlage von PJ I wenigstens annähernd zu rekonstruieren. Wenn Lieferung I zu Johannis (24. Juni) 1728 erschien²⁴ und Lieferung II zu Michaelis (29. September) 1728, dann kämen – denkt man sich den Inhalt einigermaßen gleichmäßig auf die vier Folgen verteilt – für Lieferung III und IV als Stichtage nur Neujahr (1. Januar) 1729 und Ostern (17. April) 1729 in Frage, was auch vom Kirchenjahr her günstige Einschnitte wären. Vorsichtige Schätzungen ergeben (und Wustmanns Seitenangaben passen vorzüglich dazu), daß jede Lieferung 40 Seiten = 2¹/₂ Bogen umfaßt haben dürfte; vielleicht hatte die erste – wenn man Titelblatt und Vorrede in Rechnung stellt – acht (ungezählte) Seiten mehr, was drei Bogen entsprechen würde. Der Druck wäre dann 160 bis 168 Seiten = 10 bis 10¹/₂ Bogen stark gewesen. Folgende Tabelle mag das Gesagte verdeutlichen, wobei die Numerierung die meiner Meinung nach von Bach vertonten Stücke kennzeichnet:

Lieferung I:	Lieferung II:	Lieferung III:	Lieferung IV:
Titelblatt	17. P 62 Michaelis=S. ? ²⁵ (BWV 149)	30. P 9 Neujahr=S. 81 (BWV 171)	43. P 28 1. Ostert.
Vorrede	18. P 63 19. n. Tr.	31. P 10 S. n. Neujahr	44. P 29 2. Ostert.=S. ? ²⁵ (BWV deest)
1. P 46 Johannis	19. P 64 20. n. Tr.	32. P 11 Epiphania	45. P 30 3. Ostert.=S. 125 (BWV 145)

²¹ Hier sei noch einmal an die ausdrückliche Nennung der beiden Leipziger Hauptkirchen (St. Nicolai und St. Thomae), der Aufführungsorte von Bachs Kirchenmusiken, in Picanders Vorrede erinnert; bei einer zweckfreien Publikation, die von der Hoffnung auf Vertonung getragen gewesen wäre, hätte der Dichter wohl allgemeiner von Leipziger „Kirchen“ gesprochen und keinen Komponistennamen genannt!

²² Der oben Anm. 12 angeführte Choralzyklus lief in den „tempora clausa“ weiter: an den betreffenden Sonntagen wurden die Lieder ohne Schelles „anmutige music“ gesungen! Die Verweisung auf den ersten Advent beim Palmsonntag zeigt, daß die Texte auch die Funktion von Andachtslektüre besaßen. Außerdem gibt es in der barocken Literatur Belege dafür, daß Dichtungen in Kantatenform nicht unbedingt zur Komposition bestimmt gewesen sein mußten, etwa bei B. H. Brockes, so ist z. B. sein *Unverwelklich = blühendes/Ehren = Mahl/dem Weyland/Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn/Herrn/Carl Wilhelm,/Marggrafen zu Baden ./.errichtet*, Karlsruhe 1738, eine durch Quasi-Arioso und -Rezitative unterbrochene Totenklage, die von einer Dacapo-Arie nebst „Chor der Gärtner“ beschlossen wird, ohne daß hier je an eine reale Musikaufführung gedacht war.

²³ Die *Sammlung Erbaulicher Gedancken* weist ebenfalls Unstimmigkeiten mit dem laufenden Kirchenjahr auf: so lieferte Picander Dichtungen für den 1725 gar nicht vorkommenden vierten und fünften Sonntag nach Epiphania, so ist z. B. dafür Septuagesimae und Sexagesimae aus; dieses Versäumnis machte er dann in einem Nachtrag am Schluß des Bandes wieder gut.

²⁴ Die Vorrede ist laut Spitta von diesem Tag, dem Aufführungstermin der ersten Kantate (P 46), datiert; auch das oben im Auszug mitgeteilte Vorwort zur *Sammlung Erbaulicher Gedancken* wurde mit dem ersten „Stück“ ausgehändigt.

²⁵ S. o. Anm. 16.

2. P 47 5. n. Tr.	20. P 65 21. n. Tr.=S. 47 (BWV 188)	33. P 12 1. n. Ep.	46. P 31 Quasimodogeniti
3. P 48 Mar. Heims.	21. P 66 22. n. Tr.	34. P 13 2. n. Ep.	47. P 32 Misericordias
4. P 49 6. n. Tr.	22. P 67 23. n. Tr.	35. P 14 3. n. Ep.=S. 91 (BWV 156)	48. P 33 Jubilate
5. P 50 7. n. Tr.	23. P 68 24. n. Tr.	36. P 15 4. n. Ep.	49. P 34 Cantate
6. P 51 8. n. Tr.	24. P 69 25. n. Tr.	37. P 16 Mar. Reinigung	50. P 35 Rogate
7. P 52 9. n. Tr.	25. P 70 26. n. Tr.	38. P 17 5. n. Ep.	51. P 36 Himmelfahrt
8. P 53 10. n. Tr.	26. P 1 1. Advent	(P 18 6. n. Ep.)	52. P 37 Exaudi
9. P 54 11. n. Tr.	P 2 2. Advent	39. P 19 Sept.=S. 101 ²⁵ [BWV 84]	53. P 38 1. Pfingstt.
10. P 55 12. n. Tr.	P 3 3. Advent	40. P 20 Sexagesimae	54. P 39 2. Pfingstt.=S. 147 (BWV 174)
11. P 56 13. n. Tr.	P 4 4. Advent	41. P 21 Estomihi=S. 106 (BWV 159)	55. P 40 3. Pfingstt.
12. P 57 14. n. Tr.	27. P 5 1. Weihn.=S. 71 (BWV 197a)	P 22 Invocavit	56. P 41 Trinitatis
13. P 58 15. n. Tr.	28. P 6 2. Weihn.	P 23 Reminiscere	57. P 42 1. n. Tr.
14. P 59 16. n. Tr.	29. P 7 3. Weihn.	P 24 Oculi	---Johannis (Verweisung auf P 46? ²⁶)
15. P 60 17. n. Tr.	(P 8 S. n. Weihn.)	42. P 27 Mar. Verk. ²⁷	58. P 43 2. n. Tr.
16. P 61 18. n. Tr.		P 25 Laetare	---Mar. Heims. (Verweisung auf P 48? ²⁶)
		P 26 Judica	59. P 44 3. n. Tr.
		---Palmarum Verweisung auf P 1	60. P 45 4. n. Tr.

²⁶ Wie ich a. a. O., S. 80, ausführte, sollte der Picander-Jahrgang vermutlich nicht erst mit dem Johannisfest, sondern wie Bachs Kantatenjahrgänge I und II mit dem ersten Sonntag nach Trinitatis beginnen, was sich aber aus irgendwelchen Gründen verzögerte; dadurch daß die Kantaten für den ersten bis vierten Sonntag nach Trinitatis P 42–45 so an das Ende des Zyklus gerieten, fielen Johannistag (24. Juni) und Mariä Heimsuchung (2. Juli) zweimal in den von den Texten umspannten Zeitraum. Dies wurde wahrscheinlich durch die Wiederholung der Kantaten P 46 und P 48 überbrückt; Lieferung IV dürfte daher nach P 42 (1. n. Tr.) und P 43 (2. n. Tr.) entsprechende Verweisungen enthalten haben: der Dichter vergab eine solche auch beim Palmsonntag (auf den ersten Advent).

²⁷ Diese aus chronologischen Gründen vorzunehmende Umstellung der in PJ II gegebenen Reihenfolge der Kantaten wirft erneut

Titelblatt, Vorrede,			
16 Kantaten	16 (17?) Kantaten	18 (19?) Kantaten	18 Kantaten
S. 1–40 (+8 ungez. S.?) = 2 1/2 (3?) Bogen	S. 41–80 = 2 1/2 Bogen	S. 81–120 = 2 1/2 Bogen	S. 121–160 = 2 1/2 Bogen

Daß aus der Zusammenarbeit Bachs und Picanders auch ein gemeinsamer Kantatenjahrgang erwuchs, verwundert nicht. Unter all seinen Librettisten stand dieser Dichter dem Thomaskantor eindeutig am nächsten, immerhin ist er der einzige, den er selbst nennt (auf dem Titelblatt der Partitur der *Matthäus-Passion*); und daß die künstlerische Beziehung der beiden Männer allmählich zur persönlichen Freundschaft wurde, belegt die Patenschaft von Picanders Frau bei Bachs Tochter Johanna Carolina²⁸. So wird man nach wie vor daran festhalten müssen, daß der Picander-Bachsche Kantatenjahrgang 1728/29 den reichgearbeiteten Rahmen für die ebenfalls gemeinsam verfaßte *Matthäus-Passion* abgab (ganz gleich, ob es 1729 deren erste oder zweite Aufführung war).

Weder Scheides (1980 interessanterweise nicht wieder aufgegriffener) Einwand, Bach könne sich für Texte, bei denen Eingangsarien die Regel bilden, schwerlich interessiert haben – womit ich mich 1975 eingehend auseinandersetzte – noch sein Nachweis der wahrscheinlichen Kongruenz von PJ I und II konnten meine These: PJ = Bachs Kantatenjahrgang IV entkräften, vielmehr ist es mit seiner indirekten Hilfe gelungen, ein weiteres wesentliches Argument für ihre Richtigkeit zu finden, und deshalb gilt weiterhin, daß Bach fünf Kantatenjahrgänge komponiert hat, wovon drei weitgehend erhalten sind. Während von dem einen der beiden übrigen fast jegliche Spur fehlt, liegen von dem anderen – dem vierten – mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit wenigstens die Texte aus Picanders Feder vor.

Abkürzungsverzeichnis:

- BJ = *Bach-Jahrbuch*
 Dok I, II, III = *Bach-Dokumente*, Band I–III, Kassel 1963–72.
 Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: BJ 1957, S. 5 ff.
 Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie . . .* 2. Auflage, Kassel 1976.
 Dürr K = Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Band 1–2, Kassel 1971.
 H I–V = *Picanders Ernst = Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Theil I–V, Leipzig 1727–51.
 PJ = Picander-Jahrgang.

Richard Wagners Begriff der dichterisch-musikalischen Periode

von Herbert von Stein, Bad Schwartau

In den *Beiträgen zur Geschichte der Musikanschauung im neunzehnten Jahrhundert*, herausgegeben von Walter Salmen¹, setzt Carl Dahlhaus sich mit *Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“* auseinander. Er kommt zu dem Ergebnis, Wagner habe darunter – im Sinne des herkömmlichen Periodenbegriffs – kurze Abschnitte, etwa nach Art von Fasolts „Lichtsohn du“ in *Rheingold* verstanden, „eine Modulation von *f*-moll über *es*-moll, *Des*-dur und *Es*-dur zurück nach *f*-

die Frage auf, ob in PJ I hier wirklich die Texte P 22–26 gestanden haben (s. o. Anm. 18). Warum änderte Picander die Abfolge nur und gerade an der einen Stelle? Oder ging in PJ I P 21, P 27 doch unmittelbar voran, wie ich ursprünglich annahm, als ich durch vorliegenden Sachverhalt in P 22–26 einen sekundären Einschub zu erkennen glaubte?

²⁸ Dok II/405.

¹ Regensburg 1965.

moll. Und nichts hindert uns, in den 30 Takten das Muster einer ‚dichterisch-musikalischen Periode‘ zu sehen“ (S. 180).

Ganz anders deutet Alfred Lorenz in seinen Untersuchungen über *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*² diesen Begriff. In dem Band *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen* macht er ihn zur Grundlage oft sehr weiträumiger Formen.

Dahlhaus sagt hierüber: „Die Perioden, die Lorenz voneinander abgrenzt, erstrecken sich im allgemeinen über ungefähr 100, im Extrem über 840 Takte“ (S. 179).

Da beide Autoren sich auf Worte Wagners beziehen, die sich in seiner Abhandlung *Oper und Drama* finden³, sollen zunächst die Übereinstimmungen betrachtet werden.

Gemeinsamer Ausgangspunkt ist eine Betrachtung Wagners über das Verbleiben in einer gewählten Tonart. An dem Beispiel des Verses „Liebe gibt Lust zum Leben“ erläutert Wagner, wie hier der Musiker „keine natürliche Veranlassung zum Hinaustreten aus der einmal gewählten Tonart“ habe. Der Stabreim drücke einen vollkommen gleichbleibenden Empfangungsgehalt aus (*Oper und Drama*, S. 152).

„Setzen wir dagegen einen Vers von gemischter Empfindung“, fährt Wagner fort – und hier beginnt das Zitat von Dahlhaus (S. 179), während Lorenz schon den oben erwähnten Satz anführt (S. 18), dann aber übereinstimmend mit Dahlhaus fortfährt – „wie: ‚die Liebe bringt Lust und Leid‘, so würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengesetzte Empfindungen verbindet, der Musiker auch aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart in eine andere, der zweiten Empfindung, nach ihrem Verhältnisse zu der in der ersten Tonart bestimmten, entsprechende überzugehen sich veranlaßt fühlen.“

Bis hierher stimmen die beiden Zitate vollständig überein. Lorenz bringt dann noch den anschließenden Satz: „Das Wort ‚Lust‘, welches als äußerste Steigerung der ersten Empfindung zu der zweiten hindrängen scheint, würde in dieser Phrase eine ganz andere Betonung erhalten als in jener . . .“ Wagners Beispiel: „Die Liebe gibt Lust zum Leben“, für Lorenz zunächst der Ausgangspunkt, wird hier nicht mehr wiederholt.

Dahlhaus setzt nach einer längeren Auslassung mit Worten Wagners fort, die bei Lorenz erst an späterer Stelle erscheinen (S. 19): „Lassen wir dem Verse ‚die Liebe bringt Lust und Leid‘ als zweiten folgen: ‚doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen‘, so würde ‚webt‘ wieder zum Leitton in die erste Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur ersten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt“ (*Oper und Drama*, S. 153).

Sieht man davon ab, daß Wagners Beispiel einen gewissen Gegensatz zwischen gefühlsbetonter Wortwahl und rationalistischer Folgerung verspüren läßt, so bleibt die Stelle doch aufschlußreich und wird daher von Dahlhaus und Lorenz zu Recht in ihrem vollen Wortlaut wiedergegeben. Dabei bleibt allerdings das Wort vom „Leitton“ bei Dahlhaus unkritisiert. Dagegen sagt Lorenz zu dem schon vorher aufgetretenen Ausdruck (S. 18):

„Wir dürfen hier gleich einfügen, daß Wagner unter ‚Leitton‘ hier nicht das verstehen kann, was der Musiker mit diesem Worte im engeren Sinne meint, weil dies einen künstelnden Einfluß auf den natürlichen Fluß der Melodie ausüben würde. Er will vielmehr sagen, daß auf dieses Wort⁴ ein Spannungsakkord zu stehen kommt, welcher als Zuspitzung aus der ersten Tonart heraus entwickelt ist, aber gleichzeitig in harmonischer Umdeutung in die zweite hinüberleitet. Also der Kernpunkt der Modulation.“

Wagner hat es in *Oper und Drama* mit dem Verhältnis von Wort und Ton zu tun, keineswegs mit den Fachausdrücken des Musikers. Ohne Zweifel ist also nicht der „Leitton“ in seinem engeren Sinn gemeint. Man könnte – Dahlhaus variierend – hinzufügen: nichts hindert uns, auch das Wort „Periode“ in einem erweiterten Sinn zu verstehen, also über die klassische acht- und sechzehntaktige Periode hinauszugreifen. (In dem von Dahlhaus angeführten Beispiel umfaßt sie 30 Takte.)

Insofern bliebe also unentschieden, was Wagner mit der „dichterisch-musikalischen Periode“ wirklich meint.

² Zweite unveränderte Auflage Tutzing 1966, vier Bände.

³ *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Faksimiledruck der Ausgabe von 1887, Hildesheim 1976, 4. Band.

⁴ Gemeint ist das Wort „Lust“.

Dahlhaus – der im Unterschied zu Lorenz in geschlossenerem Zusammenhang zitiert – gibt auf S. 180 eine längere Stelle aus *Oper und Drama* wieder. Sie beginnt mit den Worten: „Wie unermeßlich groß dieses Vermögen ist . . .“ (S. 154) und endet bei „ . . . wohl bedingt und die Fähigkeit zu dieser Lichtgebung gewissermaßen selbst erst verliehen wird.“

Auch bei Lorenz findet sich diese Stelle (S. 20), sie reicht aber nur bis zu dem Satz: „Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber und zurückzuleiten haben; alle die berührten Tonarten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen Tonart erscheinen . . .“

Lorenz setzt das zuvor wiedergegebene Zitat von Dahlhaus zwar über dessen Ende hinaus fort, aber mit einer Auslassung, die vielleicht von entscheidender Bedeutung ist. Es heißt da: „Diese Haupttonart würde als Grundton der angeschlagenen Empfindungen in sich die Urverwandtschaft mit allen Tonarten offenbaren . . . und somit diese Empfindungen zur allumfassenden, allmenschlichen, unfehlbar verständlichen erhoben werden.“

Weder bei Lorenz noch bei Dahlhaus ist zu finden, was Wagner an der hier durch Punkte bezeichneten Stelle sagt. Nach dem Wort „offenbaren“ heißt es bei Wagner weiter: „die bestimmte Empfindung somit, vermöge des Ausdruckes, während ihrer Äußerung in einer Höhe und Ausdehnung kundtun, daß nur das ihr Verwandte für die Dauer ihrer Äußerung unser Gefühl bestimmen könnte, unser allgemeines Gefühlsvermögen von dieser Empfindung, vermöge ihrer gesteigerten Ausdehnung, einzig erfüllt würde, und somit diese eine Empfindung zur allumfassenden, allmenschlichen, unfehlbar erhoben worden wäre.“ (Bei Lorenz infolge der Auslassung ungenau: „ . . . erhoben werden“.)

Die Worte „in einer Höhe und Ausdehnung“ und nochmals „vermöge ihrer gesteigerten Ausdehnung“ scheinen hier doch mehr für Lorenz als für Dahlhaus zu sprechen. Vollkommene Eindeutigkeit kann ihnen dennoch nicht zugesprochen werden.

Da Dahlhaus genauer und zusammenhängender zitiert als Lorenz, finden sich auch bei ihm die bedeutungsvollen Worte Wagners von einer „Modulation in die verschiedensten Tonarten“. „Die Vermutung, daß Wagner den Ausdruck ‚erweiterte Periode‘ so meinte, wie er um 1850 verstanden werden mußte“, sagt Dahlhaus, „dürfte näher liegen als die Hypothese, daß er an Formen dachte, die sich über Hunderte von Takten erstrecken.“ Er fügt hinzu: „Daß Wagner von einer ‚Modulation in die verschiedensten Tonarten‘ spricht, darf nicht beirren.“ Gegenüber dieser offenkundigen Schwierigkeit beruft er sich auf den Begriff der „auskomponierten Nebenstufe“, der sich in schwachen Ansätzen 1853 in Simon Sechters Kompositionslehre herauszubilden beginne. Dieser sei Wagner fremd; eine „auskomponierte Nebenstufe“ gelte ihm als Modulation.

Den Worten von Dahlhaus, nichts hindere, das Arioso Fasolts „Lichtsohn du“ als „das Muster einer ‚dichterisch-musikalischen Periode‘ zu sehen“ (vgl. oben), folgt ein bemerkenswerter Hinweis: „Die Deutung, die Lorenz dem Begriff aufzwang, beruht auf einem Fehlschluß. Aus Wagners Worten, daß eine Periode ‚sich nach einer Haupttonart bestimme‘, zog Lorenz die Folgerung, daß ein Verlauf, der ‚sich nach einer Haupttonart bestimmt‘, eine Periode sei. Die Umkehrung aber ist logisch brüchig.“

Sie wäre es zweifellos, wenn Lorenz sie wirklich vollzöge. Daß aber eine Periode in seinem Sinne auch thematisch einheitlich sein müsse, geht allein daraus hervor, daß Perioden von gleicher Tonart bei Lorenz nicht selten aufeinanderfolgen, somit einzig thematisch unterschieden sein können. Im ersten Aufzug der *Walküre* stehen vom Vorspiel an nicht weniger als fünf aufeinanderfolgende Perioden in *d*-moll. Erst der Auftritt Hundings moduliert nach *c*-moll. Nacheinander stehen auch die neunte und zehnte Periode (dritter Teil von Siegmunds Erzählung und Hundings Forderung) in *c*-moll. Der zweite Aufzug bringt die zehnte Periode (Todesverkündigung), die elfte Periode (Siegmunds Weigerung) und die zwölfte Periode (Brünnhildes Entschluß, für Siegmund zu kämpfen) übereinstimmend in *fis*-moll.

Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren, so etwa im zweiten Akt des *Tristan* *B*-dur für die Einleitung wie für die zweite Periode mit der Warnung Brangänes vor Melot, später *C*-dur für die lange, sechs Perioden umfassende Strecke von der Begegnung Tristans und Isolde bis zum Abschluß des sogenannten Tagesgesprächs.

Daß Lorenz musikalische Entwicklungen von so großem Umfang trotz gleichbleibender Haupttonart nicht zu einer einzigen Periode zusammenfaßt – also keineswegs die von Dahlhaus gerügte

Umkehrung des Periodenbegriffs vollzieht –, ist vor allem durch die jeweils wechselnde musikalische Thematik bedingt. Am deutlichsten wird dies im dritten Aufzug des *Siegfried*, wo mit Brünnhildes Erwachen die achte Periode beginnt. Lorenz nennt hier als musikalischen Inhalt die „Aufstellung der Motive der Weltbegrißung und des Liebesgrußes“. Um des neuen Themas der Liebesentzückung willen läßt er nach der Schlußkadenz des vorangegangenen Duets (Brünnhilde: „Erwachen durft' ich nur dir“, Siegfried: „... das jetzt mir Seligem lacht“) die ebenfalls in C-dur stehende neunte Periode folgen. Er setzt also gerade dort einen Einschnitt, wo der Hörer eher geneigt ist, eine weitere Steigerung zu empfinden.

In seiner Kritik an Lorenz erwähnt Dahlhaus das „Extrem“ einer Periode von 840 Takten. Es handelt sich – in der von Lorenz zugrundegelegten Gliederung – um die dritte Periode des ersten *Siegfried*-Aktes. Sie reicht von Siegfrieds Worten: „Da hast du die Stücke, schändlicher Stümper!“ bis zu „... die Waffe gewinn' ich noch heut!“ Ihre szenische Einheitlichkeit liegt auf der Hand. Daß mit Siegfrieds Lied: „Aus dem Wald fort in die Welt zieh'n“ und seiner instrumentalen Wiederkehr nach der Wandererszene nicht nur auf der Bühne, sondern auch musikalisch etwas völlig Neues geschieht, ist unbestreitbar. Lorenz behandelt die ganze Periode als Rondoform mit einem viermal auftretenden Hauptsatz in g-moll von allerdings sehr unterschiedlicher Länge (nacheinander 158 Takte umfassend, dann 83, 53 und zuletzt 102 Takte). Der erste und dritte Zwischensatz, von Mime als dem „falschen Vater“, dann von den „wahren Eltern“ handelnd, stehen in d-moll, der mittlere Zwischensatz (Siegfrieds Liebe zur Natur) in D-dur. Die Symmetrie geht insofern noch weiter, als der erste Zwischensatz von anfänglichem f-moll nach d-moll moduliert, der dritte von d-moll nach abschließendem f-moll. Um die letzte Reprise des Hauptsatzes als solche kenntlich zu machen, greift Lorenz zu „stellvertretenden“ Motiven. Sie haben hier insofern nichts Bedenkliches⁵, als sie zum thematischen Bestand der ganzen Periode gehören, ihre Einheitlichkeit also nicht in Frage stellen. Die letzte Abrundung aber entspricht mit ihren 50 Takten offenkundig dem Rondotheema des Anfangs. Dieses umfaßt 76 Takte und ist seinerseits rondoartig gebaut.

Ob Wagner an derart weitgehende Möglichkeiten gedacht hat, als er in *Oper und Drama* seine Gedanken über die dichterisch-musikalische Periode entwickelte, ist fraglich. Die Introduktionen und Finaleszenen seiner Vorgänger, namentlich Mozarts, könnten ihm ursprünglich vor Augen gestanden haben, da sich in ihnen musikalische und dramatische Bedingungen am ungezwungensten miteinander verbinden.

Entscheidend bleibt daher zuletzt seine Praxis. Auch wenn man im einzelnen an den Formdeutungen von Lorenz Zweifel anmelden mag, kann von der praktischen Verwirklichung, wie sie in Wagners Werk sichtbar vor Augen liegt, jedenfalls gesagt werden, daß sie mit den beiden ersten Aufzügen des *Siegfried*, mit *Tristan* und den *Meistersingern* einen Höhepunkt an Vollkommenheit auch der rein formalen Gestaltung erreicht.

Der Weg zu solchen Möglichkeiten mag noch dem Verfasser von *Oper und Drama* nur in sehr ungefähren Umrissen vorgeschwebt haben – daher die begriffliche Unsicherheit. Immer neuen Wandlungen unterliegt auch die Gestaltung der Singstimme in der „Versmelodie“ (die Dahlhaus als „synonym“ mit der „dichterisch-musikalischen Periode“ bezeichnet, soweit sie in *Oper und Drama* theoretisch erörtert wird). Von den Anfängen der Rheintöchter bis in die erste Hälfte des dritten Aufzugs der *Walküre* herrscht in der Gesangslinie eine rhythmisch oft sehr stark betonte Form der „aus dem Wortverse emporwachsenden Melodie“ (*Oper und Drama*, S. 151). Sie verändert sich merklich (und wird gleichsam lyrischer) in der letzten Szene der *Walküre* (Wotan-Brünnhilde). Von da an nimmt sie, den jeweiligen dramatischen Gegebenheiten entsprechend, immer neue Formen an. In der Erzählung Kundrýs von Herzeleide gewinnt sie in zartesten Umbiegungen etwas fast Arabeskenhaftes.

Aus den theoretischen Äußerungen Wagners in *Oper und Drama* ist nichts herauszulesen, was derartige Weiterungen auch nur ahnen ließe. Diese beruhen durchaus auf künstlerischen Erfahrungen, die mit den beschränkten Mitteln der Theorie überhaupt nur sehr unvollkommen zu erfassen sind.

⁵ Lorenz (1. Band, S. 123) entwickelt den Begriff der freien Symmetrie, auf Ähnlichkeiten der Motive fußend, und den weitergehenden Begriff der Gegensatzsymmetrie. Von ihm sagt er: „Das ist natürlich ein Fall, wo die Wissenschaftlichkeit der Untersuchung in subjektive Phantasien übergehen kann.“ Im Gegensatz zu den „stellvertretenden Motiven“ der freien Symmetrie sind die Beispiele für Gegensatzsymmetrie meist wenig überzeugend.

Die Liszt-Autographe des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg

von Clytus Gottwald, Stuttgart

Im Zuge der Katalogisierung der Musikhandschriften des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg konnten einige Autographe Franz Liszts zutage gefördert werden, die bisher, merkwürdig genug, von der Liszt-Forschung¹ ebenso ignoriert wurden wie von den Herausgebern der alten und neuen Gesamtausgabe. Nun stoßen Forscher, sei's aufgrund planvoller Recherche, sei's aus Zufall, immer wieder auf bisher Unbekanntes, so auch auf Unbekanntes von Liszt². Doch meist werden solche Funde an entlegenem Ort gemacht, also dort, wo das Gefundene nicht zu gewärtigen gewesen wäre. Das trifft jedoch auf das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg keineswegs zu. Seit Walter H. Rubsamens Katalog der Ägidien-Chorbücher³ wurden nicht nur die Spezialisten der Renaissance-Musik auf diese Bibliothek als potentiellen Fundort verwiesen. Zudem weiß man aus der Wagner-Forschung, daß das Autograph der *Meistersinger*-Partitur ebenfalls in Nürnberg aufbewahrt wird.

Die Nürnberger Liszt-Autographe werden unter den Signaturen Hs. 107016–107023 geführt. Jedoch umfassen manche Signaturen mehrere Werke oder Fragmente, so daß die Zahl der Autographen wesentlich höher ist. Im alten Zettelkatalog der Bibliothek findet sich auf den einschlägigen Zetteln der Vermerk „Aus dem Erdmannsdörferschen Vermächtnis“ (oder ähnlich). Max (von) Erdmannsdörfer, geboren am 14. Juni 1848 in Nürnberg, war Schüler von Julius Rietz in Dresden und wurde 1870 Kapellmeister in Sondershausen, wo er bis 1880 wirkte (1882–1889 Kapellmeister in Moskau, 1889–1895 in Bremen, 1897/98 in München). In seiner Sondershausener Zeit hat Erdmannsdörfer den Kontakt zum nahen Weimar gesucht und gefunden: Am 2. Juli 1876 dirigierte er in Sondershausen die Uraufführung von Liszts *Hamlet*. Hinzu kommt – und das mag die Verbindung noch enger gestaltet haben –, daß Pauline Oprawill, Erdmannsdörfers Frau, Liszts Schülerin war. Nach Erdmannsdörfers Tod (14. Februar 1905 in München) gelangten die Autographe an das Germanische Nationalmuseum.

Jedoch sind nicht alle Handschriften, welche die Katalogzettel als Autographe ausweisen, tatsächlich solche. Liszt hat, wie Peter Raabe⁴ zu berichten weiß, in seiner frühen Weimarer Zeit eine gewisse Scheu vor der Instrumentation gehabt, diese mit Vorliebe seinen Schülern August Conradi und Joachim Raff überlassen. So sind die in Hs. 107016 zusammengebundenen Stücke meist in der Instrumentation Conradis überliefert, die natürlich mit den von Liszt später vorgenommenen Instrumentierungen nicht übereinstimmt. Doch hat Liszt in Conradis Partituren zahlreiche Korrekturen angebracht, so daß ihnen zumindest teilweise die Qualität von Autographen eignet. Es kann hier nicht der Ort sein, die verschiedenen Fassungen Conradis zu diskutieren, zumal der Verfasser sich in der Liszt-Forschung, von ihrem quellenkritischen Aspekt abgesehen, nicht gerade heimisch fühlt.

Mitte der fünfziger Jahre setzten dann Liszts eigene Instrumentationen ein. Nicht zuletzt motiviert durch die Argumente der Fürstin Wittgenstein, überließ er fortan das Instrumentieren nicht mehr seinen Schülern. Die Partitur der *Ideale* vertritt in unserem kleinen Bestand dieses Stadium. Auffällig an Liszts Arbeitsweise ist der Hang zur häufigen Umarbeitung. Vorhandenes umzugestalten, muß ihm ein fundamentales künstlerisches Bedürfnis gewesen sein, das nicht einmal vor den eigenen Produkten halt machte. So hat die hier vorliegende Fassung der *Messe* für Männerchor und Orgel wenig zu tun mit der in der Gesamtausgabe publizierten. Die Abweichungen sind, und das benennt die Schwierigkeiten dieser Gesamtausgabe, nicht mehr durch einen kritischen Bericht aufzufangen. Zu den künstlerisch bestimmten Umarbeitungen und Neufassungen gesellt sich jene Vielzahl von ökonomisch bestimmten, die Liszt auf Wunsch des Verlegers oder aus eigenem Antrieb nebeneinander herstellte und die die Entscheidung, welche die Urfassung sei, so ungemein erschweren (vgl. *Erste*

¹ Den wohl umfassendsten Überblick zum Stand der Liszt-Forschung markiert Humphrey Searles Liszt-Artikel im neuen *Grove* 11 (1980), S. 28–74.

² z. B. I. Kecskeméti, *Two Liszt Discoveries*, in: *Musical Times* 115 (1974), S. 743.

³ W. H. Rubsamen, *The International „Catholic“ Repertoire of a Lutheran Church in Nürnberg (1574–1597)*, in: *AnnMl* 5 (1957), S. 229–327.

⁴ P. Raabe, *Liszts Leben*, Band 1.2., ²1931, Repr. Tutzing 1968, bes. Band 2, S. 69ff.

und *Zweite Elegie*). Schließlich bleibt noch als dritte Möglichkeit der Umgestaltung von Vorhandenem die Bearbeitung von fremden Werken in Form von Variationen, *Réminiscences* oder Paraphrasen. Auch diese Seite ist in dem Nürnberger Bestand vertreten mit dem *Konzertwalzer über zwei Motive aus Donizettis Lucia e Parisina*, der *Oregon-Polonoise* und nicht zuletzt mit dem wohl bedeutendsten Fund, dem lange für verschollen gehaltenen Orgelwerk *Ad nos, ad salutarem undam*.

Das Orgelwerk füllt eine der drei Mappen (Hs. 107023), in denen Skizzen, Entwürfe und vor allem Korrekturen Liszts sich versammelt finden. Darunter figuriert als Novität ein nicht gerade bedeutendes Klavierlied, dessen Schluß sich in ungewissen Bleistiftskizzen verliert. Mit einiger Geduld gelang es, die übrigen Bruchstücke zu verifizieren, so daß ein einigermaßen vollständiges Bild der Nürnberger Liszt-Autographen vermittelt werden kann. Die anschließenden Beschreibungen sind Teil des im Entstehen begriffenen Kataloges der Musikhandschriften des Germanischen Nationalmuseums, was die Form der Darstellung erklären mag. Da diese mit der in meinen übrigen Katalogen benutzten übereinstimmt, dürfte die Kenntnis der verwendeten Abkürzungen ohne Skrupel voraussetzen sein.

Hs. 107016

Liszt: Festkompositionen zu Goethes 100. Geburtstag

Papier · 47 Bl · 40 x 30 · Weimar · 1849

2 Einzelbl. 3 x II. 1 x I. 2 x II. 1 x I. 5 x II. Einzelbl.; Bleistiftpaginierung I–V. 1–89, zeitgenössisch und modern, daneben Einzelpaginierung der Stücke, Bl I/II. III/IV. 88/89 Vorsätze und Nachstoß; in den meisten Fällen wurde industrielles Notenpapier mit 24 Systemen verwendet · grüner Lederbd. mit dunkelbraunem Rücken und Ecken, Goldpressung; auf dem Vorderdeckel *Der 28. August 1849* und Monogramm mit Krone (C[ar]l A[lexander]?); auf dem Rücken *F. Liszt. Der 28. August 1849*.

S. III *F. Liszt Festkompositionen zur Feier des hundertjährigen Geburtstages von Goethe am 28. August 1849 in Weimar.*

S. V alte Signatur (M. 157^{ik}) / (Hs.) 107016.

Auf dem Katalogzettel Vermerk *Autograph Liszt; aus dem Erdmannsdörferschen Vermächtnis.*

I–II leer

III s. o.

IV leer

- 1 V.1–23 FRANZ LISZT: *Lamento e Trionfo. Ouverture zur Vorstellung des Torquato Tasso von Goethe am 28^{en} August 1849 in Weimar komponiert von . . .*
Partitur der Instrumentation von August CONRADI mit zahlreichen autographen Korrekturen. Titel ebenfalls autograph. Liszts eigene Instrumentation in GA 1, 1, (149–234); L P. RAABE, Liszts Leben. 2. Aufl. Bd. 1.2. 1931. Repr. Tutzing 1968, bes. 2, 298 Nr. 413.
- 2 24–26 FRANZ LISZT: *Goethes letzte Worte. Licht, mehr Licht!*
T nach der Tradition von F. v. Schöber; Abschrift der Druckfassung (Männerchor. 3 Pos. Tuba); A Schubert, Leipzig 1849 (Festalbum zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag); L RAABE Bd 2, 338 Nr. 554
- 27 leer
- 3 28–42 FRANZ LISZT: *Weimar's Todten Toast. Gedicht von Franz v. Schöber für eine Bariton- oder Baßstimme mit Begleitung des Orchesters komponiert von . . .*
Partitur der Instrumentation Conradi's mit einigen autographen Korrekturen; A LISZT GA 7, 1 S. (172–179), dort Klavierfassung mit Instrumentationsangaben. LISZT hat jedoch auf eine eigene Instrumentation verzichtet; L RAABE Bd 2, 345 Nr. 584

- 43 leer
- 4 44–45 **FRANZ LISZT: *Über allen Gipfeln ist Ruh***
T Goethe; 2. Fassung nach autographischer Notiz *Solo Quartett (Tenor und Bässe)*. Partitur von CONRADI; L RAABE Bd 2, 336 Nr. 544.
- 46–47 leer
- 5 48–68 **FRANZ LISZT: *Chor der Engel aus Faust (2^{ten} Theil vorletzte Szene) componirt von . . . Rosen, ihr blendenden***
Partitur der Bearbeitung für gem. Chor und Orchester von CONRADI mit zahlreichen autographischen Korrekturen. Titel (Bleistift) ebenfalls autograph; L RAABE Bd 2, 339 Nr. 555
- 69–71 leer
- 6 72–85 **FRANZ LISZT: *Fest-Marsch zur Feier des hundertjährigen Geburtstag(!) von Goethe am 28^{ten} August 1849 in Weimar componirt von . . .***
Partitur der Instrumentation von CONRADI mit zahlreichen autographischen Korrekturen. Titel ebenfalls autograph; A LISZTS eigene Instrumentation GA 1, 11, (55–88); L RAABE Bd 2, 77 ff und Nr. 433
- 86–89 leer

Hs. 107017

Liszt: Die Ideale

Autograph · 31 + 4 Bl · 34,5 x 27,5 · Weimar · 1857

2 Einzelbl. 1 x I. 1 x IV. 9 x I. Einzelbl, ferner 2 x I lose in Tasche; Paginierung autograph 1–55, modern I–IV. 56–58; industrielles Notenpapier, 30 Systeme Dynamik und Vortragsbezeichnungen in roter Tinte · schwarzer Pappbd mit Leinenrücken und -ecken; auf dem hinteren Spiegel Leinentasche mit Skizzenbl zu dem Werk.

S. III alte Signatur *M. 157^{rk}* / (Hs.) 107017.

Auf dem Katalogzettel Vermerk *Autograph Liszts; aus dem Erdmannsdörferschen Vermächtnis.*

- I–II leer
- III–55 **FRANZ LISZT: *Die Ideale. Symphonische Dichtung (nach Schiller) für großes Orchester von . . .***
Partitur. (S. IV) *NB. Im Stiche sollen die correspondirenden Verse der Schiller'schen Dichtung an den mit I, II, III etc. bezeichneten Stellen auf den oberen Theil der Seite oder wo es möglich zwischen den Zeilen der Partitur gedruckt werden – (NB. Die Nummern I, II, III, fallen im Stiche weg.) . . . (es folgen SCHILLERS Texte von LISZTS Hand) . . . NB. Die Mottos VIII und IX stehen in der Partitur; (S. 43) Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Bethätigung des Ideals ist unsers Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schiller'sche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im 1^{en} Satz vorangegangenen Motive in dieser Schluß Apotheose. F. Liszt; A GA I, 6, (87–120), zu der von der GA vorgeschlagenen Kürzung innerhalb der Apotheose geben das Autograph und die Skizzen keine Hinweise; L RAABE Bd 2, 303 Nr. 423, RAABES Verweis auf die Stichvorlage muß korrigiert werden. Die Stichvorlage war offensichtlich nicht die Weimarer Abschrift, sondern dieses Autograph.*
- 56–58 leer

Hs. 107018

Liszt: Messe für Männerchor und Orgel

Abschrift · 24 + 3 Bl · 32 x 23 · Weimar · 1848–53

Einzelbl. 5 x II. 1 x I. Einzelbl; ferner 1 x I. Einzelbl lose in Tasche; Paginierung original 3–41, modern I–II. 42–46; Bütteln, handliniert Korrekturen autograph, teilweise mit Rotstift · schwarzer Pappbd mit Leinenrücken; an dem hinteren Spiegel Leinentasche mit Skizzenbl.

- S 1. *Messe von Liszt Manuskript. Eigentum von Max von Erdmannsdörfer und alte Signatur (M. 157^{nl})/(Hs.) 107018.*
- I–II leer
- 1 (s. o.)
- 2 leer
- 3–41 **FRANZ LISZT: Messe für Männerchor und Orgel**
 Partitur. Abschrift; A GA 5, 3, S. 1–28; L RAABE Bd 2, 320f Nr. 485 und krit. Bericht der GA. Vorliegende Abschrift stellt im wesentlichen die von WOLFRUM mit A bezeichnete Fassung von 1848 dar. Allerdings sind die für den Druck von 1853 (Fassung B) bezeichnenden Änderungen von LISZT nachgetragen worden, bzw. wird auf solche *Correcturen*, die auf gesonderten Bl vorgelegen haben müssen, verwiesen. Mit der in der GA publizierten Fassung C von 1870 hat diese Abschrift nurmehr wenig zu tun. Die in der Tasche beigefügten Skizzen LISZTS beziehen sich auf ein Werk mit Orchester (. . . *sei dir Sieg* . . . und ein Fugato . . . *das Opfer himmelwärts* . . .).

Hs. 107019

Liszt: Weimar's Volkslied

Autograph · 15 Bl · 35 x 27,5 · Aachen · August 1857

Einzelbl. 2 x II. 1 x I. I + 1. Einzelbl; Paginierung original 1–6. 1–12, modern I–IV. 1–26, Bl I/II und 25/26 moderner Vorsatz und Nachstoß; industrielles Notenpapier, 30 Systeme · Titel, Datierungen und Paginierung mit Blautift · schwarzer Pappbd mit Leinenrücken.

S. III alte Signatur (M. 237^c) / Hs. 107019.

S. 5 Aachen 12^{ten} August 57

S. 7 Aachen 9^{ten} August 57

S. 24 Aachen 10^{ten} August

Auf dem Katalogzettel Vermerk *Liszt's eigene Niederschrift aus dem Erdmannsdörferschen Vermächtnis.*

Vom 31. Mai bis zum 2. Juni 1857 fand in Aachen das 35. Niederrheinische Musikfest statt, in dessen Verlauf Liszt seine symphonische Dichtung Festklänge und mit Hans von Bülow am Klavier das Es-dur-Konzert, von Wagner die Tannhäuser-Ouverture und von Berlioz die Flucht nach Ägypten dirigierte. Liszt verband den Aufenthalt in Aachen mit einer Kur. Peter Cornelius schickte ihm den Text zu Weimar's Volkslied dorthin, nachdem Liszt einen entsprechenden Text von Hoffmann von Fallersleben zurückgewiesen hatte. Am 18. August nahm Liszt an der Hochzeit von Cosima und Bülow in Berlin teil.

Der Begriff Weimar's Volkslied ist hier als Lied der Weimarer Bevölkerung zu verstehen.

- I–IV leer (s. o.)
- 1–6 **FRANZ LISZT: Weimar's Volkslied für Männerchor. Von der Wartburg Zinnen nieder . . .**
 Partitur mit zahlreichen Korrekturen. Instrumentalbesetzung: 2 Klar in A. 2 Hn in E. Fg. 2 Trp in E, 3 Pos. Pauken
- 7–12 *Weimar's Volkslied von Peter Cornelius*
 Partitur (Charakter eines Entwurfs). Besetzung: MCh (einstimmig). 2 Fl. 2 Ob. 2 Klar. Fg. 2 Hn. 2 Trp. 2 Pos. Baß-Pos. Tuba. Pauken. Str
- 13–24 *Weimar's Volkslied für gemischten Chor*
 Partitur. Instrumentalbesetzung: 2 Fl. 2 Ob. 2 Klar. Fg. 2 Hn. 2 Trp. 2 Pos. Baß-Pos. Tuba. Pauken. Str., ferner wahlweise *Clavier-Begleitung* (nur zum 1. Teil); T PETER CORNELIUS; A 1857 bei Kühn (Sulzer). Die Fassung für Ges. und Klav. in GA 7, 2, S. (58–65); L RAABE Bd 2, 339 Nr. 557
- 25–26 leer

Hs. 107020

Liszt: Valse di Bravura

Autograph · 6 Bl · 34,5 x 27 · vor 1852

Einzelbl. 2 x I. Einzelbl; Paginierung modern 1–12, Bl 1/2 und 11/12 moderner Vorsatz und Nachstoß; industrielles Notenpapier, 18 Systeme · Titel in Rötelfstift · schwarzer Pappbd mit Leinenrücken.

S. 3 alte Signatur (Hs.) 107020 / (M. 157^m).

Auf dem Katalogzettel Vermerk *Autograph Liszts; aus dem Erdmannsdörferschen Vermächtnis.*

- 1–2 leer
 3–9 FRANZ LISZT: 3 Valses-Caprices. 1. Valse di Bravura. 2. Valse Mélancolique. 3. Valse de Concert.
 A Als *Grande Valse di bravura* aufgenommen im Album musical. Leipzig 1836 (mit Originalkompositionen von CHOPIN, MENDELSSOHN, PANSEYON, HÜNTEN, LÖWE, MEYERBEER und SPOHR). 1852 unter dem Titel 3 Caprices-Valses (sic) von Haslinger herausgegeben (zum *Valse de Concert* vgl. Hs. 107021). GA 2, 10, (17–32); L RAABE Bd 2, 252 Nr. 32b
 10–12 leer

Hs. 107021

Liszt: Valse de Concert sur deux motifs de Lucia e Parisina

Autograph · 6 Bl · 34,5 x 27 · 1842

Einzelbl. 2 x I. Einzelbl; Paginierung Bleistift, nicht autograph 1–7, modern I–II. 8–10, Bl I/II und 9/10 moderner Vorsatz und Nachstoß; industrielles Notenpapier, 18 Systeme · Titel in Rötelfstift N^o 3 *Valse de Concert* · schwarzer Pappbd mit Leinenrücken.

S. 1 alte Signatur (Hs.) 107021 / (M. 157^o).

Auf dem Katalogzettel Vermerk *Autograph Liszts; aus dem Erdmannsdörferschen Vermächtnis.*

- I–II leer
 1–7 FRANZ LISZT: N^o 3 *Valse de Concert sur deux motifs de Lucia e Parisina* [par GAETANO DONIZETTI].
 A Erstausgabe 1842(?) bei Haslinger. 1852 mit *Valse di Bravura* und *Valse mélancolique* als 3 Valses-Caprices herausgegeben. Vgl. Hs 107020, ferner Liszt Society Publications. London 1950ff. Bd 4; L RAABE Bd 2, 273 Nr. 155
 8–10 leer

Hs. 107022

Liszt: Polonaise aus Eugen Onegin

Autograph · 8 Bl · 24 x 32 · Weimar? · 1880

Einzelbl. 3 x I. Einzelbl; Paginierung autograph mit Rotstift 1–12, modern I–II. 13–14, Bl I/II und 13/14 moderner Vorsatz und Nachstoß; industrielles Notenpapier, 8 Systeme · Dynamik, Pedalisierung, Vortragszeichnungen und Ossia mit roter Tinte, gelegentlich auch Bindebögen · schwarzer Pappbd mit Leinenrücken.

S. 1 alte Signatur (Hs) 107022 / (M. 157^{pp}).

Auf dem Katalogzettel Vermerk *Autograph Liszts; zum Erdmannsdörferschen Vermächtnis gehörig.*

Die ersten drei Monate des Jahres 1880 waren mit mehreren Reisen ausgefüllt (Venedig, Budapest und Wien). Den April und die erste Hälfte des Monats Mai verbrachte Liszt in Weimar. Möglicherweise entstand hier die Polonaise, die er noch im gleichen Jahre erscheinen ließ. Im Druck ist das Stück seinem Schüler Karl Klindworth (1830–1916) gewidmet. Eugen Onegin wurde 1879 in Moskau uraufgeführt.

- I–II leer
 1–12 FRANZ LISZT: *Polonaise* [aus der Oper Eugen Onegin von PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKY]
 für Klavier; A Jürgensson-Rahter 1880; L RAABE Bd 2, 285 Nr. 262
 11.13–14 leer

Hs. 107023

Liszt: Skizzen. Entwürfe. Korrekturen

aus dem Nachlaß Erdmannsdörfer

I

Autograph · Konvolut · 25 Bl · 37 x 29

Notenpapier verschiedener Formate; teilweise autographe Paginierung · Korrekturen mit verschiedenen Farbstiften schwarze Einlegmappe mit Leinenrücken und Stoffschließen.

1. FRANZ LISZT: [Missa solennis] (Graner Messe)
 Klavierauszug ohne Singstimmen (defekt); *Kyrie. Gloria. Credo. Sanctus*; autographe Paginierung 1–16, S. 1 I[n] N[omine] D[omini]; A GA 5, 1 (zum Klavierauszug vgl. Vorwort); L RAABE Bd 2, 320 Nr. 484, RAABE gibt Entstehungszeit mit 1855 an.
2. FRANZ LISZT: [Die Ideale]
 - a. Doppelbl mit *Correctur-Seite* bezeichnet; Variante zu GA 1, 6, S. (156–157), später jedoch nicht berücksichtigt; autographe Datierung mit Bleistift *Donnerstag, 9^{ten} July 57 im 46^{en} Jahr. F. Liszt.*
 - b. Doppelbl mit *Correctur Bogen* bezeichnet; LISZT hat auf diesem Doppelbl die zu korrigierenden Stellen mit Buchstaben markiert, die folgenden Stellen der GA entsprechen:
 A. in der GA nicht berücksichtigt. Vgl. jedoch Hs 107017 zwischen Buchstaben D und E
 B. GA S. (115), 2. bis letzter Takt
 C. GA S. (117), 2. Takt bis S. (118), letzter Takt
 D. GA S. (121), 4. Takt bis S. (123), 2. Takt
 E. GA S. (125), 6. Takt bis S. (127), Doppelstrich
 L RAABE Bd 2, 303 Nr. 423
3. FRANZ LISZT: *Über der Aeolsharfe leicht gespannte Seiten*
 Lied für Alt und Klavier. E-dur; als Überschrift *Wilyhans (?) 30 Jahre. [18]46 Liszt*; nicht GA, nicht bei RAABE
4. FRANZ LISZT: *Schlummer Lied im Grabe* [Erste Elegie]
En Mémoire de M. Moukhanoff
 Fassung für Klavier, mit Anweisungen für den Stecher; autographe Datierung *Villa d'Este 5–6 Juillet [1874]*; A GA, 2, 9, S. (97–100); L RAABE Bd 2, 314 Nr. 76 (471). Gräfin Moukhanoff-Kalergis, geb. 1823, starb am 22. Mai 1874. Als Pianistin war sie Schülerin von Chopin.
5. FRANZ LISZT: Korrekturen zu Nr. 4
 Dieses Doppelbl enthält auch Varianten, die im Druck keine Berücksichtigung mehr fanden. S. 3 eine Korrektur, welche die Fassung für Vc, Hf, Kl u. Harm betrifft; vgl. GA 2, 9, S. (99)
6. FRANZ LISZT: [Erste Elegie]
 Fassung für Vc, Hf, Kl und Harm mit Angaben für den Stecher in italienischer und deutscher Sprache; S. 8 autographe Datierung *6–7 Juillet 74 Villa d'Este F. Liszt*

7. FRANZ LISZT: [Zweite Elegie]

Fassung für Vc und Kl, nur Vc-Stimme mit dem Vermerk *Clavier Begleitung bleibt wie geschrieben*; kleinformatiges Bl 17x20,5; der Vergleich mit der Klavierfassung zeigt, daß LISZT den Anfang und die entsprechende Stelle am Schluß geändert hat; vgl. GA 2, 9, S. (101–106); L RAABE Bd 2, 314 Nr. 472

II

Autograph · Konvolut · 17 Bl · 42 x 29

Notenpapier verschiedener Formate; teilweise autographe Paginierung · Korrekturen mit roter Tinte und verschiedenen Farbstiften schwarze Einlegmappe mit Leinenrücken und Stoffschließen.

1. FRANZ LISZT: [Die heilige Cäcilie]

a. Mezzo-Sopran-Stimme ohne Begleitung

b. Einzelbl mit an- und überklebten Stellen, autographe Paginierung 7; Varianten zu Klavier-Auszug Buchstabe G–I (Solo, Chor und Kl)

c. Doppel- und Einzelbl mit überklebten Stellen, autographe Paginierung 7–12; Entwürfe und Varianten zur gleichen Stelle wie b, ferner zu Buchstabe I–L; alle Texte weichen von der Druckfassung ab; T EMILIE DE GIRARDIN; A Kahnt 1876; L RAABE Bd 2, 319 Nr. 480

2. FRANZ LISZT: [Grand Concert-Solo]

3 Bl, 31,5 x 22, autographe Paginierung 11–13. 19; Die Korrekturen betreffen folgende Passagen der GA: S. (59), vorletzter Takt bis S. (62), vorletzter Takt (*Piu mosso*), ferner S. (68), zweite Zeile (*sempre cantabile*) bis S. (69); vierter Takt; A GA 2, 8, S. (47–72); L RAABE Bd 2, 249 Nr. 18

3. FRANZ LISZT: *Le Crucifix*

Lied für Alt und Kl (Harm). III. Version. autographe Paginierung 1–4; autographe Datierung *Novembre Rome 81*, die Datierungen der GA und von RAABE sind entsprechend zu korrigieren; T VICTOR HUGO; A Kahnt 1884. GA 5, 6, S. (71–72) L RAABE Bd 2, 355 Nr. 642

4. FRANZ LISZT: Skizzen zum [Ersten Konzert für Klavier und Orchester Es-dur]

7 Bl, 28 x 40,5, autographe Paginierung 15–20. 23–27 (ein Bl unpaginert). Die Skizzen betreffen vor allem das *Allegro marziale animato* (GA 1, 13, 38–58); L RAABE Bd 2, 311 Nr. 455

III

Autograph · Konvolut · 25 Bl · 17,5 x 22 · 1850

Paginierung autograph 1–35. 35bis–44 Korrekturen teilweise mit Rotstift Schwarze Einlegmappe mit Leinenrücken und Stoffschließen.

FRANZ LISZT: [Fantasie und Fuge über „Ad nos, ad salutarem undam“]

für Orgel (vollständig); S. 43 autographe Datierung *Eilsen, 31. Oktober [1850]. F. Liszt*; A Breitkopf und Härtel 1852; L RAABE Bd 2, 293 Nr. 380

BERICHTE

Internationale Tagung über Populärmusikforschung in Amsterdam (21. bis 26. Juni 1981)

von Alenka Barber-Keršovan

Angeregt durch die Universitäten in Göteborg und Exeter, finanziert von der holländischen Stiftung für Erziehung und Kunst und unterstützt vom Ministerium für Kultur, Freizeitbeschäftigung und Sozialarbeit, fand in der letzten Juni-Woche in Amsterdam eine Internationale Tagung über die Forschung in der Populärmusik statt. Die im Tagungsthema suggerierte Erwartung einer fachlichen Diskussion über die allgemeine Problematik der Populärmusikforschung hinsichtlich ihrer Relevanz und Anwendbarkeit erwies sich als zu hoch gegriffen, denn in den fünfzehn vorgetragenen Referaten wurden (wie leider üblich) lediglich die Resultate einzelner Forschungsprojekte dargestellt.

Dieses Ergebnis ist auf die Vieldeutigkeit des Begriffes Populärmusik zurückzuführen, so daß, verstärkt durch sprachliche und kulturelle Selbstverständlichkeiten, weder das Verständnis der Problematik noch ihre Interpretation auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden konnten. Somit wurde die Musik der englischen ländlichen Bevölkerung im 19. Jahrhundert (Gammon) sowie die Musik in der Werbung (Rösing) als Populärmusik deklariert. Ein Verständnis der Populärmusik als massenmedial vermittelter Musik verbarg sich hinter der Analyse des Zustandekommens von Identifikationsmodellen als Resultat der Spannung zwischen den multinationalen Großfirmen und den unabhängigen Schallplattenproduzenten (Hennion). Aus der DDR (Mayer) und der UdSSR (Nestiev) wurden Bestandsaufnahmen mit der klassischen Fragestellung nach dem Verhältnis der Musik zur Gesellschaft und der klassischen Interpretation der Populärmusik als einem Phänomen der bürgerlichen Massenkultur dargeboten.

Falls die Populärmusik diejenige Musik sein sollte, die „populär“ ist, dürfte man bei der Messung dieser Popularität einen ästhetischen Ansatz wagen (Hamm), für den in der Rückbesinnung nach dem Motto „und Adorno hat doch recht“ das theoretische Erklärungsmodell in der Frankfurter Schule zu suchen sei (Baud). Aus einem kulturologisch-anthropologischen Blickwinkel wurde das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Akkulturation angesprochen (Moore, Barber-Keršovan) – und der Tatsache, daß man mit dem binären Prinzip fast alles erklären kann, sogar den Blues (Oliver), stand die Theorie der Musterbildung Pate. Der schwarze Kontinent steuerte zwei Beiträge bei. Neben der Entwicklung der Populärmusik in Westafrika unter besonderer Berücksichtigung der historischen Eigentümlichkeiten und der transatlantischen Zwei-Weg-Kommunikation (Collins) kam aus Kenia eine Analyse des Interdependenzverhältnisses zwischen den Rundfunkanstalten und der Schallplattenindustrie, deren Beziehung eine viel engere zu sein scheint, als üblicherweise vermutet und von den Betroffenen zugegeben wird (Wallis). Ein interessanter Versuch der Definition eines musikalischen „Genres“ als einer Reihe musikalischer Ereignisse in Resonanz mit einer Reihe angenommener Verhaltensmuster wurde von F. Fabri unternommen. Dicht am Tagesthema hielten sich die Beschreibung der Populärmusiksammlung in der Bibliothek des Lincoln Centers in New York, deren Klassifizierung von ungefähr 120.000 „items“ ein fast unüberwindbares Problem darstellt (Jackson), und eine Analyse der soziologischen Analysen der Rockmusik (Frith), in denen alles mehr oder minder Relevante – bis auf die Musik selbst – soziologisch analysiert wurde.

Zu hoch gegriffen schien auch das Thema der Paneldiskussion *Die Anwendung der Populärmusikforschung in der Musikerziehung*. Die Vorstellung musikpädagogischer Projekte in England, Dänemark, Schweden und der Bundesrepublik Deutschland (der Modellversuch „Populärmusik“ der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg wird unter Leitung von Hermann Rauhe im März 1982 mit den ersten Kompaktkursen beginnen) löste bei den anwesenden Musikpädagogen das bekannte und wohlberechtigte Lamento über die Probleme des Musikunterrichtes an allgemeinbil-

denden Schulen aus, ohne daß der beabsichtigte Dialog über die Forderungen der Musikpädagogen an die Populärmusikforschung und die Anwendbarkeit der Ergebnisse der Populärmusikforschung für die Musikpädagogik zustande kommen konnte.

Die Mannigfaltigkeit und Uneinheitlichkeit der einzelnen Beiträge und die unerfüllten Erwartungen, die an die Paneldiskussion gestellt worden sind, zeugen davon, daß die Problematik der Populärmusik und ihrer Forschung noch in den Kinderschuhen steckt, weswegen man die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Populärmusikforschung um so wärmer begrüßen kann. Ob es diesem Gremium gelingen wird, den Begriff Populärmusik definitorisch festzuhalten oder nicht, ist von geringerer Relevanz als das Versprechen eines wertungsfreien Informationsaustausches auf einer internationalen und interdisziplinären Ebene und der Anregung und Koordination von nationalen und internationalen Forschungsprojekten. Die Resultate der Tagung werden ab Februar 1982 in Buchform unter der Adresse: Gerhard Kempers, NSKV, Muurhuizen 9, NL-3811 EC Amersfoort, erhältlich sein.

IX. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts vom 26. bis 29. Juni 1981 in Blankenburg-Michaelstein/Harz

von Dieter Gutknecht, Köln

Geplant und organisiert von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, unterstützt durch den Rat des Bezirkes Magdeburg, Abteilung Kultur, dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, dem Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR und der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Wissenschaftsbereich Musikwissenschaft, fand vom 26. bis 29. Juni 1981 die 9. Arbeitstagung in der Forschungs- und Übungsstätte des Telemann-Kammerorchesters Michaelstein/Blankenburg statt. Wie schon bei früheren Veranstaltungen erprobt, befaßten sich auch in diesem Jahr die Referate und Diskussionsbeiträge mit Fragen zur Aufführungspraxis und Interpretation der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts; spezielle Tagungsthemen waren: *Der Einfluß der französischen Musik auf die Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* und *Zur Aufführung und Interpretation der Instrumentalmusik bei Georg Philipp Telemann*.

Betrachtet man die Veranstaltungsübersicht, so fällt sofort die enge Verknüpfung von praktischen und theoretischen Beiträgen auf, wodurch eines der charakteristischen Merkmale der Tagung deutlich wird. Die musikalischen Beiträge erstreckten sich von einem kurzen Einleitungskonzert am Morgen eines jeden Konferenztages, das zu den folgenden Vorträgen hinführte, über musikalische Demonstrationen (Orgel, Clavichord, Dessus und Pardessus de Viole) bis hin zum abendlichen Konzert.

Die Referate umfaßten Probleme der Instrumentenkunde, den Einfluß des französischen Stils auf das Schaffen einzelner Komponisten, aber auch auf die deutsche bildende Kunst und Architektur allgemein, ferner die Problematik, die sich bei der praktischen, musikalischen Ausführung der Werke Telemanns ergeben. Zu beiden Tagungsthemen wurden Podiumsdiskussionen durchgeführt, bei denen neben den Hauptreferaten noch Kurzvorträge zu besonderen Aspekten gehalten wurden. Ein Novum stellten die Diskussionen zwischen Interpreten der abendlichen Konzerte und dem Auditorium unmittelbar im Anschluß an die Darbietung dar; der Wert dieser Diskussionen wurde aber allgemein angezweifelt.

Die wissenschaftlichen Beiträge wurden durch das Grundsatzreferat von Walther Siegmund-Schultze eingeleitet, der über *Probleme des Nationalstils in der Musik des 18. Jahrhunderts* sprach, aber nicht nur Fragen der Historie erörterte, sondern auch den Bezug zur Gegenwart herstellte.

Die Referate zum ersten Tagungsthema eröffnete Rainer Behrens, Leipzig, mit einem Vortrag über *Frankreichs Einfluß auf die deutsche bildende Kunst und Architektur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Rüdiger Pfeiffer, Halberstadt, untersuchte in seinem Beitrag *Orchestersuiten Lullys und ihre zeitgenössische Verbreitung im deutschsprachigen Raum* die Wirkung dieser musikalischen Form

auf deutsche Komponisten der Zeit. Gert Oost, Utrecht, sprach über *Relationen zwischen Gottfried und Andreas Silbermann und mögliche Einflüsse auf die deutsche Orgelmusik*.

Nach der musikalischen Eröffnung durch das Rameau-Trio, Leipzig, wurden die Referate zum ersten Tagungsthema fortgesetzt mit einer Demonstration von Jürgen Ammer, Leipzig, *Vorstellung der Cembalokopie nach französischem Vorbild*. Das Instrument wurde von der Cembalo-Firma Ammer gebaut und für die Konzerte zur Verfügung gestellt. Hans-Peter Linde, Leipzig, sprach im Anschluß über *Dessus und Pardessus de Viole – französische Modeinstrumente des 18. Jahrhunderts und ihr Einfluß auf die Komponisten Deutschlands, insbesondere auf Telemann*. Linde führte die Instrumente auch in Beispielen vor. Rudolf Pečman, Brno, berichtete in seinem Beitrag *Baron Melchior Grimm und die Musik* über neueste Forschungsergebnisse zur Frage der Autorschaft des Grimm zugeschriebenen Büchleins *Petit Prophète de Boehmischbrod*. Guido Bimberg, Halle, stellte *Französische Anregungen im Operschaffen von Dmitrij Bortnjanskij* vor, Ortrun Landmann, Dresden, erörterte anhand von Untersuchungen an Notenbeständen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden mögliche *Französische Einflüsse in der Musik am Sächsischen Hof*, Hans-Joachim Schulze, Leipzig, und Bernd Baselt, Halle, untersuchten eine mögliche französische Beeinflussung im Werk Bachs und Händels.

Der Nachmittag wurde durch eine Demonstration – Gert Oost stellte die Orgel in der Klosterkapelle vor – eingeleitet und stand auch weiterhin im Zeichen der Praxis, da Eduard Melkus, Wien, eine Demonstrationsprobe mit dem Telemann-Kammerorchester abhielt, in der an Werken von Delalande, Johann Sebastian Bach und Telemann Fragen der Besetzung, des Instrumentariums und der Ausführung erläutert und praktisch umgesetzt wurden. Die musikalische Eröffnung am nächsten Morgen beinhaltete die Methodischen Sonaten Telemanns in Auswahl. In der anschließenden Diskussion wurden Fragen und Probleme der Verzierung und Diminution im Solo- und Ensemblespiel erörtert.

Das zweite Tagungsthema fand nur drei Referenten. Joachim Gudel, Gdansk, sprach über *Telemann-Aufführungen und -interpretationen im heutigen Polen*; Dieter Gutknecht, Köln, untersuchte in seinem Beitrag *Aufführungspraktische Bemerkungen zu Telemanns Concerto für Viola d'amore, Oboe d'amore, Flauto traverso, Streicher und Baß* Fragen zur Lage des Viola-d'amore-Parts; Zofia Steszewska, Warschau, behandelte in ihrem Referat *Bemerkungen zur Aufführungspraxis und Interpretation von Telemanns Konzerten im polnischen Stil* vor allem die Probleme, die sich aus Telemanns Verwendung von Elementen polnischer Tänze und deren rhythmischen Besonderheiten ergeben.

In drei weiteren Konzerten traten das Ensemble Ars rediviva, Prag, unter der Leitung von Milan Munclinger, das Collegium musicum, Budapest, und als Abschluß das Telemann-Kammerorchester mit internationalen Solisten auf. Die besondere Atmosphäre dieser Konferenz, die durch die vielen Möglichkeiten zu Gesprächen geprägt war, war das große Verdienst Eitelfriedrich Thoms und all seiner Mitarbeiter. Eine Bücher-, Noten- und Schallplattenausstellung sowie eine Präsentation der eigenen Instrumentensammlung ergänzten die Tagung sinnvoll. Alle Beiträge und das Gesamtprogramm sollen in einem Tagungsbericht im Druck erscheinen.

„Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società“.

Internationales Symposium in Venedig (10. bis 12. September 1981)

von Maria Antonella Balsano, Palermo

Das dritte venezianische Vivaldi-Festival, das vom 7. bis 15. September 1981 stattfand, rückte in den Konzerten seinen Namenspatron in den Hintergrund, war stattdessen vor allem dem Thema *Händel in Italien* gewidmet (Giovanni Morelli hat dazu ein schönes Programmbüchlein mit interessanten Beiträgen zusammengestellt). Im Mittelpunkt stand Vivaldi allerdings bei der wissenschaftlichen Tagung, die vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi der Fondazione Giorgio Cini organisiert worden war.

Der erste Tag war der Frage nach dem Verhältnis zwischen der Opernproduktion Vivaldis und anderen vokalen Formen gewidmet. Reinhard Strohm richtete in einem inhaltsreichen Referat die Aufmerksamkeit auf die Probleme der Settecento-Oper, speziell in Venedig. In mehreren Referaten wurden anhand von stilistischen Kriterien und Textanalysen die Opern in Bezug zu den angrenzenden Gattungen der serenata (Michael Talbot) und der cantata (Colin Timms; Gianfranco Folena) gesetzt. Helmut Hucke verglich die geistliche Musik Vivaldis mit der Produktion der Zeitgenossen und bestimmte ihren Stellenwert im Schaffen Vivaldis. Mit dessen Sinfonien setzten sich Karl Heller und Jean-Pierre Demoulin auseinander, Walter Kolneder sprach über Vivaldis früheste Opernkompositionen, während Reinhard Wiesend anhand biographischer Daten und stilistischer Merkmale das Verhältnis des prete rosso zu dem um eine Generation jüngeren Galuppi untersuchte und die Frage nach einer spezifisch venezianischen Operntradition stellte.

Die Überlieferung von Vivaldis Opern sowie ideologische Aspekte von Libretti und theoretischen Schriften standen auf dem Programm des zweiten Tages. Anna Laura Bellina, Maria Grazia Pensa und Bruno Brizi legten gemeinsam zeitgenössische Zeugnisse zu den Libretti Vivaldis vor. Über Libretti einzelner Opern sprachen sodann Brizi (*Orlando*- Fassungen) und Pensa (*Atenaide*), jeweils aufgrund eingehender philologischer Untersuchungen, die das Verständnis der musikalischen Modifikationen erleichtern dürften. A. L. Bellina untersuchte die Wandlungen des politischen Hintergrundes in den Libretti am Beispiel der Figur des „tiranno“.

Thema des dritten Tages waren soziale Situation und intellektuelle Prägung des Opernkomponisten zur Zeit Vivaldis. In einem Basis-Referat ließ Lorenzo Bianconi Ansätze zur Konstruktion einer Modellphysiognomie des Opernkomponisten im Settecento Revue passieren und präziserte dann dessen Standort im sozio-ökonomischen Gefüge. Sergio Durante sprach über Sänger, die im ersten Viertel des Settecento an venezianischen Theatern tätig waren, über ihre Rekrutierung, über Spezifika ihrer Bildung, Ausbildung sowie über ihre Aktivitäten. Ausgehend von Widmungsvorreden in Libretti berichtete Thomas Walker von der Tätigkeit des Impresarios Giovanni Orsato im venezianischen Hinterland. Carlo Vitali sprach über den Kastraten Gaetano Berenstadt, der durch Bildung und gelehrten Umgang einsam aus der trostlosen Schar der ungebildeten Sänger herausragt. Pierluigi Petrobelli stellte Pierleone Ghezzi's köstliche Karikaturen von Komponisten, Impresarios, Sängern und Primadonnen vor und zeigte, wie ikonographische Quellen mit ihren Didaskalien musik- und sittengeschichtlich interpretiert werden können. Das einzige Mal im Verlauf des Symposions beschloß eine ausführliche Diskussion, die von Bianconi umsichtig geleitet wurde, die Arbeitssitzung. Es bleibt zu hoffen, daß ihre interessantesten Beiträge mit in den Kongreßbericht aufgenommen werden.

Blasmusikforschung in Uster/Schweiz, 24. bis 27. September 1981

von Wolfgang Suppan, Graz

Die Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, über deren Gründung und 1. Fachtagung im Jahr 1974 in Graz in dieser Zeitschrift berichtet wurde, hatte nach weiteren Konferenzen in Uster/Schweiz, 1977, und in Trossingen/Bundesrepublik Deutschland, 1978, vom 24. bis 27. September 1981 zu ihrer 4. Fachtagung wieder nach Uster eingeladen (*Die Musikforschung* 28 [1975], S. 59f. – Die Referate der Grazer Tagung 1974 erschienen, hrsg. von W. Suppan und E. Brixel, als Band 1 [1976] von *Alta musica*, die Referate der Tagung in Uster 1977, hrsg. von W. Suppan, als Band 4 [1979] ebda. – Die Referate der Tagung von Uster 1981, hrsg. von E. Brixel, sollen Band 7 der genannten Publikationsreihe füllen). Umrahmt von den Konzerten der „11. Festlichen Musiktage“, mit fünfzehn Uraufführungen von Werken der symphonischen Blasmusik, geschaffen von Komponisten aus zehn Ländern Europas, Amerikas und Asiens, bot die schweizerische Kleinstadt im Umland von Zürich die Chance, die Theorie der Blasmusikforschung mit dem Stand der Praxis abzustimmen.

Eröffnet hat die Tagung die Präsidentin der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Brigitte Bachmann-Geiser (Bern), in der Musikwissenschaft u. a. als Herausgeberin des Schweiz-Bandes des

Handbuches der europäischen Volksmusikinstrumente bekannt, mit einem Referat über *Die Musiker der Bandella Tremonese*. Von einem konkreten Ensemble ausgehend, stellte Frau Bachmann-Geiser die Entfaltung der volkstümlichen Spielmannstradition im Tessin in den letzten eineinhalb Jahrhunderten vor, wobei ebenso „der Musiker hinter dem Instrument“ wie dessen gesellschaftliche Bindungen und das situations- und schichtenspezifische Repertoire zur Sprache kamen. Wie sehr Blasmusikforschung in den Bereich der Musikinstrumentenkunde hineinreicht, zeigten die Referate von Franz Zebinger (Graz) über *Das Instrumentarium der Etrusker*, eine ikonographisch-musikarchäologische Untersuchung; von Gunther Joppig (Hamburg) über *Sarrusophone, Rothphone und Rohr-Kontrabaß*, Entwicklungen, die im vergangenen Jahrhundert mit der Blasorchester-Entfaltung untrennbar verbunden waren; von Michael Nagy (Wien) über den Fagottbau in Wien. Erich Schneider (Bregenz) machte in seinem Beitrag über *Türkische Musik bei gottesdienstlichen Funktionen in Vorarlberg* mit einer Fülle von Nachweisen zur „türkischen Musik“ im Bodenseeraum bekannt. In das späte Mittelalter zurück führte Hermine Nicolussis (Wien) Vortrag über *Die Wiener Nikolai-Bruderschaft*. Das Horn-Quartett stand im Mittelpunkt eines Referates von Kurt Janetzky (Wiesloch/Bundesrepublik Deutschland), die Aufgabe der Tuba im Richard Strauss-Orchester analysierte Helmuth Teufelberger (Graz). Dem Bereich der Pädagogik gehörten die Referate von Eugen Brixel (Graz) über den Trompeten-Unterricht im 19. Jahrhundert und von Elli Edler-Busch (Escheburg bei Hamburg) über die Spielpraxis der Querflöte an. Berichte über die Situation der Blasorchester in den USA, in der ČSSR und an den Gymnasien Nordrhein-Westfalens legten Norman Heim (Maryland/USA), Thomas Hančl (Ostrava) und Werner Düring (Köln) vor, während Peter Ruhr (Freiburg) die Amateurmusiker-Situation im badischen Raum und Robert Rohr (München) die Einflüsse „donauschwäbischer“ Musiker auf die Amateurblasmusik in Westeuropa darstellten. Der Berichterstatter wies auf Vorformen der türkischen oder Janitscharenkapellen hin, vor allem auf koreanische Traditionen der Palastmusik und alt-persische Militärmusik, um den Aspekt der Vergleichenden Musikwissenschaft zur Geltung zu bringen.

Der Tagung in Uster fehlten möglicherweise jene Persönlichkeiten, die einem Kongreß Glanz verleihen; denn zugleich tagte in Bayreuth die Gesellschaft für Musikforschung. Das von jüngeren Fachvertretern geprägte Niveau der Vorträge und Diskussionen erschien jedoch durchaus vielversprechend. Zu danken bleibt Albert Häberling, dem Initiator und Organisator der „Festlichen Musiktage“ in Uster, der zusammen mit seinen Helfern eine gewinnbringende Arbeitsatmosphäre schuf.

„Hans-Pfitzner-Tage 1981“

von Bernhard Adamy, Hanau

Unter diesem Titel veranstalteten das Radio-Symphonie-Orchester Berlin und die Hans-Pfitzner-Gesellschaft (München) vom 26. bis 28. September in Berlin ein Symposium mit Kammer- und Orchesterkonzert.

Die Referate des Symposions, an die sich Diskussionen anschlossen, bezogen sich am ersten Tag, nach einer Einführung von George A. Albrecht (Hannover) über die Aufführungspraxis Pfitznerscher Orchesterwerke, auf Text und Musik des *Palestrina* (Bernhard Adamy, Hanau; Stefan Kunze, Bern) und stellten am zweiten Tag Pfitzners früheste Werke (Hans Rectanus, Heidelberg), Pfitzners Spätstil (Peter Cahn, Frankfurt), Pfitzners Beziehung zum historischen Materialstand der Jahrhundertwende (Wolfgang Osthoff, Würzburg) und Pfitzner als Dirigent (Gert Fischer, Hamburg) in den Mittelpunkt. Der dritte Tag beschloß den Versuch einer analytischen, kritischen *Annäherung an Pfitzner* (so Johann Peter Vogel im einleitenden Essay zum Programmheft der Pfitzner-Tage) mit Wolfgang Rihms Vortrag *Zur Aktualität Pfitzners*, einer Studie zur Pfitznerschen Harmonik (Ulrik Skouenborg, Kopenhagen) und einer Analyse des Liedes *Nachts*, mit Blick auf die Erklärbarkeit der Qualität von Musik (Johann Peter Vogel, Berlin). Die Referate werden, teilweise in erweiterter Form, in einem Tagungsbericht zugänglich gemacht, den Wolfgang Osthoff als Leiter des Symposions in der 1980 im Verlag Schneider (Tutzing) begonnenen Reihe *Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft* erscheinen läßt.

Das musikalische Beiprogramm des Symposions bot im Kammerkonzert neben dem *Duo* op. 43, den *Drei Sonetten* op. 41 und dem *Quintett* op. 23 vor allem – als Novitäten in Uraufführung – *Fünf Jugendlieder aus dem Nachlaß*, auf Texte von Heine, Schack und Geibel. Im Orchesterkonzert dirigierte Hans Zender das Vorspiel zum 3. Akt *Palestrina*, das *Klavierkonzert* op. 31 (Solist Volker Banfield) und die *cis-moll-Sinfonie* op. 36a (nach dem *Streichquartett* op. 36). Symposion wie Konzerte fanden ein kontroverses Echo in der Tagespresse.

Im Jahre 1981 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen*

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Augsburg, Basel, Berlin Freie Universität, Bochum, Bonn, Erlangen, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Nachträge 1979 und 1980

Bonn. Martin MÖLLER: Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers. Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke (1979).

Marburg. Angelika SPILL: Anton Weberns Zwölftontechnik und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Wiener Schule.

Tübingen. Dietrich MAST: Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin. – Stefan SCHULZE: Die Vertonungen der Bußpsalmen im 16. Jahrhundert.

1981

Berlin. Freie Universität. Jung-soo HONG: Die frühe Chöggan-Notation.

Berlin. Technische Universität. Luise JONAS: Die Handschrift 2^o Codex 142 A der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. – Martin ELSTE: Diskologische Analyse der „Kunst der Fuge“ von Joh. Seb. Bach. – Isolde VETTER: „Der fliegende Holländer“, Entstehung, Bearbeitung, Überlieferung. – Wolfgang SCHLÜTER: Studien zur Rezeptionsgeschichte der Symphonik Gustav Mahlers. – Ellinore FLADT: Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption. – Norbert HEIDGEN: Textvarianten in Richard Wagners „Rheingold“ und „Walküre“.

Bochum. Wolf-Dieter SCHÄFER: Entwurf einer quantitativen Instrumentationsanalyse dargestellt an Beispielen aus der Wiener Klassik und der Spätromantik.

Bonn. Bernhard HÖFELE: Materialien und Beiträge der Harmoniemusik.

Erlangen. Hermann MÜLLICH: Die A-cappella-Chorwerke Harald Genzmers. Stilkritische Untersuchungen zur Textausdeutung.

Frankfurt. Dieter WINZER: Claude Debussy und die französische musikalische Tradition. – Christa JOST: Mendelssohns „Lieder ohne Worte“. – Christine FINKBEINER: Aspekte des Allegorischen in der Neuen Musik. Überlegungen zum musikalischen Werkbegriff.

Freiburg. Carla BAUER: Michel Blavets Flötenmusik. Eine Studie zur Entwicklung der französischen Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. – Werner NOTTER: Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners.

Hamburg. Wolfgang THIES: Grundlagen einer Typologie der Klänge. – Jürgen BALLKE: Untersuchungen zum 6. Buch des „speculum musicae“ des Jacobus von Lüttich unter besonderer Berücksichtigung der Tetrachord- und Moduslehre. – Wolfgang HOCHSTEIN: Die Kirchenmusik von Niccolò Jomelli.

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

Heidelberg. Norbert DIETRICH: Arnold Schönbergs drittes Streichquartett op. 30. Seine Form und sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung. – Hans Oskar KOCH: Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

Innsbruck. Gunter SCHNEIDER: Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik. Dargestellt am Beispiel seiner musikdramatischen Komposition.

Kiel. Andreas JASCHINSKI: Karl Amadeus Hartmann – Symphonische Tradition und ihre Auflösung. – Ulrich KURTH: Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Köln. Ernst-Joachim DANZ: Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers. – Norbert DRESSEN: Sprache und Musik bei Luciano Berio. – Michael FÜTTERER: Das Madrigal als Instrumentalmusik. Versuch einer aufführungspraktischen und geistesgeschichtlichen Neuinterpretation des Cinquecento-Madrigals. – Ludger LOHMANN: Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16. bis 18. Jahrhunderts. – Frank REINISCH: Das französische Oratorium von 1840 bis 1870. – Carola SCHORMANN: Studien zur Musikgeschichte der Stadt Lüneburg im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert. – Gudrun STEGEN: Studien zum Strukturdenken in der Neuen Musik. – Paul TERSE: Studien zur Verwendung des Konzertflügels im Opernorchester in der Zeit von etwa 1930 bis etwa 1970. – Gerd-Matthias WEGNER: Die Tablā im Gharānā des Ustād Munir Khān (Laliyānā). Studien zum Trommelspiel in der nordindischen Kunstmusik.

Mainz. Walter GLEISSNER: Die Vespers von Johann Joseph Fux. – Karin SCHULIN: Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756–1815.

Marburg. Jürgen REHM: Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs.

Münster. Georg BERKEMEIER: Der Komponist Ludwig Weber (1891–1947). Leben und Werk. – Alfred WIERICH: Die Sonate für obligates Tasteninstrument und Violine bis zum Beginn der Hochklassik in Deutschland.

Regensburg. Joseph MUNDIGL: Elektronische Musik im Unterricht.

Saarbrücken. Theodor SCHMITT: Kompositionen des Ordinarium Missae im süddeutschen konzertierenden Stil des 17. Jahrhunderts.

Salzburg. Siegfried MAUSER: Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilkritische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs „Erwartung“ op. 17, „Die glückliche Hand“ op. 18 und Alban Bergs „Wozzeck“ op. 7.

Tübingen. Christoph HORRIX: Studien zur französischen Lautenmusik im 17. Jahrhundert.

Wien. Franz ENDLER: Julius Korngold und die „Neue Freie Presse“. – Peter KRAKAUER: Felix Weingartner als Direktor der Wiener Oper 1908 bis 1911 und 1935/1936. – Günter LAFENTHALER: Gedanken zum Begriff musikalischer Komik in den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss. – Heinz RISTORY: Studien zur Problematik des Einflusses der notationstechnischen Neuerungen des Petrus de Cruce auf die Mensuralnotenschrift des Früh-Trecento. – Ingrid SAMLICKI-HAGEN: Die Lehr- und Wanderjahre Wilhelm Kienzls (1874–1897). – Gerhard WINKLER: Brüchigkeit und Ästhetizismus. Studien zur dramatisch-musikalischen Konzeption Richard Wagners.

BESPRECHUNGEN

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 30. Unter der Leitung von Othmar WESSELY. Tutzing: Hans Schneider 1979. 331 S.

Der 30. Band der *Studien zur Musikwissenschaft* vereinigt neun in der Thematik weitgespannte Beiträge zur Musikgeschichte Österreichs. Sie beruhen überwiegend auf archivalischen Forschungen. Rudolf Flotzinger stellt erneut die Frage nach dem zyklischen Charakter des sogenannten *Choralis Constantinus* von Heinrich Isaac und geht von einer Erweiterung des von Isaac komponierten „Urkorpus“ in drei Redaktionsschüben aus: am Anfang stehen Isaacs eigene Bemühungen, seine Konstanzer Motetten zu vermehren, es folgt die Druckvorbereitung durch Senfl in den dreißiger Jahren, schließlich die endgültige Drucklegung in drei Teilen. Diese mutmaßliche Entstehungsgeschichte läßt sich an der Herkunft der Choralvorlagen in der Reihenfolge: Konstanz – Wien – Konstanz u. a. Orte erkennen und ist durch den Verfasser tabellarisch anschaulich gemacht. Lediglich seine Bemerkung, die Mittelstimmen seien meist „auf weite Strecken eindeutig instrumental geführt“, fordert Widerspruch heraus – die Berufssänger bewältigten um 1500 erstaunliche Aufgaben. Heute quasi instrumental anmutende, von Reditae geprägte Stimmen wurden, wie an Isaacs Zeitgenossen Heinrich Finck belegbar, ohne Zweifel damals gesungen, auch wenn sich der Text noch so sperrig unterlegen läßt.

Othmar Wessely veröffentlicht und interpretiert eine aufschlußreiche, kuriose und knorrig gereimte Petition des Linzer Kantors Johannes Brassicanus (ca. 1570–1634), die er 1623 in verzweifelter wirtschaftlicher Notlage den Ständen des Landes ob der Ems vorlegte. Alexander Weinmann publiziert erstmals Johann Philipp Kriegers ungarischen Adelsbrief von 1675 und deutet mit detektivischem Scharfsinn die Wappenbilder von Umschlägen im Domarchiv zu Eisenstadt. Pavol Polák weiß aufgrund mühevoller archivalischer Studien neue Details zur Biographie Anton Zimmermanns, des im schlesischen Breitenau geborenen und in Preßburg

wirkenden, bereits 1781 verstorbenen Komponisten beizutragen. Norbert Tschulik beschäftigt sich mit den Anfängen des musikalischen Journalismus an Hand des *Wienerischen Diariums* von 1766, das nicht nur im Stil von „Hofnachrichten“ über musikalische Ereignisse berichtet, sondern auch jenen wichtigen polemischen Artikel *Von dem wienerischen Geschmack in der Musik* enthält, der sich mit der Musik Glucks, Haydns und Ditters von Dittersdorfs auseinandersetzt. Der Verfasser interpretiert ihn neu und verweist auch auf Parallelen in anderen vergleichbaren Publikationen.

Elmar Worgull setzt sich eingehend und mit kunsthistorischem Sachverstand mit Waldmüllers Beethovenbild auseinander, das, 1943 im Verlagshaus Breitkopf & Härtel in Leipzig zerstört, sich gegenüber den Bildern von Schimon und Stieler nur geringer Gunst in der Beethovenikonographie erfreut. Nachdem um 1968 ein fast identisches Bild Waldmüllers zum Verkauf gelangte, kommt er aufgrund umfangreicher Recherchen zu dem überraschenden Schluß, daß dieser Maler drei Porträts angefertigt hat, von denen nur eines geringfügige Änderungen gegenüber den beiden anderen aufweist. Die umfangreichste Darstellung auf 107 Druckseiten, ein Buch im Buche, widmet Hermann Ullrich dem auf literarischem und musikalischem Gebiet fruchtbaren Friedrich August Kanne (1779–1833). Er trat als Lyriker und Dramatiker mit nur geringem, als Musikkritiker für verschiedene Zeitungen dagegen mit weitaus größerem Erfolg in Erscheinung, schrieb außerdem zahlreiche Bühnenwerke und Instrumental- und Vokalcompositionen, die allerdings heute wohl mit Recht vergessen sind.

Jiří Zálaha porträtiert in kurzen, aber anschaulichen Strichen Leben und Wirken zweier aus Böhmen stammender Schubert-Sänger, Josef Götz (1788–1822) und Josef Barth (1781–1865), die beide auf einigen Umwegen über die Juristerei zur Musik kamen. Rudolf Maria Brandl schließlich legt in gedrängter, aber systematischer Übersicht seine *Studien zu den Wiener Volkssängern Karl Nagl, Trude Mally und*

ihre Umkreis vor. Sie gehören der Spezies der Jodler an, die vor und nach 1900 in der Donaumetropole ihre Blütezeit, um 1935 ihren Tiefpunkt erlebte. Der Aufsatz verdient Aufmerksamkeit durch seine aufschlußreichen, auch durch Notenbeispiele belegten analytischen Ausführungen.

(Dezember 1981) Lothar Hoffmann-Erbrecht

Revista de Musicología. Vol. I, 1978, Nos 1–2. Hrsg. von Samuel RUBIO. Madrid: Sociedad Española de Musicología 1978. 260 S., 2 Taf., Notenbeisp. (Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología. Sección A.)

Die Sociedad Española de Musicología, die bisher (seit Januar 1978) ihre Mitglieder durch ein *Boletín* über Pläne und Ziele informiert hat, ist nun mit einer Zeitschrift hervorgetreten. Wie der Präsident der Gesellschaft und Herausgeber dieses ersten Doppelheftes in seiner *Presentación* andeutet, haben sich die Hoffnungen und Wünsche, Forschungsergebnisse aus dem Bereich der spanischen Musik in einem eigenen Organ veröffentlichen zu können, wissenschaftliche Tagungen abzuhalten, theoretische Schriften und Musikwerke zu edieren, teilweise bereits realisieren lassen oder sind auf dem Wege, konkrete Formen anzunehmen in den vier Sektionen der *Publicaciones*. Neben der *Revista de Musicología* (Sección A) laufen die *Catálogos* (B), die *Estudios* (C) und die *Ediciones de música antigua* an. Daß die Mitarbeiter des ersten Heftes der *Revista* ausnahmslos Spanier sind und daß nicht schon alle vorgesehenen Sparten darin verwirklicht werden konnten – es enthält z. B. (noch) keine Bibliographie und keine Rezensionen –, erläutert der Herausgeber mit dem Hinweis auf die unversehens aufgetauchte Gelegenheit, die Zeitschrift zu beginnen.

Den weiteren Heften sei es vorbehalten, anfängliche Unebenheiten auszugleichen. Dieses erste bietet also „nur“ zehn wissenschaftliche Beiträge, davon vier umfangreiche Studien, z. B. Daniel Vega Cernuda, *El código de las Huelgas. Estudio de su técnica polifónica* (S. 9–60) oder Inmaculada Quintanal, *Enrique Villaverde, maestro de capilla de la catedral de Oviedo* (S. 124–190). Die sechs übrigen Beiträge, *Notas y Ensayos*, widmen sich z. T. grundsätzlichen Überlegungen, z. B. Federico Sopeña Ibáñez, *Problemas en la sociología de la música* oder José

López-Calo, *RISM-España: un proyecto ambicioso* oder Jacinto Torres, *Los trabajos de base en la musicología española*. Möge die Aufforderung des Präsidenten zur Mitarbeit bei den Mitgliedern der Sociedad den gewünschten Erfolg haben!

Research Chronicle 16/1980. Edited by Geoffrey CHEW. London: The Royal Musical Association (1981). IV und 153 S.

Vergleicht man die Vorworte zum ersten, vierzehnten und sechzehnten Band des *Research Chronicle*, so wird deutlich, daß der ursprüngliche Gedanke, Materialien, Listen und Verzeichnisse einem weiteren Kreis von Wissenschaftlern zugänglich zu machen, nunmehr stärker in den Hintergrund treten bzw. modifiziert werden soll. Den Anstoß, im jüngsten *Editorial* die Prinzipien des *Chronicle*, seine Ziele und Aufgaben grundsätzlich zu erörtern, gab einmal der Bericht *Musicology in Great Britain since 1945* (vgl. *AMI* 52/1980, S. 38 ff.), zum ändern das Bedürfnis, sich von den übrigen musikwissenschaftlichen Periodica Englands abzuheben, vor allem aber die Notwendigkeit, deutlich zu machen, daß die Sammlung und Bereitstellung von „raw material“ nie das einzige Ziel der Publikation gewesen sei. Offensichtlich und verständlicherweise ist der Herausgeber bemüht, den Makel eines positivistischen, simplen Sammelns von „Fakten“ ohne deren Interpretation vom *Chronicle* fernzuhalten. Er bekennt sich emphatisch dazu, „to nitty-gritty historical musicology“ (den fundamentalen Tatsachen oder Fragen der historischen Musikwissenschaft auf den Grund zu gehen). Es soll allerdings bei der Tradition bleiben, daß Artikel akzeptiert werden, die Dokumentationen und sonstige, evtl. archivalische Materialien mitbringen, denn die für Interessenten weiterhin erschwingliche Aufmachung ermögliche es, umfangreichere Beiträge aufzunehmen; entscheidend sei „originality and thrust rather than easy accessibility“. Das impliziert auch speziellere Themen oder solche, die den Schein von Endgültigkeit meiden, die also nicht nur Zusammenfassungen vergangener Forschungen sind. Mit dem vorliegenden Band beginnt aber auch etwas Neues: ausführliche Rezensionen ausgewählter Publikationen sollen das Spektrum erweitern. Geplant ist ferner ein *Forum*, quasi eine Spalte für Kommentare, Mitteilungen oder Anfragen. Das Programm ist insofern bereits verwirklicht, als

die Themen einen weiten Bereich von Forschung berühren und z. T. eingehend, mit Beispielen und Anschauungsmaterial, behandelt werden, z. B. Mark Lindley, *Pythagorean Intonation and the Rise of the Triad* (S. 4–61) oder Helmut Rösing, *The Effects of Music on the Recipient – An Attempt to Define a Position* (S. 62–77). Nick Sandon publiziert zum *Register of Theses on Music in Britain and Ireland* (in *Research Chronicle* 15/1979) ein erstes Supplementum mit Korrekturen und Index. Unter der Rubrik *Research Reports and Documents* berichtet Barry Cooper über *Keyboard Sources in Hereford* (S. 135–139).

(Dezember 1981)

Die Schriftleitung

Festschrift Hans Schneider zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Rudolf ELVERS und Ernst VÖGEL. München: Verlag Ernst Vögel (1981). 231 S.

Kleine, der Musikbibliographie gewidmete Beiträge kennzeichnen die Festschrift für den Antiquar und Verleger Hans Schneider, dessen Tätigkeit im Vorwort, das nicht viel mehr als eine Seite umfaßt, kurz und bündig umrissen wird. Nach einem faksimilierten Gruß von Carl Orff beginnt Günter Brosche die Reihe der Beiträge mit Ergänzungen zur Richard Strauss-Bibliographie 1882–1964, in deren Vorbemerkung der Verfasser darauf hinweist, daß die Bibliographie von Oswald Ortner (Wien 1964) große Lücken aufweist, daß ihm in seiner eigenen, als Teil 2 zu Ortner erschienenen Bibliographie (Wien 1973) jedoch „nur einige wenige fehlende Titel bekannt geworden sind“. Kurt Dorfmueller, Beethoven-Bibliograph Nr. 1, weist mit seinen *Beethoveniana in Schneider-Katalogen* bibliographische Adenda und Corrigenda zum Beethoven-Katalog von Kinsky-Halm nach, insbesondere dort fehlende Verlagsnummern, Datierungen bei Nachdrucken usw. Rudolf Elvers hält *Die auf Musik bezogenen Artikel und Porträts in Georg Merseburgers „Leipziger Kalender“ 1904 bis 1914 und 1925* offenbar für wichtig genug, um sie in einer kurzen Aufzählung nachzuweisen. Ein Verzeichnis der vielseitigen und reichhaltigen Kataloge des Musikantiquariats Hans Schneider steuert Jürgen Fischer bei.

Einen unbekanntes dänischen Sortimentskatalog vom Jahre 1787 stellt Dan Fog vor, dessen Analyse und Kommentar für eine befriedigende

Information jedoch nicht ausreichen, da im Anschluß an die verzeichneten Komponisten an Stelle der jeweiligen Werktitel lediglich die betreffende Werkgattung zu finden ist. Der offenbar höchst aufschlußreiche Katalog bedarf einer qualifizierten Neuausgabe. Franz Grasberger beschreibt gekonnt *Das Bruckner-Bild der Zeitung „Das Vaterland“ in den Jahren 1870–1900*, Kurt Hofmann anhand einiger weniger überlieferter Briefe *Die Beziehungen zwischen Johannes Brahms und Theodor Kirchner*. Mosaiksteine für einen Katalog der Werke Lortzings liefert Horst F. G. Klein mit einem gut gearbeiteten Beitrag. Das Herz jedes Bajuwaren läßt Robert Münster mit seiner bewußt auf Vollständigkeit verzichtenden Übersicht *Bayerische National- und Königshymnen von 1800 bis 1901* höher schlagen. Einen guten Überblick über die zahlreichen Lagerkataloge des Musikantiquariats Leo Liepmannssohn (1866–1935) liefert Hans Schneiders Kollege Albi Rosenthal, dessen Arbeit leider die ebenso wichtigen Versteigerungskataloge bewußt ausklammert. Ein prägnanter Aufsatz von Friedrich Georg Zeileis über *Die Szene Tannhäuser-Venus* stellt als quellenkundliche Studie das Schicksal der sogenannten „Pariser Fassung“ dar, welche als Manuskript nach vielen Zwischenstationen (zuletzt bei Brahms) wieder in die Hände Wagners gelangte.

(Mai 1981)

Richard Schaal

G. B. BERNANDT, I. A. JAMPOL'SKIJ: *Sovetskie Kompozitory i Muzykovedi (Sowjetische Komponisten und Musikwissenschaftler). Band 1: A–I. Moskau: Sovetskij Kompozitor 1978 (Vertrieb: Sikorski, Hamburg). 270 S.*

Das auf drei Bände geplante Handbuch kann man einerseits als Nachfolger des 1957 im selben Verlag erschienenen, von G. Bernandt und A. Dolžanskij herausgegebenen Lexikons *Sovetskie Kompozitory* (Sowjetische Komponisten) und andererseits des unvollendeten Werkes *Kto pisal o muzyke* (Wer schrieb über Musik) ansehen, das, von G. Bernandt und I. Jampol'skij herausgegeben, 1971 (A–I), 1974 (K–P) und 1979 bis zum Buchstaben Č gedieh, als die Herausgeber über dem Projekt wegstarben (der schwarzen Einrahmung ihrer Namen im letztgenannten Band nach zu schließen). Als Herausgeber des zweiten Bandes angekündigt sind Grigorev und Platek.

Dokumente der sowjetischen Musikwissenschaft wie diese geben oftmals Einblick in eine eigenartig gesplante Situation. Es kann natürlich nicht ausbleiben, daß man gerade Werke von lexikalischem, also gewissermaßen „offiziellem“ Charakter unter kulturpolitischen Aspekten unter die Lupe nimmt – im Hinblick z. B. darauf, welche früheren Tabuzonen eventuell heute nicht mehr gelten, oder welche gar wieder neu entstehen. Für beide Versionen gäbe es Beispiele zu zitieren. Das soll hier nicht das vordringlichste Ziel sein, sondern zunächst gälte es mit einer gewissen Verwunderung festzustellen, wie groß mitunter der Spielraum ist, dessen sich die sowjetische Musikwissenschaft im Vergleich mit anderen Bereichen des Musiklebens erfreut. In solchen Publikationen werden Namen und Werke behandelt, zu denen Noten oder Bänder zwecks Aufführungen in den Westen zu bekommen ein von offiziellen Stellen inhibiertes, hoffnungsloses Unterfangen bleibt (z. B. elektronische Musik von Alfred Schnittke oder Sofia Gubajdulina). In *Kto pisal o muzyke* ist z. B. sogar Arthur Lourié aufgeführt, jener futuristische Neuerer und erste sowjetische Musikkommissar unter Lenin, dessen Name seit seiner Emigration 1922 tabu war und dessen Werkverzeichnis und Biografie im *Hindemith-Jahrbuch* 1979/VIII noch immer oder schon wieder Grund genug ist, daß das Buch von den sowjetischen Zollbehörden beschlagnahmt wird.

Mit anderen Worten: es gibt derzeit erstaunliche Differenzen zwischen dem, was in der UdSSR an Musik theoretisch behandelt werden und dem, was davon in der Öffentlichkeit realisiert werden oder in Form von Noten und Tonträgern die sowjetische Grenze passieren darf. Institutionen mit ziemlich unterschiedlichen Ansichten scheinen hier zuständig.

In der vorliegenden Publikation sind gegenüber *Sovetskije Kompozitory* von 1957 bestimmte „Vergangenheitsbewältigungen“ geleistet, was die zwanziger und das Trauma der dreißiger Jahre betrifft. Ein Komponist und Publizist wie Anatolij Drozdov ist z. B. wieder aufgeführt, aufgeführt ist auch Nikolaj Sergeevič Žiljaev, jener mit Schostakowitsch befreundete Komponist, der als Freund des Marschalls Tuchačevskij in den Stalinschen Säuberungen 1938 ums Leben kam. Freilich: während im 1966 erschienenen *Musikenzklopädischen Wörterbuch (Énciklopedičeskij Muzykal'nyj Slovar'*, Moskau 1966) noch gesagt wird, er sei „ungesetzlich unterdrückt und

nach dem Tode rehabilitiert“ worden, ist über diese Umstände im vorliegenden Buch nun gar nichts mehr erwähnt, Žiljaev quasi eines natürlichen Todes gestorben. Weiterhin unerwähnt bleibt ein früher Zwölftonkomponist wie Efim Golyšev, der allerdings, seit er 1908 aus Rußland wegging, nie dahin zurückkehrte und insofern nicht als sowjetischer Komponist gelten muß – wie natürlich auch die Namen emigrierter Komponisten wie Andrej Volkonskij hier fehlen müssen. Weiterhin totgeschwiegen wird ein Komponist und Theoretiker wie Philipp Heršcovič (der hier unter Gerškovič zu suchen wäre), jener in Moskau lebende Schüler Weberns, von dem als Privatlehrer wesentliche Impulse auf die Neue Musik der sechziger Jahre ausgingen.

Wenigstens diesen ist im vorliegenden Lexikon ihr Platz nicht versagt geblieben: Komponisten wie Eduard Artem'ev oder Vjačeslav Artemov oder auch Vitalij Godzjackij und Leonid Grabovskij aus der „Kiewer Schule“ sind ausführliche Artikel gewidmet, und das ist ein nennenswerter Fortschritt, womit freilich nicht gesagt ist, daß ihre Werke nun auch im Westen ausgeliefert oder auch nur beim Warschauer Herbst aufgeführt werden dürften.

(Dezember 1981)

Detlef Gojowy

ALEXANDER WEINMANN: Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger. Band 2: Tobias Haslinger (Wien 1826–1843). München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbacher 1980. XVIII, 193 S., XXVI Tafeln. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 15, zugleich Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages Reihe 2, Folge 19.)

Die von Alexander Weinmann mit dem Fleiß des passionierten Sammlers zusammengestellten Verzeichnisse der Wiener Musikalienproduktion sind leider nicht konstant bei einem einzigen Verlag und in einheitlichem Format erschienen. Konstant geblieben ist jedoch ihre Anlage nach Plattennummern (Verlagsnummern), deren Abfolge in der Regel dem chronologischen Ablauf des Verlagsprogramms entspricht. Im Falle des Verlegers Tobias Haslinger, dessen Firma in den Jahren 1826–1843 und darüber hinaus unter dem Namen der Witwe und des Sohnes bis 1875 dem Wiener Musikalienhandel das Gepräge gab, ist dieser Ablauf stellenweise durch die Verzeichnung mehrerer Serienwerke unterbrochen, da

Haslinger diese Publikationen in der geschlossenen Reihe der Plattennummern abweichend von der chronologischen Ordnung veröffentlichte. Das Erscheinungsdatum stimmt also in diesen Fällen nicht mit dem Datum überein, das der Plattennummer zu entsprechen hätte. Diese Diskrepanz zwischen Plattennummer und chronologischer Abfolge, die mehr oder weniger auch bei anderen Verlegern festzustellen ist, hat für die Arbeit von Tobias Haslinger besonderes Gewicht, lassen sich doch nur so scheinbare Unstimmigkeiten bei der Datierung (in der Regel nach Anzeigen in der Wiener Zeitung) erklären. Das vorliegende Verzeichnis bringt diese Probleme durch übersichtlichen Druck und Anmerkungen des Verfassers klar zur Sprache.

Den einzelnen Verlagswerken sind nicht nur die Daten, sondern auch die Preisangaben aus der Wiener Zeitung, ferner äußerst hilfreiche Fundortangaben unter Beschränkung auf „die großen Wiener Bibliotheken und Archive sowie auf österreichische Kloster-Bestände und privaten Besitz“ hinzugefügt. Eine derartige Beschränkung bringt es allerdings zwangsläufig mit sich, daß Verlagswerke, die nur in Bibliotheken außerhalb Österreichs zu finden sind, unberücksichtigt geblieben sind, was der Verfasser in seinen Ausführungen über die Anlage des Verzeichnisses auch zum Ausdruck bringt. Die Masse der Verlagswerke Haslingers dürfte auf jeden Fall mit den ca. viereinhalbtausend Titeln für den Benutzer gewinnbringend registriert sein (den Verlagswerken der Chemischen Druckerey, an der Haslinger vor Beginn seiner Selbständigkeit beteiligt war, ist Band 1 des vorliegenden Verzeichnisses gewidmet, München-Salzburg 1979). Das im Plauderton abgefaßte Vorwort enthält u. a. Hinweise auf die Währungseinheit im alten Österreich, auf die Qualität der Kompositionen unterschiedlichster Provenienz und zur Kulturgeschichte des behandelten Zeitraumes. Spezielle Ausführungen gelten dem außerhalb der Plattennummern-Reihe erschienenen *Wiener Pfennig-Magazin*, dessen Inhaltsverzeichnisse der drei Jahrgänge durch anastatischen Neudruck zugänglich gemacht werden. Am Ende des bibliographischen Teiles schließlich ist noch eine Übersicht über den Inhalt der ebenfalls ohne Plattennummern publizierten Gesamtausgabe der Werke Beethovens zu finden.

Mit Hilfe des sorgfältig erstellten Komponisten-Registers lassen sich die Werke des Katalogteils einwandfrei ermitteln. Im Anhang sind ein

Kaufvertrag zwischen Haslinger und Mollos Söhnen sowie Haslingers aufschlußreiches eigenhändiges Verzeichnis der angekauften 630 Kompositionen reproduziert. Für die mühsame Zusammenstellung des umfangreichen Behelfs zur Wiener Musikverlagsgeschichte gebührt dem Verfasser uneingeschränkte Anerkennung.
(April 1981) Richard Schaal

JÜRGEN KINDERMANN: Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980. 518 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 19.)

Mit einer Verzögerung von ca. zehn Jahren gegenüber den umliegenden Bänden der Thysen-Reihe konnte Jürgen Kindermann Ende 1980 das von ihm betreute Busoni-Werkverzeichnis vorlegen. Bedauerlicherweise blieb trotz der langen Entstehungszeit eine Vielzahl von Druckfehlern stehen, und auf den ersten Blick entdeckt man (schon im Druckbild mit uneinheitlichen Einzügen, Durchschüssen usw. beginnend) manche vermeidbaren Ungenauigkeiten. Solche Mängel sind um so bedauerlicher bei einem reinen Nachschlagewerk, auf das man sich, da es einen kompositorischen Außenseiter zum Gegenstand hat, gleichsam als auf ein Standardwerk über lange Zeit wird stützen müssen. Wenn denn schon im Photosatz Korrekturen schwer auszuführen sind, so hätte wenigstens eine Liste der Errata beigegeben werden können.

Gleichwohl gebührt Kindermann das Verdienst, den Grundstein einer Busoni-Philologie, die bisher kaum im Ansatz zu erkennen war, gelegt zu haben. Die überaus mühevollen Arbeit hat sich allein schon darum gelohnt, daß eine verlässliche Zusammenstellung endlich den verwirrenden (weil vielfachen) Gebrauch derselben Opuszahlen durch Busoni vollständig aufklärt und daß erstmals versucht ist, die unübersichtliche Flut von Busoni-Ausgaben (insbesondere auch seiner Bearbeitungen mit den Bach-Bearbeitungen an der Spitze) möglichst umfassend zu erfassen und nachzuweisen. Wenn man bedenkt, daß Verzeichnisse wie die von Schmieder, Kinsky-Halm und Deutsch immerhin vor dem Hintergrund bestehender Gesamtausgaben (mögen diese auch nicht im heutigen Sinne historisch-kritisch gewesen sein) erstellt worden sind, dann muß Kindermanns Leistung besonders gewürdigt

werden, denn er konnte nur von völlig verstreuten Einzelpublikationen ausgehen.

Stützen konnte sich Kindermann vor allem auf zwei wichtige Vorarbeiten: erstens auf das von Busoni selbst noch vorbereitete, dann vom Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig komplettierte und noch im Todesjahr 1924 herausgebrachte *Werk-Verzeichnis*, das sich im wesentlichen auf die im Druck erschienenen Werke beschränkte, zweitens auf das von Friedrich Schnapp 1928 maschinenschriftlich erstellte und in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrte *Verzeichnis des Kompositionsnachlasses*, das neben dem Nachlaß selbst die wichtigste Quelle für die ungedruckt gebliebenen Werke bildet und manchen, wenn auch nicht immer gesicherten Hinweis zur Datierung gibt.

Indem sich das Verzeichnis auf Busonis Kompositionen beschränkt, gilt es – überspitzt gesagt – dem unbekannteren Busoni. (Allerdings steht von dem vergleichsweise bekannteren Busoni, nämlich dem Musikschriftsteller, eine fundierte Bibliographie noch aus.) Der Hauptteil (S. 21–459) führt in jeweils chronologischer Anordnung zunächst die *Originalkompositionen* (Nr. 1–303), dann die Bearbeitungen und Ausgaben fremder Komponisten durch Busoni (Nr. B 1 – B 115) an, wobei *Kadenzen* eigens unterteilt werden (Nr. B 1 bis B 19). Zwei Anhänge sind u. a. der *Klavierübung*, dem *Versuch einer organischen Klavier-Noten-Schrift* und verschiedenen Skizzen und Studien gewidmet (S. 461–475). Die Benutzung des Bandes wird durch zehn hilfreiche (systematische und alphabetische) Register sehr erleichtert (S. 477–518). Das Verzeichnis läßt dank der chronologischen Anordnung sehr gut erkennen, daß der 1866 geborene Komponist in der ersten zeitlichen Hälfte seiner Produktion (von 1873 bis ca. 1898) zahlenmäßig weit fruchtbarer war als in der zweiten (von ca. 1898 bis 1924): Mehr als 240 Nummern der *Originalkompositionen* in der ersten stehen nur noch knapp 60 in der zweiten Hälfte zur Seite, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß die umfangreichsten Werke, darunter Busonis vier Opern, der zweiten Phase angehören. In Übereinstimmung mit Busoni (wie er sich selber verstanden hat) muß festgehalten werden, daß sich die Werke, die Anspruch auf musikgeschichtliche Bedeutung erheben können, nahezu ausschließlich unter jenen knapp 60 befinden.

Über die – plausible – Art, die bibliographischen Angaben zu den einzelnen Werken anzu-

ordnen, unterrichtet die Einleitung. Busonis „bevorzugte Behandlung der musikalischen Form“, so heißt es dort (S. 10), „sollte auch an Hand der Notencipits dieses Verzeichnisses in Erscheinung treten“. So korrekt und belegt dieser Hinweis auch sein mag, die Problematik der Incipits in einer Musik, die an der Schwelle zur Neuen Musik steht, ist damit nicht hinreichend zum Ausdruck gebracht. Gerade die (Instrumental-) Musik Busonis weist Beispiele auf, bei denen die traditionellen, schematischen Formvorstellungen, die sich dann in der Incipit-Verwendung spiegeln, liquidiert erscheinen. Wie zweifelhaft die traditionellen Formvorstellungen (z. B. in der Auffassung dessen, was ein Einzelsatz ist) geworden sind, geht daraus hervor, daß Kindermann Satzeinteilungen eigenhändig treffen muß (so etwa bei Nr. 244) oder daß er eine traditionelle Formvorstellung (z. B. *Thema mit Variationen*) supponiert, während Busoni im Werk selbst gerade darum bemüht ist, diese Formvorstellung zu dekomponieren (so etwa bei Nr. 271), wie hier jedoch nicht ausführlicher dargelegt werden kann.

Die Crux aller musikwissenschaftlichen Werkverzeichnisse sind die Literaturangaben. Die Schwierigkeit besteht keineswegs in der selbstverständlichen Tatsache, daß die Redaktion zu einem bestimmten Zeitpunkt abgeschlossen sein muß, sondern in der Auswahl. Anders als bei Komponisten, denen ein reiches musikwissenschaftliches Schrifttum zuteil geworden ist, ist die Busoni-Literatur – bei weitgehender Absenz philologischer Studien und in weitestgehender Ermangelung von Werkmonographien bzw. -interpretationen – überwiegend populärerer Natur; zu vielen auch wichtigeren Werken gibt es nur Marginalien. Es entsteht die eigenartige Situation, daß für verschiedene Werke die ausführlichsten und gelegentlich sogar die aufschlußreichsten Texte auf Schallplattenhüllen stehen. Es ist zu respektieren, wenn der Herausgeber eines Werkverzeichnisses solche Texte beiseite läßt. Künftig aber wird – gerade bei unbekannteren Komponisten – zu überlegen sein, ob nicht solche Texte, soweit sie interpretatorisch wertvoll sind, aufgenommen werden sollten. Denn es ist (vom formalen Kriterium der Andersartigkeit neuer Publikationsmedien wie der Schallplatte abgesehen) nicht einfach zu begründen, warum kurze Aufsätze in Zeitschriften wie *Die Musikantengilde* oder *Die Musikwelt* zitabel sein sollen, Schallplattentexte (z. B. von Ian Bent verfaßt) hinge-

gen nicht. Schließlich wird es künftig auch zu überdenken sein, ob nicht trotz aller auf der Hand liegenden Schwierigkeiten diskographische Angaben fester Bestandteil von musikalischen Werkverzeichnissen werden sollten.
(Mai 1981) Albrecht Riethmüller

ANNE SCHNOEBELEN: Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated Index. New York: Pendragon Press (1980). XIX, 721 S., 1 Abb. (Annotated Reference Tools in Music. 2.)

Padre Giovanni Battista Martini (1706–1784) – bekannt als Komponist, Pädagoge, Theoretiker und Historiker – schuf eine der umfangreichsten Bibliotheken des 18. Jahrhunderts. Sie befindet sich jetzt im Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna zusammen mit Briefen, die größtenteils an ihn gerichtet und in 35 Bänden geordnet sind. Die vier letzten davon weisen auch noch andere Martini-Dokumente auf. Zwei Bände (XXIII und XXIX) enthalten Briefe an Giovanni Antonio Perti.

Padre Martini korrespondierte mit Komponisten, Musikern, Theoretikern, Instrumentenbauern, Päpsten, Kardinälen, Schreibern von Musikhandschriften, Fürstlichkeiten, Portraitmalern (er sammelte ab 1770 Musiker-Portraits), Notendruckern und Bibliothekaren. Es sind insgesamt 970 Korrespondenten aus der Zeit von 1730 bis 1784, darunter Rameau, Burney, Johann Christian Bach, Gerbert, Rousseau, Metastasio, Zannotti, Papst Clemens XIV. und Friedrich II. von Preußen. Die Briefe von Gluck, Wolfgang Amadeus und Leopold Mozart fehlen. Erhalten sind zum Teil Entwürfe von Martinis Antworten. Anne Schnoebelen fand weitere Briefe in den Bibliotheksbänden von Padre Martini. Diese Briefe wurden offensichtlich zusammen mit den Büchern an Martini geschickt.

Insgesamt sind 5878 Briefe in dem vorliegenden Verzeichnis beschrieben. Die Nr. 1310 gibt es zweimal; dafür fehlt Nr. 1311. Die Briefe Nr. 5750–5832 haben unbekannte Adressaten, die Nummern 5833–5877 unbekannte Autoren. Von Nr. 5750 an sind die Briefe chronologisch geordnet; bis dahin jedoch alphabetisch nach Schreibern und dann chronologisch. Die Text-Incips werden dem Inneren des Briefes entnommen und in der Originalsprache wiedergegeben. Dann folgen Namen aus dem Brief, Titel von

Musikwerken und Büchern mit den Autoren (falls ermittelt) und der Inhalt des Briefes, der in englischer Sprache abgefaßt ist. Im Index werden die Briefschreiber nicht mehr erwähnt, jedoch die Adressaten, die in den Briefen zitierten Namen, die Komponisten und die Autoren von Büchern.

Das vorliegende Verzeichnis ist das Ergebnis einer gründlichen Arbeit. Es ist wichtig für Musikforscher, die sich mit dem Mittelalter, der Renaissance, dem 17. und 18. Jahrhundert beschäftigen. Es ist eine wahre Fundgrube in bezug auf Entstehung von Bibliotheken und Verbreitung von Handschriften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, da oft genaue Werktitel und Namen von Kopisten genannt werden.

(Juni 1981) Eva Renate Wutta

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

Sir Arthur Foote war bestenfalls ein amerikanischer „Kleinmeister“, der sehr viel komponierte. Als angesehener Pädagoge und Musiker war er für seinen Gesellschaftskreis von wesentlicher Bedeutung. Der vorliegende Katalog mit biographischer Einführung bereichert unsere Kenntnisse über Leben und Werk des Komponisten und damit der Musikgeschichte Amerikas um die Jahrhundertwende.

Die Bestrebungen des Bearbeiters eines solchen Katalogs wie der der Werke von Arthur Foote müssen dahin gehen, ein vernünftiges System für die Aufarbeitung von Dokumenten und vom Schaffen dieses Komponisten zu entwickeln. Amerikanische Archivare und Bibliothekare haben ein System eingeführt, das – in mancher Hinsicht dem Marc-II-System ähnlich – nur auf eine Kurzaufnahmeform der Katalogisierung beschränkt bleibt. Das Marc-II-Verfahren ist in erster Linie für moderne Druckschriften konzipiert worden und eignet sich daher weder für Handschriften noch andere Dokumente, also Quellen, die in einem speziellen Verzeichnis, wie es eben dieser Katalog darstellt, aufgearbeitet werden müssen. Der Benutzer erhält auf diese Weise nur ganz wenige Informationen. Die Grundsatzfrage stellt sich dabei, wie detailliert die Aufnahme zu erfolgen hat. Die Schwierigkei-

ten, ein Regelwerk zu erstellen, liegen darin, daß man sich jeden nur möglichen Fall und jede mögliche Art von Auswertung vor Augen halten muß: z. B. in welcher Anlage, in welcher Reihenfolge und Ausdrucksform die in den Quellen erhaltenen Informationen erscheinen sollen.

Da ein thematisches Verzeichnis nicht gedruckt wurde, und Arthur Footes Werke mittlerweile doch in Vergessenheit geraten sind, müßte es also auch Aufgabe des vorliegenden Katalogs sein, ein solches Verzeichnis zu ersetzen. Sind diese Forderungen auch mühsam und kostspielig, entschädigt doch das Ergebnis. Wichtige Hinweise für die Identifizierung der Werke Footes, die Angaben von Notencipits, wurden nicht berücksichtigt. Nur ganz wenige Werke wurden mit Angaben von Tonarten – und dann nicht für jeden Satz eines Werkes – versehen. Eine nähere Beschreibung der autographen Quellen, wie etwa Format, Vollständigkeit und Umfang, ob das Manuskript als eine erste zusammenhängende Niederschrift, eine Reinschrift oder sogar als Stichvorlage zu betrachten ist, geht ebenfalls aus dem Katalog nicht hervor. Desgleichen ob es sich um ein Teilautograph, ein Autograph oder um eine Abschrift mit autographen Eintragungen handelt, ob die Vorlage ein Particell, eine Partitur oder Klavierauszug ist. Und anderes mehr. Derartige bibliographische Angaben hätten doch besonders hervorgehoben werden sollen. Zu Identifizierungszwecken hätten die Überschriften zu den Werken diplomatisch getreu vom Autograph übernommen werden sollen. Dasselbe gilt für Abweichungen vom Autograph im Titel der Originalausgaben. Einerseits steht in diesem Katalog ein lobenswerter Standortsnachweis der Autographe zur Verfügung, andererseits ist die Beschreibung der Quellen überaus mangelhaft. Ebenso fehlen notwendige Verweise und bei der Stücktitelaufnahme die Angabe der Serie oder Collection. Aus einer genauen Lektüre des Katalogs geht hervor, daß das Werkregister allein nicht genügt, um die notwendigen Zusammenhänge herzustellen.

Die Anlage des Katalogs läßt viele Wünsche offen. Die Einteilung nach Werken mit und ohne Opuszahl ist weniger sinnvoll als es eine chronologische Reihenfolge gewesen wäre, weil fast alle Werke datierbar sind. Eine systematische Ordnung wurde gewählt; trotzdem kommt es vor, daß Werke unter der falschen Rubrik erfaßt werden. Beispielsweise stehen einige kammermusikalische Werke unter der Rubrik Orchester-

musik. Eine getrennte Rubrik für Streichquartette und für Bearbeitungen wäre vom Vorteil gewesen. Foote hat vorwiegend die Werke von Bach, Händel, Mozart und Haydn bearbeitet oder herausgegeben. Die Angabe der Werkverzeichnisnummern dieser Werke wäre wünschenswert gewesen, denn *A Gipsy Rondo* von Haydn ist unter diesem Titel schwer zu identifizieren. Deutsche Überschriften und Textincipits werden häufig fehlerhaft wiedergegeben.

Lobenswert sind die Diskographie und die Bibliographie der Sekundärliteratur über Arthur Foote wie auch Angaben der Widmungsträger, Erstaufführungen und Erstaufführenden. Das übersichtliche Druckbild ermöglicht eine rasche Orientierung und bringt Informationen in einer für den Benutzer zeitsparenden Form.

(Juli 1981)

Rosemary Hilmar

GÜNTHER WILLE: Einführung in das römische Musikleben. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. VII, 214 S.

Ein einleitender, auf intensivem Literaturstudium beruhender Überblick über die Entwicklung der Forschung zur Musikgeschichte des antiken Roms (Kap. 1, S. 1–47) zeigt, wie sich deren Methoden, Erkenntnisse und Ergebnisse in diesem Grenzgebiet der Musik-, Kunst- und Altertumswissenschaften vom 17. bis 20. Jahrhundert mehrfach gewandelt haben. Der Mangel an Primärquellen römischer Musik hatte zur Folge, daß sich frühere Generationen von Altphilologen und Musikologen anhand literarischer Quellen und einzelner Instrumentenfunde z. T. sehr speziellen Fragen der Musiktheorie und -ästhetik, der Instrumentenkunde u. a. widmeten, während man sich in den musikhistorischen Gesamtdarstellungen weitgehend dem kunst- und kulturgeschichtlichen Gesamtbild der Völker des Altertums anschloß und dabei eine verhängnisvolle Abwertung der Musikpflege der Römer vollzog.

Gegen diese wandte sich der Autor der vorliegenden *Einführung*, der Tübinger Ordinarius für klassische Philologie, bereits in seiner 1951 vorgelegten Dissertation, die in Buchform erweitert unter dem Titel *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, 799 S. (im Verlag P. Schippers N.V.) erschien. Während es ihm dort mit der systematischen Sammlung und ausführlichen Interpreta-

tion literarischer und inschriftlicher Belege, verschiedener bildlicher Darstellungen und unter Auswertung vieler Ergebnisse der Einzelforschung (von Hermann Abert, Fr. Behn, Armand Machabey, J. Quasten u. a.) gelang, die Bedeutung der Musik im Kult, im Militär-, im Bildungs- und Erziehungswesen der Römer, ihre Verbreitung im öffentlichen Leben, im Theater, zur alltäglichen Arbeit und Unterhaltung grundlegend zu dokumentieren und damit den alten Fehlurteilen von der „Unmusikalität“ der Römer, dem „Verfall“ der Tonkunst in römischer Zeit und der „Unfruchtbarkeit“ des römischen Musiklebens wirksam entgegenzutreten, behandelt er hier nun in zehn Kapiteln (Kap. 2–11, S. 48–196) in chronologischer Abfolge von der Musik prähistorischer Zeit in Italien bis zum Weiterleben der Musik im Römischen Westreich (nach dem Jahre 395) die Entwicklung des Musiklebens „als Teil einer Kulturgeschichte in engem sachlichem Zusammenhang und Wechselspiel mit der allgemeinen Geschichte . . ., verflochten mit dem Aufstieg und dem Niedergang des römischen Imperiums“.

Aus der Vielzahl der Fakten, Probleme und erzielten Ergebnisse können nur einige musikwissenschaftlich besonders relevante hervorgehoben werden, die z. T. über die in Willes *MGG*-Artikel *Rom* (Band 11, 1963) und in seiner *Musica Romana* dargelegten hinausgehen. So würdigt der Verf. nach einem Exkurs über das Musikleben der Etrusker (S. 58 ff.) die verschiedenen Einflüsse, die von jenen bereits in der historischen Frühzeit (8. Jahrhundert bis 364 v. Chr.) und darüber hinaus auf die römische Kult-, Militär- und Theatermusikpflege ausgingen (S. 65 f.). Die anschließende Epoche des künstlerischen Aufschwungs zu musikalischen Großformen (364–187) wird von der detaillierten Interpretation literarischer Quellen (Livius 7, 2, 4–12; Val. Maximus 2, 4, 4) über den kulturellen Ursprung römischer Theater- und Schauspielkunst eröffnet (S. 70 ff.) und durch eine aufführungspraktisch orientierte Schilderung beschlossen, wie T. Maccius Plautus (um 285–184) bei der Kontamination griechischer Komödien diese nach den Erwartungen des römischen Publikums zu Singspielen umformte (S. 80 ff.). Der Expansion der Römer in den Punischen Kriegen (3.–2. Jahrhundert) und der Annexion hellenistischer Reiche im östlichen Mittelmeerraum folgte die Epoche der Hellenisierung (187–31), in der sich neben der altrömischen Kult- und Militär-

musik in wachsendem Maß die verschiedenen Genres der Bühnen-, Tanz- und Unterhaltungsmusik entwickelten (S. 83 ff.). „Mit den erbeuteten Sklaven ergoß sich nun ein breiter Strom griechischer Musikkenntnisse, -fertigkeiten und -gewohnheiten in das siegreiche Rom“ (S. 85). Während der Import kleinasiatischer Kultmusik schon seit der Einführung des Kybelekults (im Jahre 204) stattfand, folgten in spätrepublikanischer Zeit der Dionysos- und Isiskult, deren Riten ebenfalls von Musik begleitet waren.

Dieser Prozeß kontinuierlicher Aneignung und Weiterbildung musikalischer Anregungen aus dem hellenistischen Osten (Makedonien, Syrien, Ägypten) führte Wille zufolge unter dem Prinzipat des Augustus zum Höhepunkt römischer Musikgeschichte (S. 122 ff.). Ausführlich wird die hier beginnende „Blütezeit der griechisch-römischen Kunstmusik“ vom Verf. mit vielfältiger Koordinierung zeitgenössischer literarischer, epigraphischer und ausgewählter archäologischer Belege für die Konzertvorträge berühmter Sänger und Instrumentalsolisten, für die Tanzdarbietungen hervorragender Pantomimen, für das anhaltende Wirken griechischer und römischer Bühnenkünstler- und Musikerverbände in Rom und vielen Städten des Imperiums, für den Import ausländischer Tanz- und Unterhaltungsmusiker, für die gewachsene Aufnahmebereitschaft und Wertschätzung musikalischer Bildung bei den Römern und für die Musikausübung von Dilettanten aus allen Schichten der Bevölkerung (darunter Senatoren und spätere Kaiser wie Caligula, Nero, Hadrian u. a.) gewürdigt. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang ein Verzeichnis der Fundstätten und bildlicher Darstellungen von Orgeln (S. 137 f.) und die Aufzählung der Theater sowie der in der Kaiserzeit gebauten Konzerthallen (sogenannte Odeia) als Stätten musikalischer Kommunikation (S. 140 ff.).

Handel und Verkehr, Kriege, erbeutete Sklaven und berühmte Künstler, die aus allen Ländern des Mittelmeergebietes nach Italien und Rom gelangten, hierhin ihre einheimischen Instrumente und Musiziergewohnheiten importierten, verursachten und bestimmten in den folgenden Jahrhunderten die multinationale Musikkultur der römischen Kaiserzeit, in die Willes Ausführungen (S. 148 ff.) – besonders über die klassizistischen Tendenzen im 2. Jahrhundert (S. 172 ff.) – aufschlußreiche Einblicke vermitteln. Dabei überhört er nicht die Klagen ver-

schiedener Autoren, Philosophen, Dichter und Historiker (von Seneca, Iuvenal bis Ammianus Marcellinus) über die entsittlichende Wirkung der Theatermusik, über den Verfall der Musikpflege im aufwendigen Massenkonsum öffentlicher Veranstaltungen wie bei der luxuriösen Unterhaltung herrschender Kreise mit eigenen Hauskapellen, spanischen Tänzerinnen und syrischen Harfenspielerinnen (S. 159f., 165, 192). Die anhaltende Polemik frühchristlicher Schriftsteller (Clemens von Alexandria, Tertullian bis Gregor von Nyssa u. a. S. 181, 189) gegen die Theater-, Tanz- und Unterhaltungsmusik dient ihm als Beweis, wie verbreitet diese immer noch trotz großer innen- und außenpolitischer Krisen bis zur Reichsteilung (im Jahre 395) und darüber hinaus fortwirkten und bei der Bevölkerung beliebt waren.

An dieser auf umfassender Quellen- und Literaturkenntnis basierenden und in flüssigem Stil geschriebenen Darstellung vom Aufstieg, Höhepunkt und Niedergang römischer Musikkultur wäre m. E. anzumerken, daß der musikikonologische Realitäts- und Aussagewert einiger archäologischer Zeugnisse (Wandgemälde, Mosaiken, Reliefs u. a.), die in unterschiedlichem Grad hellenistischen und klassizistischen Traditionen der bildenden Kunst verpflichtet sind, nicht immer differenziert genug bewertet bzw. bei mythologischen Szenen (z. B. S. 163) überschätzt wird. Ein Namenverzeichnis der im Text angeführten Eigennamen und der in den Anmerkungen vollständig zitierten Sekundärliteratur (S. 197–214) beschließt die *Einführung in das römische Musikleben*, mit der Wille ein Desiderat der Forschung erfüllt.

(Dezember 1981)

Günter Fleischhauer

GERDA LAUBE-PRZYGODDA: Das alttestamentliche und neutestamentliche musikalische Gotteslob in der Rezeption durch die christlichen Autoren des 2. bis 11. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980. 363 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 104.)

Die Autorin, die im Vorwort auf ihre aktive Teilnahme am liturgischen Dienst in der protestantischen Kirche und in ökumenischen Institutionen verweist, bewältigt ihr weitgespanntes Thema in der Form eines streng gegliederten und knapp kommentierten Kompendiums ausgewählter Zitate aus den Schriften von nahezu 150

Autoren des 2. bis 11. Jahrhunderts und aus den Konzilsakten dieses Zeitraums. Als Quellen standen ihr hauptsächlich die Bände der *Patrologia Latina* (1844–1855) und der *Patrologia Graeca* (1857–1866) zur Verfügung sowie die von Giovanni Domenico Mansi 1757–1798 herausgegebene Konziliensammlung.

Als möglicher Weg, die Vielzahl der Zeugnisse in wenigen Kategorien überschaubar zu ordnen, bot sich die Unterscheidung des vokalen und des instrumentalen Gotteslobs an, womit die Großgliederung der Untersuchung bereits festlag. Weitere Kriterien für eine sinnvolle Zusammenfassung der Aussagen der Kirchenväter und Kirchenschriftsteller fand die Verfasserin in der Trennung der Lobpreisung „voce et corde“ vom „non voce sed corde“ dargebrachten Gotteslob; im Zusammenhang mit der Instrumentalmusik waren Empfehlungen und Verbote zu unterscheiden; zwei Kapitel gelten der Allegorese des Psalmensingens und der Instrumente. Eine konsequente Gliederung setzt sich auch in den einzelnen Kapiteln durch: einer teilweisen Übersetzung und zusammenfassenden Würdigung der einschlägigen Textstellen folgen jeweils geschlossen die wörtlichen Zitate und die diesbezügliche Sekundärliteratur, so daß insbesondere die Originaltexte und der Quellenapparat einen erheblichen Raum einnehmen. Der Vorteil liegt darin, daß man das Buch auf verschiedenen Ebenen lesen kann: berücksichtigt man die Quellentexte, so ist man auch aufgerufen, Übersetzung und Interpretation nachvollziehend zu bestätigen oder zu variieren, wobei sich im einzelnen die Gelegenheit ergibt, die Zeit und den Ort eines Textes, den Anlaß und den geistigen Hintergrund, der ihm zugrunde liegt, näher in die Betrachtung einzubeziehen als dies im Rahmen dieser Arbeit geschehen konnte.

Die eingangs angedeutete Systematik erweist sich nicht nur als Ordnungsfaktor, sie setzt der Textinterpretation auch Grenzen und führt nicht selten zu Wiederholungen. Auch die Verbindung der in den meisten Fällen unter den Aspekten der wortgebundenen praedicatio et confessio zu sehenden und unter pastoralen, apologetischen oder allegorischen Gesichtspunkten geschriebenen Texte mit der Musik, ihren nachweisbaren Formen und Gattungen, bleibt eine dem Leser gestellte Aufgabe. Da die aus einem Jahrtausend gesammelten Stimmen sich häufiger widersprechen als ergänzen, wird es auch bei sorgfältiger Sichtung und Wertung der Texte oft nicht mög-

lich sein, spezielle musikalische Erscheinungsformen mit allgemeinen Aussagen über das musikalische Gotteslob in Beziehung zu setzen. Insofern bietet diese umfassende Sammlung von frühen Kommentaren zu den auf Musik bezogenen Aussagen des Alten und Neuen Testaments für den Musikwissenschaftler eher eine Erhellung des Horizonts als der Szene, sollte aber gerade in dieser Funktion als Korrektiv zu einer zunehmenden Spezialisierung dankbar angenommen werden.

(Juli 1981)

Karlheinz Schlager

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

Seit dem Mittelalter verbinden die Menschen in Europa die Gewißheit ihrer Vergänglichkeit und die Annahme „mors omnia aequat“ mit der literarisch, bildlich wie auch musikalisch vermittelten Vorstellung, das Ende des Lebens werde im Tanz vollzogen, wobei „mors imperator“ den unerbittlich bösen Anführer spielt. Texte von Baudelaire oder Thomas Mann, Bilder von Böcklin oder Slevogt, Kompositionen von Kilpinen oder Bresgen bezeugen die auch aktuelle künstlerische Relevanz dieser Ergriffenheit von einem jedermann bedrängenden Topos ebenso eindringlich wie die vielen Sagen, Totentanzlieder oder Volksschauspiele, in denen der Tanz mit dem Tode oder der Tanz des Todes mit der Intention des „memento mori“ thematisiert sind (siehe L. Kretzenbacher, in: *Ostdeutsche Wissenschaft* 6, 1959, S. 125 ff.).

Reinhold Hammerstein unternimmt es in diesem sehr gut ausgestatteten Buche, ausschnitthaft die mittelalterlichen Totentänze sowie deren Nachleben bis ins 18. Jahrhundert hinein anhand von Texten sowie 379 Abbildungen für die Musikgeschichte zu erschließen. Der Schwerpunkt seiner Quellensammlung liegt im Spätmittelalter und hier besonders im französischen sowie südwestdeutschen Raum. Der Autor legt auf S. 16 als unabdingbare Merkmale für den Totentanz als sozial wie moralisch anklagenden Topos fest: „die Ständereihe, die Figur des Todesspielmanns und vor allem das Tanzmotiv“. Minuziös beschreibt er 57 Objekte vornehmlich in Bezug auf das Tanzmotiv, das Instrumentenmotiv, die Beinhausmusik, den irdischen Spielmann innerhalb

der Ständereihe sowie die Zuordnung der Musikinstrumente zu Berufen oder Gruppen. Letzterer Aspekt erbringt für die einstige Semantik von Instrumenten viele neue Einsichten, die es künftig auch in weiteren organologischen Zusammenhängen zu beachten gilt. Der Nachweis, daß die Totentanzbilder oft die jeweilige Tanzpraxis spiegeln, sei ebenfalls dankbar gebucht. Unbefriedigend freilich bleibt, daß insbesondere das „Nachleben“ dieser Allegorie des Sterbens nicht in der möglichen europäischen Weite dargestellt wird. Ungenannt und somit unerschlossen bleiben Quellen wie z. B. Totentanzszenen bei Dresdner Hoffesten oder Ingolstädter Jesuitenspielen im 17. Jahrhundert, informationsreiche Bilder in Polen und Böhmen (siehe z. B. Banach, *Die Musik in den bildenden Künsten Polens*, I, 1957, Abb. 40; Volek, *Geschichte der Tschechischen Musik in Bildern*, 1977, Abb. 171). Vor allem jedoch hätte der 1762 in Kopenhagen erschiene, 1967 in Århus faksimilierte dänische *DodeDands* eine detaillierte Einordnung in den geschichtlichen Kontext verdient gehabt, zumal dieser die drei konstitutiven Merkmale von der „Dødninge-Musik“ bis zum „Døden til Kokken“ – angepaßt an das 18. Jahrhundert – ungebrochen bietet. Auch sei ergänzend auf die reichhaltige „Totentanzsammlung der Universität Düsseldorf“ verwiesen. Kulturhistorisch ließen sich zudem auswerten schweizerische Wappenscheiben des 16. Jahrhunderts, ein Beleg von 1491 aus Coburg, wonach ein Schreiner ausbezahlt wurde für „das Brett mit dotendanz“, das Vorhandensein von Bildern vom „Dodendanße“ in der vorreformatorischen Hamburger Kirche zu St. Marien Magdalenen, oder Rudolf Meyers Kupferstiche von 1650. Trotz dieser auffindbaren Lücken bietet diese Untersuchung für die Ikonographie innerhalb der Musikwissenschaft viele zu akzeptierende Feststellungen, die über das Thema des Totentanzes hinaus Beachtung finden mögen.

(Juli 1981)

Walter Salmen

BRUCE GUSTAFSON: French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary. Volume One: Commentary. Volume Two: Catalog Inventories 1–36. Volume Three: Catalog Inventories 37–68. Ann Arbor: Umi Research Press (1977, 1979). XLV, 394, 488, 380 S. (Studies in Musicology. 11.)

Die französische Clavecinkunst des 17. Jahrhunderts ist in ihren stilistischen Charakteristika, ihren Formen, den Anteilen ihrer Komponisten, ihrem Einfluß auf die europäische Klaviermusik schon mehrfach gewürdigt worden, zuletzt von Willi Apel in den entsprechenden Kapiteln seiner *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* von 1967. Bruce Gustafson bietet nun für dieses Gebiet erstmals eine Bestandsaufnahme des Gesamtrepertoires von den Quellen her – ein dreibändiges Werk von imponierender Gründlichkeit, von dem man bei allen weiteren Forschungen zu diesem Thema wird auszugehen haben.

Da sich in Frankreich im 17. Jahrhundert eine deutliche Trennung von organistischer und clavicinistischer Literatur herausgebildet hat, erwies sich eine Spezialisierung auf „harpischord music“ ohne wesentliche Probleme der Repertoireabgrenzung als möglich. Die Grenzlinie zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert zieht Gustafson schärfer als Apel: Marchand und Le Roux, deren Werke erst in den Jahren nach 1700 erschienen, bleiben ausgeschlossen (die jüngsten vertretenen Komponisten sind Lebègue und Thomelin).

Die Beschreibung und Inventarisierung der 70 heute bekannten Quellen, in denen die französische Clavecinmusik des 17. Jahrhunderts überliefert ist, nimmt die Bände 2 und 3 ein. Dabei wird für jede Quelle neben äußerer Beschreibung und inhaltlicher Charakterisierung ein vollständiges – auch die außerfranzösischen Stücke einbegreifendes – Inhaltsverzeichnis geboten (soweit nicht durch Verweis auf frühere Literatur ersetzbar); die Stücke der französischen Clavecinisten sind mit musikalischen Incipits sowie Nachweisen von Konkordanzen und Ausgaben versehen. Die Quellen sind nach den Ländern, in denen sie entstanden sind, geordnet; auf diese Weise wird zugleich die Ausstrahlung des französischen Repertoires auf die übrigen europäischen Länder sinnfällig gemacht. (Bemerkenswert ist, daß die deutschen und skandinavischen Handschriften für die beginnende Überlieferung im zweiten Jahrhundertviertel die ausschließlich verfügbaren Quellen sind, während die Überlieferung in Frankreich selbst erst von der Jahrhundertmitte an greifbar wird.)

Der Darbietung des Materials ist in Band 1 eine ausführliche Kommentierung vorangestellt. Sie beschränkt sich nicht auf die in Band 2 und 3 beschriebenen Quellen, sondern diskutiert diese im Kontext eines größeren Quellenbereiches und

begründet damit zugleich ihre Auswahl. Neben in engerem Sinne quellenkundlichen Problemen geht der Verfasser auch notationsgeschichtlichen und biographischen Fragen nach, wenn der Zusammenhang es nahelegt.

Als Anhänge folgen eine ausführliche illustrierte Übersicht über die in den Quellen vorkommenden Wasserzeichen, ein systematisch angelegtes thematisches Verzeichnis, Werkverzeichnisse der elf wichtigsten Komponisten (darunter d'Anglebert, Chambonnières, Louis Couperin, Lully; das Oeuvre von Lebègue ist durch den zweibändigen Individualdruck von 1677/78 erschließbar), ein Register sämtlicher (d. h. auch der außerfranzösischen) in den verzeichneten Quellen vertretenen Komponisten und eine ausführliche Bibliographie.

Man kann erwarten, daß Gustafsons Arbeit sich nicht nur als Standardwerk für das von ihr erschlossene Forschungsgebiet bewähren, sondern auch nach Anlage, Darstellungstechnik und Exaktheit Maßstäbe für ähnliche bibliographische Unternehmungen setzen wird.

(Januar 1982)

Werner Breig

SIEGFRIED GOSLICH: Die deutsche romantische Oper. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1975. 460 S., 26 Notenbeisp., 25 Bildtaf.

Siegfried Goslichs einstige Berliner Dissertation *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs ‚Faust‘ und Wagners ‚Lohengrin‘* (Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung 1, Leipzig 1937) ist trotz veralteter Konzeption bis heute ein Standardwerk der Opernforschung geblieben, das jeder mit dieser Materie Befasste als ergiebige und im Ganzen verlässliche Informationsquelle dankbar zu nutzen wußte. Mit hohen Erwartungen sah man deshalb der „umgearbeiteten und wesentlich erweiterten“ Neuausgabe entgegen, die der Autor unter verändertem und anspruchsvollerem Titel nach nunmehr fast vierzig Jahren vorlegte – einer Zeitspanne, in der die wissenschaftliche Erschließung der Musik des 19. Jahrhunderts im allgemeinen, der Oper im besonderen zu vielfach neuen und umwälzenden Perspektiven geführt hat. Das Ergebnis ist ungeachtet einzelner Meriten enttäuschend, da das zum Thema erhobene Programm einer Gesamtdarstellung auf der Basis des gegenwärtigen For-

schaftsstandes in keiner Weise eingelöst erscheint.

Als „wesentlich erweitert“ wird man die Neuausgabe zwar bezeichnen dürfen (437 Seiten gegenüber 244 Seiten Text), von einer „Umarbeitung“ der alten Dissertation kann jedoch tatsächlich nicht die Rede sein. Das macht schon ein Vergleich der Inhaltsverzeichnisse deutlich: Statt drei ausdrücklich so genannten „Teilen“ gibt es jetzt zwei Großabschnitte, was aber nur darauf zurückzuführen ist, daß Teil I („Zur Kultur- und Theatergeschichte der deutschen romantischen Oper“ mit den Unterteilen: „Der historische Umkreis“ und „Oper und Opernbühne“) und Teil II („Die Operndichtung: Libretti und Textdichter“) zu einem neuen Großabschnitt („Komponist und Librettist“ bestehend aus drei Unterabschnitten: „Der historische Umkreis“; „Der Komponist und die Bühne“; „Die Operndichtung“) zusammengefaßt sind. Der frühere – analytische – Teil III („Zur Stilgeschichte der deutschen romantischen Opernmusik“) fungiert jetzt als zweiter Großabschnitt unter dem neuen Titel „Nummer und Szene“. Ansonsten blieb die Kapitelfolge praktisch unverändert, wenn man absieht von wechselnden Überschriften und gelegentlichen Zusammenziehungen (aus den beiden Kapiteln „Das Wesen der Romantik“ und „Die kulturgeschichtliche Lage“ wurde ein Kapitel „Vom Wesen der Romantik“) sowie Abspaltungen (aus dem Kapitel „Die Autoren deutscher Opernlibretti im Zeitalter der Romantik“ mit den Annexen: „Opernlibrettisten der deutschen Romantik aus dem Theaterberuf“ und „Opernlibrettisten der deutschen Romantik aus Liebhaberkreisen“ wurden drei Kapitel: „Führende Schriftsteller“; „Theaterpraktiker als Textdichter“; „Librettisten außerhalb des Theaterberufs“).

Als einziges neu hinzugefügt ist das Kapitel „Ouverture“. Auch die Binnengliederung ist weitgehend identisch; der Text der Neuausgabe paraphrasiert lediglich die Vorlage, sofern er ihr nicht sogar wörtlich folgt. Die Ergänzungen erweisen sich oft als bloße Adaptationen des ehemals umfangreichen Anmerkungsapparats, der jetzt fast ausschließlich auf Quellenhinweise beschränkt ist. Die tatsächlich neuen Passagen zeigen – selbst als fortlaufender Text – jene „lexikalische“ Struktur, die bereits für die Dissertation bestimmend war und nun auch der Umarbeitung im wesentlichen den Charakter eines Kompendiums verleiht. Durchgehend eliminiert sind verschiedene dem „Zeitgeist“ von

1937 verpflichtete Wendungen (so der Anfang des Kapitels „Opernlied“ mit seiner peinlichen „Volkstums“-Phraseologie).

Goslichs Konzeption beruht auf musikhistorischen Prämissen, die bereits vor vierzig Jahren zumindest problematisch erscheinen mußten, nach dem heutigen Forschungsstand aber vollends unhaltbar sind. Weder entwickelte sich die deutsche Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kontinuierlich in Richtung auf das Wagnersche Musikdrama, noch ist dieses allein oder auch nur überwiegend als Synthese ästhetischer Tendenzen der deutschen Opernromantik zu verstehen. Der Terminus „deutsche romantische Oper“, der doch wohl eher rezeptionsgeschichtlich zu bestimmen wäre, wird hier einerseits als stilgeschichtlich relevant postuliert, andererseits als Sammelbezeichnung für höchst komplexe und vielfach konträre Phänomene gebraucht. Der zeitliche Rahmen – in der Dissertation durch den Untertitel („zwischen Spohrs *Faust* und Wagners *Lohengrin*“) ausdrücklich auf die Jahre von 1813 bis 1850 festgelegt und auch in der Neuausgabe strikt beibehalten – mag Orientierungsdaten für ein Panorama der deutschen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bieten; im Sinne des mit dem Thema implizierten Programms erweist er sich als ebenso willkürlich wie ungeeignet.

Was Goslich aus dieser Periode an Werken auflistet, ist unter keinem spezifischen Kriterium mehr als Einheit zu erfassen, am wenigsten unter dem der „Romantik“. Die begriffliche Unschärfe seines Ansatzes verleitet den Autor überdies dazu, die Entwicklung der deutschen Oper quasi linear darzustellen und die zahlreichen Verbindungen zur zeitgenössischen italienischen und französischen Oper unberücksichtigt zu lassen. Zwar ist Meyerbeer, dem in der ersten Fassung nur einige beiläufige Hinweise galten, in der Neufassung ausführlich behandelt (der Choral *Ein feste Burg* wird erneut dem *Propheten* zugewiesen!), doch tut Goslich nun wieder des Guten zu viel, indem er mit der Begründung, Meyerbeer habe sich stets als Deutscher gefühlt, dessen theatralisches Œuvre in toto der „deutschen romantischen Oper“ einverleibt.

Der national verengte Blickwinkel führt zu zahlreichen Fehlschlüssen, die in ihrer Gesamtheit nicht mehr tolerabel sind und der Argumentation des Autors den Boden entziehen. So wird z. B. die von der Gesangsstimme unabhängige durchgehende thematische Verarbeitung im Or-

chestersatz von Oberons kleiner Arie I, 2 aus Webers gleichnamiger Oper („Schreckenschwur!“) – hier nichts weiter als ein Relikt gängiger Techniken aus der tragédie lyrique und opéra comique des späten 18. Jahrhunderts – als stilistische und gattungsgeschichtliche Innovation mißverstanden („Die musikdramatische Konzeption im Sinne Wagners ist im Rahmen einer Einzelnummer erstmalig Wirklichkeit geworden“, S. 320). Alle jene Tendenzen zur Auflösung geschlossener Formen zugunsten größerer szenischer Einheiten, in den letzten Kapiteln des Buches unter dem Obertitel „Der Weg zum Musikdrama“ zusammengefaßt, sind tatsächlich Aspekte eines umfassenden und vielschichtigen Transformationsprozesses, in dem die deutsche Oper keinesfalls die wichtigste Rolle spielte und aus dem das Musikdrama nur eine der möglichen Konsequenzen darstellte.

Viele Irrtümer wären vermeidbar gewesen, wenn der Autor sich der Mühe unterzogen hätte, neuere Literatur zu Rate zu ziehen. Die beiden umfangreichen Literaturverzeichnisse („Über Komponisten und Textdichter“; „Zur Musik- und Theatergeschichte“) enthalten schätzenswerte Hinweise auf ältere, z. T. entlegene Arbeiten, darunter zahlreiche maschinenschriftliche Dissertationen; für die letzten zwei Jahrzehnte sind sie völlig unzureichend, vor allem ausländische Spezialliteratur fehlt so gut wie ganz. So bleibt insgesamt der Eindruck einer verpaßten Chance. Als Nachschlagewerk wird „der Goslich“ wegen der Fülle des gebotenen Materials gewiß weiterhin seine Nützlichkeit erweisen. Auch die Neuausgabe ist – dem ehrgeizigen Titel zum Trotz – das geblieben, was die alte Dissertation in angemessener Selbstbescheidung allein versprach: ein „Beitrag“ zu einer nach wie vor fälligen Gesamtdarstellung der deutschen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die dann aber wohl kaum mehr pauschal als eine „romantische“ firmieren dürfte.

(Januar 1982)

Sieghart Döhring

HANS VOGT: Johann Sebastian Bachs Kammermusik. Voraussetzungen, Analysen, Einzelwerke. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam jun. (1981). 277 S., 8 Abb., 189 Notenbeisp.

Eine Monographie über Bachs Kammermusik hat „zumindest während der letzten hundert Jahre“ (Hans Vogt) nicht existiert, und jeder

Versuch einer solchen ist darum zu begrüßen. Der Gegenstand ist – auch wenn man, wie es im vorliegenden Fall geschieht, den Begriff Kammermusik im modernen Sinn gebraucht und damit Konzerte und Ensemblesuiten unbeachtet läßt – umfassend und erlaubt verschiedenerlei Perspektiven, je nach dem mehr historischen, theoretischen oder praktischen Standpunkt des Verfassers. Vogt, Komponist und Dirigent, betont seine Position schon im Vorwort: „Dies Buch will keine gelehrte Untersuchung sein“, er wendet sich folgerichtig an „professionelle Musiker“ wie auch an „Liebhaber“, nicht aber an Forscher, so wie er selbst „kein Forscher“ ist. Was er im einleitenden Teil seiner Arbeit an historischen Fakten mitteilt, ist ausschließlich „was die Musikwissenschaft bereitgestellt hat“.

Soweit ist hier nichts kontroversiell. Wenn Vogt dann aber ausspricht, daß er sich gelegentlich „in Gegensatz zur Musikwissenschaft“ stellen mußte, z. B. bei Echtheitsfragen (aber auch „gegenüber einem heute weit verbreiteten Auf-führungshistorizismus“), so horcht man auf. „Man kann dies schwierige . . . Feld nicht allein der Wissenschaft überlassen . . . Dem Gelehrten ist manchmal vor lauter Sorge um Genauigkeit und ‚Beweisbarkeit‘ der Blick verstellt für Dinge, die der Künstler anders sieht“. Gewiß, es gibt vereinzelt Musikforscher, die Quellenphilologie und „Beweisbarkeit“ als einzige Kriterien von Wert ansehen und sich für das Musikwerk als Kunstwerk letzten Endes nur wenig interessieren. Aber die Musikforschung im ganzen hat einen weiteren Blickwinkel. Nicht nur, daß sie ja auch Werk- und Stilerkenntnis als zentrale Aufgaben betrachtet; gerade bei der Stilkritik tritt zur „Beweisbarkeit“ auch das hypothetische Denken, die Einfühlung, die Phantasie . . . Es erscheint so nicht nur unnötig, sondern direkt unrichtig, wissenschaftliche und „rein“ künstlerische Erkenntnis in Gegensatz zu einander zu stellen. Tut man es, der Forschung mißtrauend, dennoch, so entsteht die Gefahr direkter Irrtümer, gerade auch bei Echtheitsfragen. Diese Erörterungen sollen jedoch keine Voreingenommenheit gegenüber Vogts Buch schaffen; was es zu geben vermag, sei aus ihm selbst abgelesen.

Vogt gliedert seine Arbeit in „Voraussetzungen“, „Analysen“ und „Einzelwerke“. Bei den ersteren grenzt er zunächst das Betrachtungsgebiet ab, pragmatisch, aber nicht ganz logisch: außer den selbstverständlichen Ensemblewerken werden Werke für Solostreicher und Soloflöte

einbezogen, solche für Klavier aber nicht, dagegen wieder Kompositionen für Laute. Anschließend diskutiert er „Entstehungs- und Echtheitsfragen“. Hier tritt er u. a. für die Echtheit der – heute meist Johann Gottlieb Goldberg zugeschriebenen – Triosonate in C-dur BWV 1037, der beiden Flöten-Cembalosonaten *Es*-dur und *g*-moll (BWV 1031 bzw. 1020) sowie der Gruppe Trio *G*-dur/Violinsonate *F*-dur (BWV 1038 bzw. 1022) ein. Er tut dies mehr oder minder intuitiv; bei BWV 1037 etwa argumentiert er mit der „unbegreiflichen Tatsache, daß jemand, der als Komponist so gut wie gar nicht hervorgetreten ist, ein so geniales Werk geschrieben haben soll“. Ob man die Sonate – ungeachtet ihrer nicht geringen Qualitäten – „genial“ nennen soll, ist eine Auffassungssache, und sie könnte ja auch in Bachs unmittelbarer Nähe und unter seinem direkten Einfluß geschrieben sein; größere Aussicht auf eine wirkliche Erhellung des Problems hätte indessen eine vergleichende Werkanalyse ergeben, doch eine solche erfolgt nicht. Bei BWV 1031 begegnet Vogt dem Einwand, die Sonate sei (zusammen mit BWV 1020) die einzige Bachs mit obligatem Klavier, in der der Baß nirgends thematisch ist, mit einem Hinweis auf die Sonate in *h*-moll BWV 1030 – als gäbe es dort nicht eine regelrechte Fuge! Einen anderen Einwand (unbekannter Herkunft), der sich auf die langen Soloabschnitte des Klaviers bezieht, kann er zwar durch Hinweis auf die *A*-dur-Sonate BWV 1032 entkräften, aber das tiefgehende Argument, daß in den concertomäßigen ersten Sätzen von BWV 1031 und 1020 die thematischen Rollen der beiden Instrumente strikt getrennt bleiben, was in eindeutig authentischen Werken nirgends der Fall ist, wird weder genannt noch diskutiert – so wenig wie andere stilistische Details einwände. Von BWV 1020 sagt Vogt, obwohl er weiß, daß die Sonate mehrfach für C. Ph. E. Bach (nirgends aber eindeutig für Sebastian) belegt ist, sie erscheine ihm „als vollgültiges und Bachs durchaus würdiges Werk“, vor allem auf Grund ihrer „strukturellen Verwandtschaft“ mit BWV 1031. Das aber glaubt nicht einmal Werner Danckert, den Vogt zuvor als Zeugen für die Echtheit der letzteren angeführt hat. Vogts „Rettungsversuche“ stehen also nicht auf den festesten Füßen.

Über die weiteren Kapitel des ersten Teils ist hier nicht viel zu sagen. Sie geben – nicht ausnahmslos, aber überwiegend – zuverlässig Bescheid über „Historische und gesellschaftliche Hintergründe, Instrumente, Spielpraxis der

Bach-Zeit“ und diskutieren zum Schluß die „Aufführungspraxis der Gegenwart“, wobei Vogt für undogmatische, nicht um jeden Preis „historische“ Wiedergaben eintritt. Hier kann man ihm oft zustimmen, auch wenn z. B. seine Zweifel an der Möglichkeit eines kantablen Spiels auf dem Cembalo etwas überholt wirken oder wenn man den Satz „Man verschanzt sich hinter der angeblich historischen Richtigkeit, um selbst nichts verantworten zu müssen“ nicht unbedingt zu bejahen gewillt ist.

Im zweiten Hauptteil, „Analysen“, erfährt man wenig Neues, wenn auch allerhand für den Liebhaber Nützliches. Hie und da erheben sich Zweifel. So wendet sich Vogt im Kapitel „Zur Typologie der Einzelsätze“ gegen die Auffassung, daß hier oftmals das Concertoprinzip wirksam sei und rubriziert Schluß-, Tutti“ einfach als „Reprisen“ in ABA-Formen; das kann er tun, da er Erscheinungen wie „Tutti“-Einwürfe in „Solo“-Abschnitten oder tonal abweichende Zwischen-, „Tutti“ unbeachtet läßt. Bedenklich stimmt auch das längste Kapitel, „Die Gestalt der Themen“, in dem Vogt sich zum Ziel setzt, Merkmale zu finden, die „kammermusikspezifisch zu sein scheinen“. Bei seiner willkürlichen Abgrenzung des Begriffs Kammermusik (vgl. oben) erscheint dies an sich wenig sinnvoll, und die Systematisierung des herangezogenen Vergleichsmaterials in drei „Reihen“: „Themen von verschiedener Länge“ (!), „Adagio“-Themen“ sowie „Bewegungsthemen“ (S. 117) wirkt hilflos. Innerhalb jeder „Reihe“ erscheint jeweils eine Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier*, eine Orgelfuge, ein Arienritornell, ein *Brandenburgisches Konzert*, ein sonstiges Instrumentalkonzert sowie eine Invention. Aus diesem willkürlich zusammengestellten Material zieht Vogt dann eine Anzahl von allgemeinen Schlüssen, die schon deswegen unverbindlich erscheinen, weil „das Kammermusikthema“, wenn überhaupt abgrenzbar, etwa in fugierten Allegrosätzen etwas völlig anderes als in langsamen Kantilenensätzen darstellt. Was sagt da z. B. „Merkmal“ Nr. 1: „Im Gegensatz zu den Fugenthemen [Vogt betrachtet – warum wohl? – fugierte Allegros in Duosonaten nicht als Fugen] ist der Periodenbau des Kammermusikthemas mehr regelmäßig und symmetrisch“? Auch andere Einzelheiten in diesem Kapitel wirken dubios, so etwa die gewaltsame Periodisierung des Hauptthemas im ersten Satz von BWV 1030. So ist auch der Abschluß „Analytische Resultate“ wenig ergiebig, auch

wenn hier mancherlei Kluges (etwa über die notwendige Ganzheitsperspektive dem Werk gegenüber oder über die „Weite des Ausdrucksfeldes“ in Bachs Kammermusik) formuliert wird.

Bei der Besprechung der Einzelwerke in Teil III betont Vogt überzeugend, daß er nicht „umfassende Werkeinführungen“ beabsichtigt hat, sondern sich hauptsächlich auf das beschränkt, was „zur Identifikation einer Sonate oder Suite als singuläres Opus“ führt. So macht er nun ohne bestimmte Systematik Bemerkungen struktureller, ästhetischer oder interpretatorischer Art zu den einzelnen Sätzen, und wiederum dürfte das meiste hiervon für den Laien anregend und instruktiv sein. Auch hier muß der Leser jedoch einiges an Kritik mobilisieren, da gelegentlich Sachfehler vorkommen, wie etwa, daß Vogt schon auf der ersten Seite von der Violinpartita in *E*-dur behauptet, „sie [setze] der Allemande [die sie ja nicht enthält] ein Präludium voraus“, oder daß er auf S. 188 feststellt (und dergleichen Feststellungen seien „keine Romantisierungen“), daß sich bei den Violoncellosuiten *Dur* zu *Moll* wie 1:1 verhalte (anstatt 2:1). Es sei doch gerechterweise betont, daß solche Versehen nicht häufig sind und den Wert des Buches nicht wesentlich schmälern.

Man kann wünschen, daß Vogt – bei im übrigen gleicher Zielsetzung – eingehender, als er es (trotz aller Literaturerwähnungen) tut, sich mit dem wissenschaftlichen Schrifttum zu Bachs Kammermusik auseinandergesetzt hätte. Dies hätte seiner Arbeit größere Stringenz verliehen und zugleich zu der Verschmelzung von Wissenschaftlichkeit und „Künstlerischkeit“ geführt, die man gerade zu seinem Thema erhofft hätte. Vogt hat kaum „das“ Buch über Bachs Kammermusik geschrieben, weder für den Forscher noch für den Liebhaber, aber er hat einen anregenden Beitrag zu ihrem Verständnis geliefert, und eine solche Leistung sollte man – besonders bei dem Ernst, der sie trägt – nicht gering einschätzen.
(September 1981) Hans Eppstein

PETER WILLIAMS: *The Organ Music of J. S. Bach. Vol. I: Preludes, Toccatos, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces (BWV 525–598, 802–805 etc.). Vol. II: Works based on Chorales (BWV 599–771 etc.). Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press*

(1980). IX und 365 S. bzw. X und 357 S., 290 bzw. 311 Notenbeisp. (*Cambridge Studies in Music.*)

Von Johann Sebastian Bachs großem musikalischen Gesamtschaffen ist kaum mehr als die Hälfte der ehemals vorhandenen Werke auf uns gekommen. Die überlieferten Orgelkompositionen sind laut Verlagsreklame und Verfasservorwort hier Gegenstand einer kritischen Untersuchung mit dem Zweck, einerseits die schöpferische Methode des Komponisten ganz allgemein zu analysieren, andererseits jedes einzelne Werk vor dem Hintergrund des dazugehörigen Quellenmaterials zu betrachten. Für den Organisten und den Hörer unserer Tage sollen die ursprünglichen Zusammenhänge des Werks wieder gestellt, dessen Quellen und Geschichte, dessen Platz in der Entwicklung und Vollendung des Komponisten gesehen, Aufführungspraxis und Musiktheorie der Zeit wieder beachtet, an jedem einzelnen Werk die wichtigsten Quellen untersucht sowie Form und Stil der Komposition analysiert werden.

Der Verfasser setzt sich im ersten Band mit den *Sechs Sonaten* (BWV 525–530), den großen Präludien-, Toccaten-, Fantasien- und Fugenwerken (BWV 531–581), der *Passacaglia c*-moll (BWV 582), den Trios bis hin zum *Kleinen harmonischen Labyrinth* (BWV 583–591), den *Concerti* (BWV 592–597), dem *Pedal-Exercitium* (BWV 598), den *Vier Duetten* aus der *Clavierübung* III (BWV 802–805) und anderen Stücken, im zweiten Band mit dem *Orgelbüchlein* (BWV 599–644), dem Choralwerk (BWV 645–765) sowie den Partiten und Variationen (BWV 766–771) auseinander. Nach der Nennung des Titels folgen die Quellenangaben, wobei genau festgehalten wird, ob Autographe, Abschriften, Erstdrucke als Vorlagen gedient haben. In den ziemlich ausgedehnten, reichlich mit Notenbeispielen versehenen Kommentaren beschreibt und gliedert Williams den Aufbau eines Orgelstückes (beispielsweise Takt für Takt die Präludien und Fugen *c*-moll, BWV 546, und *e*-moll, BWV 548), zieht Vergleiche mit ähnlichen Melodien, Figuren und Tongruppen bei Dietrich Buxtehude, Gottlieb Muffat, Nikolaus Bruhns und anderen Orgelkomponisten. Die *c*-moll-Passacaglia sei als besonderes Beispiel herausgegriffen. Der Pariser Organist André Raison zitiert in seinem ersten Orgelbuch (1688) bei der zweiten Messe im *Christe*, einer 27taktigen *Pascaille*, genau die vier Anfangstakte des Fugen-

themas der Bachschen Passacaglia. Ist dies Zufall oder „oberflächliche Ähnlichkeit“ (Williams, Band 1, S. 256)? In deutschen Orgelwerken (Buxtehude WV 159, 160, 161) lassen sich gleichartige Rhythmen, Intervalle, Kadenz nachweisen. BWV 582 nimmt unter den Orgelwerken J. S. Bachs, was das Verhältnis zwischen Präludium und Fuge anlangt, eine Sonderstellung ein. Es kann auch als Unikat bezeichnet werden im Hinblick auf die zuerst entstandene Fuge, die vielleicht als Fuge nach einem Thema von Legrenzi analog der Fuge nach einem Thema von Legrenzi BWV 754 (auch in *c*-moll!) geschrieben worden ist. Im Aufbau verwandt wirkt Gottlieb Muffats Passacaglia aus dem *Apparatus musico-organisticus* (1690). Die Sechzehntelbewegungen der rechten Hand in Buxtehude WV 160 oder der Kontrapunkt in Johann Pachelbels Chaconne *d*-moll (ab Takt 9) stellen weitere Parallelen dar. Eine unter dem Gesichtspunkt der Harmonik zu betrachtende Ähnlichkeit zur Passacaglia Bachs steuert Girolamo Frescobaldis *Cento partite sopra passacagli (Toccate d'intavolatura, 1615)* bei. Daß Bach für sein großes Opus auch Anleihen bei seinen Werken genommen hat, wird an den Musikbeispielen aus BWV 601, 630, 638 und 644 deutlich.

Der betrachtende, analysierende, vergleichende Kommentar behandelt alle Sammlungen, seien es die *Sechs Sonaten*, das *Orgelbüchlein* oder die *Schüblerchoräle*, um nur drei Gattungen anzusprechen, als eine Wesenheit, voneinander getrennt in eigener Abhandlung. Einige der Streitfragen Bachscher Musik, besonders die Datierung der Orgelwerke, lassen nur Mußmaßungen zu. Sie bleiben deshalb im Text ausgeklammert.

Die beiden Bände sind meines Erachtens mit jener Sorgfalt und Akkuratess erarbeitet worden, die eine so weitgreifende wissenschaftliche Darstellung dieser Art erfordert. Sie werden jeweils abgeschlossen durch ein mehrseitiges Glossar mit allen zur Orgelmusik Bachs und deren Interpretation notwendigen Erklärungen, eine Zeittafel, ein Abkürzungsverzeichnis, ein umfangreiches Literaturverzeichnis, ein um biographische Daten erweitertes Personenregister, in dem allerdings die Vornamen voll wiedergegeben sein sollten, und ein Verzeichnis der im Text zitierten BWV-Nummern.

(September 1981)

Raimund W. Sterl

ELLEN T. HARRIS: *Handel and the pastoral Tradition. London–New York–Toronto–Melbourne: Oxford University Press 1980. XII, 292 S.*

Eine Untersuchung zur Pastorale sieht sich vor grundsätzliche Probleme und Entscheidungen gestellt. Dieses in der europäischen Literatur, Kunst und Musik gleichermaßen relevante Phänomen läßt sich kaum mit den herkömmlichen Methoden einer Stilbeschreibung oder Werkanalyse erfassen. Im musikalischen Bereich erscheint die Pastorale zwar eingegrenzter als eine Gattung, aber weiter gefaßt als eine Stilrichtung oder gar als ein individuell gestaltetes Musikstück. Ihr topisch-typischer Charakter umfaßt eine ganze Reihe feststehender musikalischer Merkmale in wechselnder Anordnung und Gewichtung und wird in Kontinuität und Wandlung durch die Jahrhunderte tradiert.

Aus diesem Kunstphänomen der Pastorale löst Ellen Harris die zu Händel führenden Stränge der Operntadition in Italien, Deutschland und England heraus. Frankreich bleibt weitgehend ausgeklammert, weil nach Meinung der Autorin die dortigen Bedingtheiten in die Praktiken der drei anderen Länder eingegangen sind, was freilich erst noch nachzuweisen wäre. Sie beschränkt sich auf die Wechselbeziehungen zwischen Pastoral drama und Pastoraloper in Europa und sieht Händel als den Vollender einer im 17. und 18. Jahrhundert über die heroische Oper dominierenden Gattung. Dabei stellt Harris die Kriterien der pastoralen Libretti, ihren allgemeinen Aufbau sowie die Anlage und formalen Besonderheiten von Rezitativ, Arie und Chorstücken stark in den Vordergrund und vernachlässigt ein wenig die spezielleren, allmählich sich verselbständigenden, die Pastorale als musikalisches Phänomen festschreibenden Merkmale wie Rhythmus, Takt, Tonart, melodische und harmonische Eigenarten, Instrumentation und Klangregie.

Es hat den Anschein, als habe sich die Verfasserin zu sehr von den theoretischen Erörterungen und Erkenntnissen eines Doni, Crescimbeni, Hunold oder Mattheson leiten lassen, als die tatsächlich aufgeschriebene Musik und ihre vielfältigen Beziehungen zur literarischen Pastorale exakter ins Blickfeld zu nehmen. Hier zeigen sich eben auch die oben angesprochenen Schwierigkeiten in der Darstellung, will man der Pastorale einigermaßen gerecht werden.

Im ersten Teil ihrer Arbeit untersucht Ellen Harris die drei Pastoralformen in Italien, Deutschland und England, wie sie sich im litera-

rischen Drama und im Opernlibretto darstellen. In Italien waren in der Frühzeit Oper und Pastorale identisch, die Konstanz einiger pastoraler Operntexte wie *L'Orfeo* oder *Il Narciso* erstreckte sich bis weit ins 18. Jahrhundert. Als Stilkriterien werden Kürze, Einfachheit, wenig Variabilität im Formalen, Rhythmischen und Motivischen angeführt, wie sie sich vorzugsweise bei Alessandro Scarlatti finden. Eine formale Besonderheit scheint die enge melodische Verwandtschaft von Teil A und B in der Da-capo-Arie zu sein. Für die deutsche Pastoraloper, beeinflusst durch Guarinis weit verbreitetes Drama *Il pastor fido*, sind „ein gewisser Lyrismus“ (was immer man darunter zu verstehen hat) und der Einsatz von Chor und Tanz konstitutent. Als typisch deutsches Merkmal gibt Harris noch die Verwendung von alten bzw. von Volksinstrumenten an. Dieses zum Allgemeingut der musikalischen Pastorale gewordene Kennzeichen quer durch Gattungen, Länder und Epochen beginnt freilich bereits mit den Flötenstücken in der frühen italienischen Oper (Cavaliéri, Peri, Fr. Caccini) und schlägt sich u. a. auch in der Instrumentation bei Bach und Händel nieder.

Obgleich der „rustic realism“ in England die Vertonung pastoraler Texte zunächst verhinderte, setzt sich auch hier eine pastorale Tradition durch, wobei die Schwerpunkte auf der Satire, auf Gelegenheitsmusiken, bezogen auf die allgemeine Theatertradition, und auf den fest gefügten „masques“ liegen. Für Harris repräsentiert Purcells *Dido and Aeneas* das „English pastoral genre in music“, das Händel 1711 bei seiner Ankunft kennenlernte. Ihre Kriterien bezieht sie lediglich aus der Formanlage und dem stofflich-literarischen Bereich.

Händels Aneignung und Verarbeitung der drei Pastoralformen in seinem Opernschaffen ist der zweite Teil gewidmet. Dabei sind die Untersuchungen zur Chronologie und Typik der frühen Kantaten und anderer während seines Italienaufenthaltes zwischen 1706 und 1710 entstandenen Werke von besonderem Interesse. Daß Händel die Verbindung von Pastorale und weihnachtlicher Musik allein durch die *Accademia degli Arcadi* in Rom kennengelernt haben soll, erscheint zu einseitig, wenn man etwa die bis heute anhaltende Volksmusiktradition der „piferari“ in Betracht zieht. Die Problematik des Sicilianos wird in diesem Zusammenhang wie in den Kapiteln zur italienischen Oper und in Händels Werken nur gestreift, obwohl dieses rhyth-

misch-melodische Modell zu den wesentlichen Topoi der spätbarocken Pastorale wird.

In England versucht sich Händel später in zwei Kompositionsstilen, im Bereich des Heroischen und des Pastoralen. In die Jahre 1732 bis 1738 fällt nach Harris die rein pastorale Schaffensperiode mit der Umarbeitung von *Acis and Galatea* und *Il pastor fido* zu typisch deutschen Pastoralopern sowie den Werken *Orlando, Ariodante* und *Alcina*. Diese Periode bildet zugleich die Brücke von der opera seria zum Oratorium. Dabei übernimmt der Chor als ein deutsches Charakteristikum der Pastorale eine wichtige Mittlerfunktion.

Der Wert der Arbeit von Ellen Harris ist trotz einiger kritischer Anmerkungen unbestritten. Er liegt vorzugsweise auf dem Gebiet der vergleichenden Stoffgeschichte sowie der literarisch-musikalischen Formgestaltung von Pastoraldrama und Pastoraloper in Italien, Deutschland und England. Einige wesentliche deutschsprachige Literatur ist nicht mitherangezogen worden, so beispielsweise die Arbeiten von Wolfgang Osthoff von musikwissenschaftlicher Seite oder das Compendium zur Idyllenliteratur von Renate Böschenstein. Harris erhellt Händels Einflußnahme auf die Operngeschichte im 18. Jahrhundert auf vielfältige Weise mit eigenständigen, zum Teil neuartigen Interpretationen. Daß dabei auch Lücken und Einseitigkeiten sichtbar werden, möchte man mehr dem untersuchten Gegenstand als der Verfasserin anlasten.

(August 1981)

Hermann Jung

ADOLF FECKER: Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont. Eine Abhandlung über die Skizzen. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner 1978. 225 S., 3 Bl., XL Abb. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 18.)

So spannend und aufregend es für den Betrachter und Bearbeiter von Skizzenblättern Beethovens ist, den Werdegang eines Werkes zu verfolgen, so mühsam und unerfreulich ist es für den interessierten Leser, der Beethovens Schöpfungsprozeß nachvollziehen möchte, sich an Hand von Beschreibungen, ausgewählten Notenbeispielen, stark verkleinerten und schlecht wiedergegebenen Abbildungen der Originale ein Bild zu machen. Bei Dissertationen – daß es sich um eine Hamburger Dissertation handelt, wird

im Buch verschwiegen – sollte man vielleicht nicht nach dem praktischen Wert fragen, aber wäre nicht eine komplette diplomatische Übertragung der zur Verfügung stehenden 44 Seiten Skizzen (weitere 29 Seiten aus dem Skizzenbuch *Landsberg 11* mußten unberücksichtigt bleiben) für alle hilfreicher gewesen als ca. 150 Seiten lang Beschreibungen wie (S. 145): „... acht Takte, davon zwei mit doppelreihiger Vorbereitung des Seitenthemas auf *c'*–*c'* (Achtel), dieses selbst mit Sarabandenmotiv absteigend nebst kadenzierendem Baß zur lyrischen Beantwortung (vier Takte!)“.

Fecker nennt seine Arbeit *Eine Abhandlung über die Skizzen*, und er schließt damit stillschweigend eine Betrachtung der autographen Partitur, der verschiedenen eigenhändigen Klavierauszüge von Klärchens zweiter Arie und der überprüften Abschriften mit den Regieanweisungen aus. Vermieden wird auch jedes Eingehen auf benachbarte Skizzen, die nicht zum *Egmont* gehören. Wenn Skizzen zu *Die Trommel gerühret* im Zusammenhang mit den Skizzen zu op. 70/2 auftauchen, so hätte ich mich gefragt, ob nicht Beethovens Beschäftigung mit *Egmont* wesentlich früher zu datieren ist: das Klaviertrio ist im Spätherbst 1808 vollendet.

Quellenkundliche Untersuchungen zu den Skizzenblättern stellt Fecker nicht an. Die Frage, ob die vorwiegend in Einzelblättern in acht Bibliotheken überlieferten Skizzen ursprünglich einen Zusammenhang gebildet haben, berührt Fecker kaum. Ein einziges auf S. 177 wiedergegebenes Wasserzeichen ist falsch und unvollständig. Es zeigt in Wirklichkeit den oberen Teil von „Kie“ (auf dem Kopf stehend) und bildet mit dem dazugehörigen unteren Teil auf dem anhängenden Blatt den Namen „Kiesling“. Auch der Provenienz der Skizzenblätter wird nicht nachgegangen, und das rächt sich in einem Fall bitter: die beiden Skizzenbände im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien A 42 und A 43 haben Zusätze und Blaustift-Eintragungen, mit denen Fecker absolut nichts anfangen kann. Das von Fecker als „No“ von Beethoven übertragene Zeichen erweist sich in Wirklichkeit als ein „Nb“ (Nota bene) des Vorbesitzers: Johannes Brahms.

Diese kleinen Mängel tun aber der interessanten und aufschlußreichen Arbeit keinen Abbruch. Ihr eigentlicher Wert wird sich vergrößern, wenn wir eine Faksimileausgabe und eine vollständige Übertragung der *Egmont*-Skizzen vorliegen haben.

In diesem Zusammenhang sei ein Hinweis auf die vermeintliche Erstausgabe der *Egmont-Ouverture* in der Übertragung für Klavier zu zwei Händen erlaubt: Imogen Fellinger verweist in ihrer Bibliographie *Kompositionen Beethovens und Bearbeitungen seiner Werke in Periodica des 19. Jahrhunderts*, in *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*, hrsg. von Kurt Dorfmueller, München 1978, S. 55, auf die vermeintliche Erstausgabe der Ouvertüre in *Musikalisches Wochenblatt*, 4. Jahrgang, 2. Quartal, Heft 24, Wien, Johann Cappi. Laut Alexander Weinmann (*Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A. O. Witzendorf*, in *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Wien 1967, S. 27f.) wäre das Erscheinungsdatum am 13. März 1810, drei Monate vor der Uraufführung. Aber die von Weinmann rekonstruierten Daten stimmen nicht. Das wird noch auffälliger bei der einige Monate später in diesem *Wochenblatt* publizierten Ouvertüre *Johann von Paris* von Boieldieu. Sie wäre nach Weinmanns Datierung schon zwei Jahre vor ihrer Uraufführung im Druck erschienen.

(Januar 1982)

Peter Riethus

SIEGFRIED SAAK: Studien zur Instrumentalmusik Luigi Cherubinis. Göttingen: Dissertationsdruck 1979. [X], 234 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 8.)

Cherubini, der hauptsächlich in Frankreich wirkende Italiener, der als Generationsgenosse Mozarts noch den *Fliegenden Holländer* quasi unter seinen Augen entstehen sah, ist einer jener Komponisten, deren Bekanntheitsgrad – von der Qualitätsfrage einmal abgesehen – vor allem unter dem Fehlen einer griffigen musikgeschichtlichen Einordnung zu leiden hat. Der im 19. Jahrhundert berühmte und geschätzte Musiker wird in unseren Tagen von Seiten der ausübenden Musiker wie der Wissenschaft mit sicherlich zu wenig Interesse bedacht. Dabei wäre etwa sein Verhältnis zur Wiener Klassik, das wahrscheinlich in autonomem Nebeneinander wie in mehrfacher Wechselbeziehung sich darstellen würde, ein zentrales Thema; wichtige Ansätze dazu zeigt z. B. die Studie von Arnold Schmitz zum Einfluß auf Beethoven (1925), oder, umgekehrt, Stefan Kunzes differenzierte Sicht eines Klassizismus Cherubinis (in *Analecta musicologica* 14, 1974).

Vorliegende Arbeit, die 1976 als Göttinger Dissertation angenommen worden ist, hat mit der Instrumentalmusik einen im Vergleich mit den Opern oder der Kirchenmusik kleinen Komplex Cherubinischer Werke zum Gegenstand. Behandelt werden in getrennten Kapiteln die Ouvertüren (zu den Opern, sowie die Konzertouvertüre von 1815), die Sinfonie (die Cherubini später zu einem Streichquartett umgearbeitet hat) und die größeren Kammermusikwerke (Streichquintett, -quartette); unberücksichtigt bleiben Entr'acts, Tänze, Märsche und kleinere Kammermusikwerke. Die Stücke werden nach formalen Gesichtspunkten beschrieben, wobei innerhalb jeder Werkgattung systematisch nach den Formteilen des Sonatensatzes vorgegangen wird (Hauptthemen, Überleitungen, Seitensätze usw.). Außerdem liebt der Autor – wenig anschauliche – Tabellen mit Malerschen Symbolen zur Darstellung der Harmonik bestimmter Formteile. Das Ergebnis der (zudem unreflektierten) Anwendung von Sonatensatzschema und Harmonielehre auf Cherubinis Musik ist vorhersehbar: der Komponist verwendet den Sonatensatz nicht schematisch und ist in der Abfolge der Harmonien erfinderisch. Da hilft auch das Heranziehen von „Kontrollgruppen“, also gleichartigen Werken von Zeitgenossen nichts, solange diese nicht weitere Kriterien für eine Betrachtung einbringen. So kann auch z. B. das Resümee der Ouvertürenbeschreibungen nicht viel mehr enthalten als die Feststellung, „daß Cherubini die musikalische Sprache seiner Zeit spricht, also weitgehend dem Zeitstil [. . .] verhaftet ist“, was anschließend dahingehend differenziert wird, „daß Cherubini im Komponieren durchaus eigenen neuen Ideen folgte“ (S. 86).

Über Beschaffenheit und Eigenart von Cherubinis Musik erfährt man in dieser an Konzeption und vielen Details der Durchführung schwachen Arbeit wenig; aber selbst innerhalb des gegebenen Rahmens häufen sich Inkonsequenzen. Mir ist z. B. nicht klar geworden, wo genau in der Ouvertüre zu *Les Abencérages* eine Durchführung beginnen soll – auf Taktzahlen verzichtet der Autor generell – und welche Rolle im Sonatensatz die nicht erwähnte Kantilene (Eulenburg-TP, S. 17f. bzw. S. 34) spielt (die Verdi unmittelbar in seine *Vèpres siciliennes* übernommen zu haben scheint).

Wohl noch bedenklicher sind allerdings die objektiven Versäumnisse: der enge Rahmen der Arbeit ist die Folge eines weitgehenden Desin-

teresses an der vorhandenen Literatur. Dabei wird Bequemlichkeit mit Skepsis verbrämt: So umgeht der Autor, um nur ein Beispiel zu nennen, die umfangreiche Diskussion um den Inhaltsbezug von Opernouvertüren mit dem pauschalen Vorwurf des Fehlens „intersubjektiver Nachweisbarkeit“ (S. 8). Es fehlt deshalb z. B. auch ein Hinweis auf jene Stelle in Wagners Ouvertüreschrift von 1841, die eine Ähnlichkeit der Ouvertüren zum *Wasserträger* und zu *Fidelio* andeutet, und natürlich geht der Autor, außer in einer flüchtigen Anmerkung, nicht auf Susanne Steinbecks 1973 erschienene Arbeit über *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner* ein, die die Wagnersche Beobachtung aufgreift und unter Heranziehung weiterer Cherubini-Ouvertüren ausführt. Und die neuere, auch einschlägige, Cherubini-Literatur, wie sie etwa der Ergänzungsband des *Riemann Musik Lexikons* (1972) angibt, wird zum größten Teil nicht einmal zur Kenntnis genommen, natürlich auch nicht der genannte Aufsatz Kunzes. Ein wichtiges und schönes Thema wartet auf seine Bewältigung.

(Januar 1982)

Reinhard Wiesend

HANS KOHLHASE: Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen. Band 1. 2. 3. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner 1979. 249, 224, 112 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 19.)

Die Hamburger Dissertation dient einem wichtigen Desiderat unserer Werkkenntnis Schumanns im Umkreis kleinerer Besetzung zwischen Klavierquintett und Violinsonate, wobei den mannigfachen Verflechtungen mit der primären Klavierkonzeption der Jugendperiode, weniger den sinfonischen Ansätzen, nachgegangen wird, und zwar unter Einschluß der Probleme des Spätstils, die neue Akzente setzen. Es rechnet zu den Vorzügen der Arbeit, daß sie den verstreuten autographen Skizzen, Fragmenten und nahezu geschlossenen ersten Niederschriften ein besonderes Augenmerk widmet, um den internen Prozeß einer thematischen Profilation und das Reifen der Klangvorstellung zu erforschen. Der Verf. hat sich vornehmlich den sogenannten Sonatensatzzyklen zugewandt, wobei er unter Einbezug noch unveröffentlichter, getilgter Satz-teile bemüht war, eine „kontinuierliche Stilent-

wicklung“ zu erfassen, auch im Hinblick auf die schwankende Einschätzung mancher späterer instrumentaler Ensemblesätze. Es ist damit eine bemerkenswerte Ergänzung zu der trefflichen Studie L. Roesners (1974, I) und deren vorangegangener Würdigung von op. 41 (in *Current Musicology* VII, 1968) geboten.

Mit Sorgfalt werden die literarischen Dokumente einer kammermusikalischen Beschäftigung aufgesucht, wozu als Basis das (inzwischen vom Berichterstatter erstveröffentlichte) Klavierquartett *c*-moll von 1828/29 dient, wobei allerdings manche kritische und polemische Bemerkung im Anmerkungsteil (S. 39f. etc.) sich durch die genannte Publikation erledigt, zumal der Quellenapparat nicht erschöpfend bei Kohlhasse mitgeteilt ist (der Entwurf im sogenannten Skizzenbuch Wiede I, übrigens in Band III, Notenbeispiel 4, vorgeführt, gehört auch für den 3. Satz hierher, ferner ein Partitur-Entwurf in der noch tresorierten Sammlung Wiede Sign. 11/283, endlich ist dem Verf. das wichtigste Protokoll Schumanns über die ersten Probeaufführungen der einzelnen Sätze, Zwickau 4871/VII/C, 1/A, 3, entgangen, dieses letztere Papier ist besonders wichtig, um Eindrücke von fremden Werken dieser Monate einzubeziehen).

Der wissenschaftliche Ertrag der Arbeit, die im übrigen auf die Tagebuchtexte Eismanns, Eugenie Schumanns und des Berichterstatters im wesentlichen angewiesen bleibt, ist daher weniger in der Dokumentation aus persönlichen Quellen, als in dem Bemühen zu würdigen, das Entstehen und das Fortwirken thematisch-motivischer Substanzen in vielen Einzelanalysen zu fixieren. Diese formalen Untersuchungen sind verlässlich und von hohem Wert. Allerdings sind Kohlhasse Hinweise auf das mehrfach beanspruchte „Poetische“ (der Terminus ist von Schumann selbst im späten Rückblick auf das „romantische“ Klavierquartett verwandt worden) spärlich und hätten weitere Textstudien nahelegen sollen (S. 3, 71, 108, 208 etc.). Viel ertragreicher sind seine Nachweise von Fremd- und Eigenzitaten, die als sogenannte *soggetti cavati* nach alter Überlieferung eine Rolle spielen. Dieser Teil der Arbeit (S. 44ff.) rechnet zu den gründlichsten. Wenn Klavierwerke (op. 17) einbezogen werden, wäre manches weitere literarisch bezugte Detail, z. B. Zumsteeg (op. 12) im geistigen Austausch mit Clara, für eine Entlehnungstechnik noch zu gewinnen gewesen. Der wichtige Komplex ist zunächst im Repertoire

Beethovens und Mendelssohns weiterverfolgt, wobei zu letzterem Kohlhasse frühere Studie (in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* II, 1977, S. 75ff.) gute Ansätze bot.

Lobenswert auch der Abschnitt der *Satzverklammerung* mit Nachweisen einer Zitatpraxis der Sätze untereinander, in Zusammenhang mit „überleitenden Takten“ (S. 71), eine Technik, die allerdings stilistisch nur mit anderen Werk-gattungen abschließend beurteilt werden kann (man denke nur an die Streichung und das nachträgliche „gilt“ bei der Überleitung zum Finale des Klavierkonzerts op. 54 in dem noch tresorierten Autograph Wiede, um nur einen der vielen Textorte zu nennen, ohne die die Praxis der Satzverkettung unvollständig bliebe). Schumanns Auseinandersetzung mit der tradierten Sonatensatzform, die Modifikation der zweiten Themen, die Modulationspläne, die Introduktionen sind Gegenstand weiterer Einzelanalysen, die viel Neues beitragen, auch wenn dem Verf. die sogenannten Haushaltbücher als chronologische Kontrollinstanz mit ihren oft aufschlußreichen Formulierungen nicht zugänglich gewesen sind (S. 99, Anm. 1). Insofern dürfte sich manche apodiktische Feststellung gegenüber jüngerem und älterem Schrifttum noch relativieren, wenn ergänzende Quellen einbezogen sind. Mit Anschaulichkeit zeugen Tabellen und Diagramme für die beschriebenen satztechnischen Abläufe, namentlich der Evolutionspartien (S. 141 etc.).

Daß der Berichterstatter bei der Einschätzung der von ihm ermittelten Fugenstudien anderer Meinung ist als der Verf. (S. 149ff., Anm. 95), mindert keineswegs den Wert der Bemerkungen zur „kontrapunktischen“ Technik, obwohl hier der methodische Ansatz, nicht mit der „barocken Elle“ zu messen, sondern „dialogisierende Verdichtungen“ in einem „poetischen Sinn“ (S. 148) aufzufassen, gewiß einer schärferen Profilierung bedarf. Das gilt auch für den ergänzenden Abschnitt zur polyphonen Technik (S. 214ff.), dessen Materialübersicht aber gegenüber älteren Studien von Keil, Trapp und Roesner dankbar aufgenommen sei. Die einleitend vorgetragene Polemik gegen Werner Schwarz' Nachweise einer Variationentechnik (S. 208) bleibt fragwürdig und läßt den Wunsch nach methodischer Klärung und nach breiterem Repertoire offen. In einem Schlußabschnitt wird begrüßenswert die Frage *inventio – elaboratio* aufgeworfen, um die nachromantische Schaffentechnik einer „Ausarbeitung“ darzulegen, wobei die Notiz über Niels W.

Gade, vom Berichterstatter einst ermittelt, eine interessante, durchaus zutreffende Deutung erfährt.

Band II widmet sich den *Entstehungsgeschichten und Analysen der Sonatensatzzyklen*, d. h. op. 41, 44, 47, neben dem frühen Klavierquartett und den je drei Trios und Violinsonaten. Zu den drei Streichquartetten, immerhin Schumanns gewichtigstem Beitrag im klassischen Stimmverband, war leider außer der Berliner „Skizze“ das Autograph nicht zugänglich. Band III vereinigt 143 Notenbeispiele als *Übertragungen von Kammermusikfragmenten*, wobei besonders gestrichene Taktgruppen lehrreich sind, für die auch einige Reproduktionen (Tafel VII–IX) zeugen. Leider ist ein Gesamtregister nicht beigegeben.

Die mit viel Umsicht und Fleiß aufgebaute Studie bringt die Forschung eine gute Wegstrecke weiter und verdient Anerkennung.

(November 1981) Wolfgang Boetticher

VLADIMIR KARBUSICKY: Gustav Mahler und seine Umwelt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, VIII, 158 S. (Impulse der Forschung. Band 28.)

CONSTANTIN FLOROS: Gustav Mahler. I: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. II: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1977. 240 S., 433 S.

Constantin Floros hat bereits verschiedentlich seine Methode der semantischen Dechiffrierung musikalischer Texte vorgestellt und mit Erfolg den allgemein verbreiteten historiografischen und stilkritischen Methoden verbaler Annäherung an das klingende Kunstwerk seine spezielle Exegetik zur Seite gestellt. Dabei ist er mit der Akribie eines Uhrmachers vorgegangen, dessen Produkt erst dann brauchbar ist, wenn jedes eingebaute Teilchen am richtigen Ort sitzt und kräftig genug ist, die ihm zugeordnete Funktion zu übernehmen. Sei es das Aufspüren lückenlos beweis- und tragfähigen Dokumentarmaterials, sei es die hellwache, an der Spielpraxis orientierte handwerkliche Werkkunde: Floros hat meistens mit Glück ein plausibles Beziehungssystem zwischen dem Tönenden und dem dahin-

terstehenden Sinn und Gehalt des Kunstwerks herzustellen gewußt.

Mit dem nunmehr vorliegenden Teil seines Versuchs, Gustav Mahlers Symphonik aufzuschlüsseln – auf den noch ausstehenden dritten Band *Mahler und die Literatur* darf man zu Recht gespannt sein – hat er die Methode, die sich von der hermeneutischen Exegese Scheringscher Provenienz erheblich unterscheidet, an dem Objekt schlechthin zur Anwendung gebracht. Ganz kann man zwar Floros nicht zustimmen, wenn er behauptet, daß die Forschung bis heute den Weg zur rechten Deutung der Symphonik von Gustav Mahler nicht gefunden habe, und zwar in erster Linie deswegen, weil Mahlers Symphonik seit 1900 als „absolute Musik“ gelte und weil eine „Doktrin“ dieses symphonische Œuvre zur „Musik an sich“ erklärt habe (Floros S. 9). Gewiß, Floros kann genügend Kronzeugen dafür benennen, die unter Berufung auf Mahlers folgenreicheren Trinkspruch aus dem Jahr 1900 „Perat den Programmen“ einer ausschließlich nach handwerklichen und innermusikalisch-formalistischen Kriterien vorgenommenen Werkdeutung das Wort geredet haben. Aber die Behauptung, daß man bisher am wahren Kern des Mahlerschen Schaffens mehr oder minder ahnungslos vorbeigeredet habe, ist doch wohl etwas übertrieben. Adorno hat – wenn auch nur im Aperçu – spätestens mit seiner 1960 erschienenen Schrift über Mahlers „Physiognomik“ gelehrt, wie das Klingende verstanden sein wollte.

Dies nunmehr auf den soliden Sockel überprüf- und beweisbarer Wissenschaftlichkeit erhoben zu haben, ist indessen Floros' uneingeschränktes Verdienst. So wie hier der literarische Hintergrund Mahlers, seine Bildung und seine ästhetischen und weltanschaulichen Maximen im Hinblick auf das, was sich von Fall zu Fall im Kunstwerk niedergeschlagen hat, dargestellt werden, eröffnet sich tatsächlich ein neuer Zugang und wird – allen Mahlerschen Verdikten von Programmmusik zum Trotz – der mehr oder minder mitgedachte und -gemeinte Sinn der Werke entschlüsselt. Mit behutsamem und zugleich sicherem Zugriff erstellt Floros eine Systematik von tonsymbolisch zu verstehenden Stilmerkmalen, die von Schlüsselakkorden über einzelne Klangfarben bis hin zu Motiven oder Skalen mit besonderer Bedeutung reichen. Dabei ergibt sich ein gattungsgeschichtlich bemerkenswerter Bogen von der Symphonik Beethovens zu derjenigen der Jahrhundertwende, der – syste-

matisch wohlgedacht – dem Begriffspaar Programmusik und Sinfonische Dichtung einen neuen Sinn geben könnte. Man wird in Zukunft weder den hinter der Musik stehenden Sinn unberücksichtigt lassen dürfen – schließlich behauptete Mahler von seiner Musik, sie sei „imstande, eine ganze Weltanschauung, eine philosophische Lebensauffassung ebenso wiederzugeben, wie irgendeine Empfindung, einen Naturvorgang, eine Landschaft“ – noch dazu sich verleiten lassen dürfen, Programme dort zu verkünden, wo Mahler solche nie verfaßt hat. Dieser Dichotomie und auch der Problematik, daß Musik in erster Linie etwas Nonverbales und primär musikalisch zu Erlebendes ist, war sich der Verfasser im höchsten Maß bewußt.

Dasselbe darf man auch Vladimir Karbusicky bescheinigen, der unter dem Sammeltitle *Gustav Mahler und seine Umwelt* drei, bzw. vier recht heterogene Mahlerstudien zusammengefaßt herausbrachte. Auch er geht davon aus, daß das vom Komponisten Erlebte, Gedachte und Wahrgenommene die semantische Grundsphäre seiner Musik bilde und daß demzufolge die Intentionalität des Wahrgenommenen „als kognitives Mittel einer wissenschaftlichen Auslegung nutzbar gemacht werden“ sollte (S. VII). Karbusickys Methode – hierin dem Ansatz Floros' nicht unähnlich – zielt auf Positivistisches ab. Indessen kann Karbusicky seine Herkunft aus einem Kulturkreis, in dem Musiksoziologie schon längst theoretisch und praktisch etabliert war, als man hierzulande prinzipiell noch bevorzugt werk- und musikimmanent interpretierte, nicht verleugnen. Aber es wäre verfehlt, Karbusickys Marginalien zur Mahlerinterpretation als Soziologismen abzutun. Zudem erschließt Karbusickys Schrift dem deutschen Leser Quellen slawischer Herkunft, welche die musikalische Entwicklung Mahlers in neuem Licht erscheinen lassen. Hier sind ganz offensichtlich Archetypen angelegt worden, deren Ursprung nunmehr belegbar wurde. Methodologisch interessant, aber noch nicht ausgereift, erscheint Karbusickys Ansatz, das „formimmanente“ und das „formdestruktive“ Vorgehen Mahlers – es wird dargestellt am Scherzo der 5. *Sinfonie* – begreifbar zu machen; gerade hierzu sind allerdings in jüngster Zeit bemerkenswerte Studien von anderen Seiten beigeleitet worden.

(Dezember 1981)

Klaus Hinrich Stahmer

GUSTAV MAHLER / RICHARD STRAUSS: Briefwechsel 1888–1911. Hrsg. und mit einem musikhistorischen Essay versehen von Herta BLAUKOPF. München–Zürich: Piper (1980). 232 S. (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft; ohne Bandzählung.)

„Nach der Generalprobe [zur Uraufführung der VI. Symphonie im Jahre 1906, B. S.] ging Mahler im Künstlerzimmer auf und ab, schluchzend, händeringend, seiner nicht mächtig. Fried, Gabrilowitsch, Butts und ich standen still und versteinert, keiner wagte den andern anzusehen. Strauss kam plötzlich laut polternd bei der Tür herein. Spürte nichts. ‚Mahler, Sie müssen irgend eine Trauerovertüre . . . morgen vor der Sechsten dirigieren – der hiesige Bürgermeister ist gestorben. Es ist so üblich – na, was habt ihr denn? Was ist denn los? Na. –‘ Und er ging geräuschvoll und herzkalt hinaus und ließ uns erstarrt zurück“ (Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, S. 124). Episoden dieses Schlages, in denen sich Wahrheit (Strauss geriet 1946 durch Zufall an Alma Mahlers Buch und kommentierte die zitierte Stelle in einer von Herta Blaukopf, S. 195, mitgeteilten Randnotiz mit den Worten: „Solche Dinge verstehe ich allerdings nicht.“) und Vorurteil anekdotenfröhlich mischen, haben bis heute das Bild der Beziehungen zwischen Strauss und Mahler geprägt. Das ist vor allem das Werk Alma Mahlers, deren stilisierende (aber eben auch durch Strauss' Verhalten im faschistischen Deutschland motivierte) Darstellung dahin tendierte, den sensibel-seraphischen Ideenmusiker Mahler gegen den allzu realitätstüchtigen Erfolgskomponisten Strauss auszuspielen.

Daß mit solch grober Typisierung nur einzelne Aspekte – wenn auch nicht ganz periphere – eines in Wahrheit weit komplexeren Verhältnisses getroffen werden, zeigt der leider nur teilweise erhaltene Briefwechsel – 63 Briefen Mahlers stehen 28 von Strauss gegenüber –, der nunmehr in einer sorgfältigen, kommentierten Edition zur Verfügung steht. Es ist das Verdienst der Herausgeberin Herta Blaukopf, damit die quellenmäßigen Grundlagen für eine angemessene Darstellung bereitgestellt zu haben, eine Aufgabe, der sie sich in dem der Ausgabe beigegebenen Essay *Rivalität und Freundschaft. Die persönlichen Beziehungen zwischen Gustav Mahler und Richard Strauss* gleich mitunterzogen hat. Edition und Essay sind beide etwa gleich umfangreich, und was auf den ersten Blick überraschen mag, er-

weist sich bei näherem Zusehen als durchaus sachdienlich: da die über technisch-organisatorische Details hinausgehenden Briefpassagen (vor allem geht es um Aufführungen von Werken des einen durch den anderen) nicht so überaus reich gesät sind, müssen für eine adäquate Interpretation des gesamten Verhältnisses auch sämtliche anderen brieflichen und sonstigen Zeugnisse biographischer Art herangezogen werden. Mit anderen Worten: der Wert der Briefausgabe liegt nicht in ihrem Gehalt an überraschenden oder gar sensationellen Neuigkeiten, sondern in einer Modifikation der Interpretationsperspektive, die dazu veranlaßt, schon bekannt Geglauhtes in verändertem Licht zu sehen. Genau das versucht Herta Blaukopf in ihrem Essay, der als bisher gründlichste Darstellung des Verhältnisses Mahler–Strauss angesehen werden darf; eine sehr kenntnisreiche, psychologisch differenzierte Darstellung, die sich allerdings – eine schon im Titel angedeutete Einengung – auf biographisch faßbare Aspekte beschränkt und spezifisch musikalisch-kompositorische Gesichtspunkte, die doch auch im Briefwechsel eine Rolle spielen, nur von weitem berührt (vgl. etwa Mahlers ausführliche Ablehnung eines Strauss'schen Kürzungsvorschlages für das Finale der Ersten, S. 39f.). Was vor allem als neu zur Kenntnis genommen werden muß, ist die – zumindest phasenweise – Intensität des Verhältnisses von Mahler zu Strauss (weniger in umgekehrter Richtung, obwohl sich Strauss als „ersten Mahlerianer“ bezeichnete): Kreiste es in den ersten Jahren insbesondere um das Problem der Programm-Musik (vermutlich geht die zeitweilige Umbenennung des 1. Satzes der Zweiten als „symphonische Dichtung“ mit dem Titel *Todtenfeier* auf Mahlers Beeindruckung durch die Strauss'schen Erfolge zurück), so blieb Strauss auch in den späteren Jahren – nach Mahlers Abkehr von allem Programmwesen und der Entwicklung Straussens zum Opernkomponisten – eine zentrale Bezugsfigur, an deren Urteil und freundschaftlicher Teilnahme Mahler viel gelegen war. In aller klar erkannten Gegensätzlichkeit, die bei Mahlers kompliziertem Naturell zu zeitweise heftigen Irritationen führte, empfanden sich doch beide letztlich als Exponenten, und zwar als aufeinander bezogene Exponenten, derselben Epoche (die für Gustav Mahler natürlich nicht weiter als bis zum Strauss der *Salome* und *Elektra* reichte). Es ist zu hoffen, daß die jetzt vorliegende Briefedition, die dankenswerterweise mit einigen weniger bekannt-

ten Abbildungen und einem Register versehen ist, den Anstoß dazu gibt, sich auch auf die vielfältige kompositorische Problematik des Verhältnisses Mahler–Strauss näher einzulassen. (Januar 1981) Bernd Sponheuer

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

Der Verfasser erklärt einleitend, daß er nicht nur das Formale (das ist für ihn die „Konstruktion“) des Werks, sondern auch „die Ausdruckhaftigkeit, also den Sprachcharakter“ aufzeigen möchte. Im nächsten Satz schränkt er ein, „der Begriff ‚Ausdruckhaftigkeit‘ (kann) in der Webernschen Musik bis jetzt nur in Ansätzen umrissen werden“. Mittel für diesen Ansatz sollen Weberns Äußerungen über sein Werk und dessen Text bilden, als theoretischer Hintergrund wird Weberns Beschäftigung mit Goethes Farbenlehre, Platon, Kant, Botanik u. ä. erwähnt. Ebenfalls in der Einleitung geht er auf das Problem der merkwürdigen Verwendung traditioneller Begriffe durch Webern selbst ein und kann zwei wichtige Begriffe klären: mit „Kanon“ meint Webern nicht die bekannte Stimmführung, sondern die Folge der Reihenzüge; und mit „Kantate“ weniger die „musik-formale“ Gattung als die inhaltliche Anordnung der Texte. Ähnlich hätten später auch andere Begriffe Weberns in ihrer neuen Bedeutung herausgearbeitet werden müssen, z. B. „Begleitung“ oder „Begleitstimmen“.

Verdienstvoll ist das Herausstellen von Weberns Gebrauch von „Nomos“ im ursprünglichen Sinn als Einheit von Gesetz und Melodie, aber auch als Weberns philosophischen Oberbegriff für die Einheit der konstruktiven Ordnung von Struktur-Konstituenten. Von diesen nennt der Verfasser drei, die Zwölftonreihe, die Dauernreihe und die Tonhöhenordnung (= Oktavlagenordnung), die beiden letzten allerdings eingeschränkt. So sei die Dauernreihe kein Parameter, weil nicht streng eingehalten. Nun gibt es wichtigere Kriterien serieller Dauernbehandlung, die auf die Webernsche nicht anwendbar sind. Aber bei Darstellung solcher Unterschiede muß man immer hinzufügen, daß das Herauslösen von Strukturkomponenten aus ihrer traditionellen Einheit, ihr Quantisieren als präkompositorische

Materialaufstellung und ihre konstruktive Synthese als eigentliche Komposition das Besondere und Neue der Arbeitsweise Weberns bildet, das auch dann völlig unangetastet bleibt, wenn die Synthese zu Inkonsistenzen zwang. (Über obige Auslegung des „Nomos“ hinaus hat übrigens der Rezensent gezeigt, daß zu Beginn der *Orchestervariationen* op. 30 außerdem auch Instrumentation und Intervallschritt-Richtung mit den genannten Strukturkomponenten eine spezifische und charaktervolle Gestalt ausbilden; vgl. *Hat Webern seriell komponiert?* in *Österreichische Musikzeitschrift* 30, 1975, S. 588–594.)

Hier, auf dem Gebiet der Gestalt- und Formanalyse liegen die größten Schwächen des Buches. Allerdings lassen sich diese nicht dem Verfasser anlasten, denn auf diesem Auge ist unsere Ära total blind. Dabei hätte er nur dem in der Wiener Schule oft gebrauchten Begriff „Faßlichkeit“ gründlich nachgehen müssen, auch „Zusammenhang“, „Eindeutigkeit“ und „Klarheit“ weisen die Richtung. Einigemale erweckt er mit dem Wort „Bogenform“ einige Hoffnung, meint dann aber doch, mit Bemerkungen über traditionelle Formbegriffe Weberns, über Anordnung von Reihenzügen und Gliederungen genug Auskunft über die „Form der II. Kantate“ zu geben, diese ergibt sich sowieso(!) aus der Analyse des Werkes“. Auch am Fehlen jeder formalen Skizze merkt man – denn für Instrumentation oder Dynamik sind durchaus erhellen- graphische Hilfen gezeichnet –, daß der Verfasser dieses Problem noch gar nicht sieht.

Noch auf eine Schwäche ist hinzuweisen. Heinrich Deppert (*Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns*, Darmstadt 1972) verwendet den unglücklichen Ausdruck „Tonhöhenordnung“ immer in Verbindung mit Oktavlage oder -register so, daß der Leser ihn richtig versteht. Der Verfasser übernimmt ihn aber ohne weitere Erklärung. Ein Leser, der Deppert nicht kennt, ist zunächst ratlos, denn unter „Tonhöhenordnung“ verstand und versteht man seit der Literatur über serielle Verfahren primär die durch die Zwölftonreihe.

Insgesamt aber ist das Buch schon deshalb brauchbar und schließt eine Lücke, weil es die Methodik von Deppert übernimmt (korrekterweise hätte das deutlicher ausgesprochen werden sollen) und auf ein vokal-instrumentales Werk anwendet. Vielleicht könnte auch manche Passage aus der Arbeit von Friedhelm Döhl helfen, die „Ausdruckshaftigkeit“ Webernscher Musik bes-

ser zu fassen (*Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, München–Salzburg 1976).

(April 1981)

Erhard Karkoschka

GERHARD DODERER: *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública in Braga. Tutzing: Hans Schneider 1978. 212 S. und 100 S. Anhang. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 5.)*

In Ermangelung ausführlicher Darstellungen der Orgelgeschichte Portugals versteht sich die vorliegende Arbeit vermutlich als grundlegende Information für den mitteleuropäischen Leser. Demgemäß werden Orgelbau, Entwicklungsgeschichte der Gattungen und paradigmatische Betrachtung von Werken miteinander verbunden. Allerdings erfaßt die Abhandlung im wesentlichen einen Zeitraum, in dem das Land – infolge der politischen Situation militärisch aufgezwungener Personalunion mit Spanien – einerseits einen völligen Stillstand des Orgelbaus aufgrund der miserablen wirtschaftlichen Verhältnisse (bei gleichzeitiger großartiger Entfaltung in Spanien) hinnehmen mußte, andererseits auf musikalischem Gebiet weitgehend in Abhängigkeit vom beherrschenden östlichen Nachbarn verharrete, aus der es sich erst im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts lösen konnte. Somit läuft das Unternehmen eigentlich auf die Darstellung der gesamtiberischen Orgelgeschichte dieser Epoche hinaus, innerhalb derer sich die portugiesische Sonderentwicklung durch gewisse Spezifika abhebt.

Die Arbeit geht aus von der Betrachtung einer einzigen Quelle, deren philologische Erschließung und historische Einordnung den ersten Teil ausmacht. Der Verfasser sieht in Ms 964 Braga nicht nur die umfangreichste, sondern auch die aufschlußreichste unter den drei handschriftlichen portugiesischen Orgelmusik-Sammlungen des 17. Jahrhunderts. Sie besteht aus verschiedenen Schichten, die sich gemäß dem Wasserzeichenbefund über den Zeitraum von 1610 bis 1766 hin erstrecken; zusammengebunden wurde das Manuskript zu einer Zeit, als man seine Teile schon nicht mehr zum Zweck der organistischen Praxis benutzte. Der Verfasser nimmt an, daß der Hauptteil des Ms 964 Braga ebenso wie Ms 1607 Porto Kopien einer heute verschollenen Vorlage

darstellen, die sich Schüler des zwischen 1662 und 1668 in Braga wirkenden Orgelkomponisten Pedro de Araújo anfertigten; beide Manuskripte lassen die Umrisse einer nordportugiesischen „Schule mit der Zentralfigur Araújo erkennen“, die ihrerseits durch Einflüsse des großen portugiesischen Orgelmeisters um 1600, Manuel Rodrigues Coelho, sowie der kastilischen und aragonesischen Schule gekennzeichnet sei. Namhaft machen lassen sich solche Schüler freilich nicht, wie man überhaupt zu den Biographien der meisten portugiesischen Organisten des 17. Jahrhunderts nur kümmerliche Daten besitzt; selbst für das angenommene Schulhaupt gelang nicht einmal die archivalische Ermittlung von Geburts- und Sterbedaten, geschweige von näheren Anhaltspunkten zu Leben und Wirken.

Was den zweiten Teil – die Entwicklung des Orgelbaus in dem für die Quelle entscheidenden Zeitraum – angeht, so mußte ganz wesentlich auf Spanien zurückgegriffen werden, weil in Portugal selbst erst im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ein Aufschwung aus totaler Lethargie erfolgte und eine portugiesische Eigenentwicklung erst nach Ablauf der hier zur Debatte stehenden Epoche einsetzte. Aus diesem Grund wird die spanische „Norm“, wie sie seit Correa de Arauxos *Facultad organica* (1626) zu konstatieren ist, und deren Realisierung und Modifizierung an portugiesischen Orgeln hauptsächlich der Zeit um 1700 – also nach der Entstehung des größten Teils der Quelle – aufgezeigt – eine nicht ganz unproblematische Zuordnung. Der strukturellen Frage, an welchen Orten des Landes von welchem Organistentyp für welche Hörer unter welchen Umständen die Musik aufgeführt werden konnte, um die es hier geht, wird kaum nachgegangen. Auch die großen sozialstrukturellen Unterschiede zwischen Nord- und Südportugal werden nicht angesprochen. Offenbar handelt es sich im wesentlichen um die Orgelkunst von großen Klöstern und Bischofskirchen, da nur deren Zeremoniale zur Verdeutlichung ihrer Funktionalität herangezogen werden. Auch wird der Aufbau entschieden verunklart durch die Tatsache, daß Begründungen und Implikationen des Orgelbaus auf drei verschiedene Stellen der Arbeit verteilt sind (S. 78 ff., 164 ff. und 194 ff.), die inhaltlich zusammengehören.

Der dritte Teil untersucht die in der Quelle vorkommenden Gattungen der Orgelmusik, gliedert nach liturgischen Versetten, der Gruppe der Tientos, Obras (einschließlich Susanas) und

Fantasias sowie der Batallas, samt und sonders Gattungen der gesamtiberischen Musik also. Überzeugend erscheint die Zuordnung zu den zeremoniellen Vorschriften einerseits, zu den Eigenarten des spanischen Orgeltypus andererseits. Weitgehend bestätigt werden dabei insbesondere die Forschungen von Kastner, Anglés und Apel, wobei Anglés' Untersuchung zur Vorgeschichte der Orgelbatalla und zur Ensalada reichlich ausführlich referiert wird. Auf die Merkwürdigkeit des Fehlens von ostinaten, toccatenartigen und Variationsformen im portugiesischen Repertoire wird hingewiesen, doch nicht näher eingegangen. Allzu cursorisch erscheint die Begründung der spezifisch iberischen Orgelmusik für „medio registro“ von der sozialgeschichtlichen Struktur her: wieso hatte der Adel und das Bürgertum auf der Pyrenäenhalbinsel weniger Kunstinteresse als andernorts, wieso fehlte „Kammermusik“ (gemeint ist wohl die Musik im Kammerstil), warum entwickelte sich nicht statt der geteilt-manualigen die mehrmanualige Orgel mit großem Pedal wie in Nordeuropa, deren solistisch-konzertante Möglichkeiten wesentlich größer erscheinen?

Solche und andere Fragen ergeben sich aus den Anregungen dieser sehr sorgfältig gearbeiteten und gut dokumentierten Untersuchung, in deren Bibliographie man sich eine gesonderte Aufführung der musikalischen Editionen gewünscht hätte.

(Januar 1982)

Arnfried Edler

Symposium Musik und Massenmedien, hrsg. von Helmut RÖSING. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1978. 148 S.

Verspätet anzuzeigen ist die fragmentarische Dokumentation des Symposiums *Musik und Massenmedien* vom Juni 1977 in Saarbrücken. Fragmentarisch allein schon deshalb, weil von den die Referate begleitenden Diskussionen nichts festgehalten wurde. Fragmentarisch aber vor allem, weil immerhin drei der in Saarbrücken gehaltenen Vorträge ganz fehlen. Der wichtige Komplex *Die Funktion von Musik in Film und Fernsehen* bleibt so zumindest im Buch vom Symposium praktisch unbehandelt. Doch auch dort, wo die Dokumentation weniger unvollständig geriet, entdeckt man vom wichtigen Thema allenfalls Bruchstücke. Dabei wird in Christoph-Hellmut Mahlings Beitrag *Zur ‚Aufbereitung‘*

klassischer Werke in der U-Musik wenigstens das Vorfeld der für alle technischen Medien so zentralen Grundeigenschaft des Alles-Verfügbarmachens beschrieben und ohne sofortige moralische Aburteilung durchdacht. Auch Manfred Wagners Diagnose vom Verlust des auch ästhetischen Informations- und Bildungsauftrags in den Service-Wellen der öffentlich-rechtlichen Rundfunk-Anstalten (*Die dritten Wellen: Struktur, Funktion, Effekt*) trifft einen unbestreitbaren Sachverhalt. Aber wie hier die kritische Diskussion von dessen möglicher Änderbarkeit unterbleibt, finden sich auch in den anderen Beiträgen im positiven Fall bestenfalls einige richtige und wichtige Stichworte, nach denen die Arbeit am Gegenstand recht eigentlich erst beginnen müßte.

In diese Kategorie der um ihre inhaltliche Durchführung gebrachten Stichworte gehören Helmut Rösings etwas umständliche *Thesen zur Funktionsnivellierung massenmedial dargebotener Musik*, Siegfried Goslichs knappe Skizze zur Entwicklung und Wandlung der *Hörspiel-Musik* und die interessanten statistischen Informationen von Josef Eckhardt (*E-Musik-Hörer: echte Minderheiten?*) und Winfried Pape (*Studien zu Hörpräferenzen Jugendlicher*). Im negativen Fall jedoch erreichen Fragestellung und Problembehandlung nicht einmal die Qualität einer Anregung. Peter Naumanns redliches Plädoyer für eine bessere Repräsentanz und Vermittlung außereuropäischer Musik in den Massenmedien und Günter Kleinens Überlegungen zur *Entwicklung kreativer Fähigkeiten durch Mediengebrauch im Musikunterricht* berühren höchstens Randzonen des Themas. Ernst Klusen (*Elektronische Medien als Stimulans musikalischer Lernaktivitäten*) und Peter Rocholl (*Probleme der Vermittlung von Informationen und Impressionen bei Musiksendungen im Fernsehen*) schließlich reden gänzlich an ihm vorbei.

Tatsächlich gibt es in dem schmalbrüstigen Bändchen, in dem Verschiedenartigstes angerissen ist, nur eine Untersuchung, die eine Frage nicht nur anpackt, sondern ihr auch auf ernstzunehmende Weise auf den Grund zu kommen sucht. Hans-Christian Schmidts *Entwurf einer Mediendidaktik – exemplarisch dargestellt an den musikalischen Inhalten des Kino- und Fernsehfilms* läßt sich kenntnisreich und ohne ästhetische Vorurteile auf ihren Gegenstand ein. Jeder, der am Beispiel des Films etwas vom Wesen einer Musik im Interessenfeld eines technischen

Mediums vermitteln möchte, findet für diese Aufgabe bei Schmidt die entscheidenden Ansätze und Grundlagen.

(Dezember 1981)

Leo Karl Gerhartz

MARIA BIESOLD: Rudolf Kroneggers Wienerlieder. Ein Beitrag zur Erhellung des Wienerlied-Begriffs. Dissertation Berlin FU, 1980. 290 S.

Anhand der 25 Wienerlieder Rudolf Kroneggers (1875–1929) – die Autorin unterteilt die 212 Titel in Marschlied, Walzerlied, Lied und Wienerlied, neben Einzelnummern wie Foxtrott, Shimmy, Blues, Chanson, Couplet, Bänkel und Serenade – untersucht Maria Biesold die Gattungsmerkmale des diesen Liedern zugrunde liegenden Wienerlied-Konzeptes: 23 der 25 Lieder sind nach dem Schema Vorspiel–Liedteil–Überleitung–Refrain–Nachspiel gebaut, wobei sich als Konstante Vorspiel, Liedteil und Refrain herausstellen, während Überleitung und Nachspiel variabel sind. Zwei Lieder weichen von diesem Schema ab: *A Stückel Alt-Wien* (Vorspiel, ABA-Liedteil und Jodlernachspiel) und *Die süßen Mäderln* (Vorspiel, ABA-Liedteil und eintaktiges Nachspiel). Mit großer Sorgfalt untersucht sie die Lieder nach Tonart, Form, Größe der Liedabschnitte, Periodenbildung, Taktart, Vorspiel, Überleitung, Nachspiel, Harmonik, Melodik, Rhythmik und Text, vergleicht auch mit Zeitgenossen wie Fr. P. Fiebrich, L. Gruber, R. H. Dietrich und R. Domanig-Roll. Kronegger konzipiert bewußt *Wienerlieder*, d. h. er wandte Verfahrensweisen an, die für ihn das „Wienerische“ verkörperten: vielfältige Stilvermischungen haben sich zu einer typischen „Wiener Art“ zusammengefunden und wurden dank der Kommerzialisierung von Grammophon und Schallplatten imitiert, verarbeitet und weiterentwickelt. Dadurch produziert der Komponist nicht nur für einen kleinen Anhängerkreis, sondern nach dem gängigen Zeitgeschmack, den Wünschen der Verleger und der Unterhaltungsindustrie. Die Folgen: musikalischen Schablonen oder „musikalische Formen . . .“, als Zugeständnis an das in der Vorstellung des Publikums existente ‚Wienerlied‘-Bild“ (S. 8).

Schade, daß der historische Abriß, der kulturwie musikgeschichtlich allzu Bekanntes aussagt und fast dieselbe Länge hat wie die Behandlung der Wienerlieder Kroneggers, an den Schluß gerückt wurde. Ausgezeichnet hingegen im An-

hang das Werkverzeichnis mit Quellenangaben und Themenkatalog, der nach rhythmischem Muster unterteilt ist. Drei der bekanntesten Lieder als Auswahl aufzunehmen, finde ich überflüssig, gut hingegen die Unterteilung des Literaturverzeichnisses. Die musikhistorische Erforschung des Wienerliedes fehlt noch. Möge diese sorgfältige Arbeit einen Anstoß dazu geben.
(September 1981) Sigrid Wiesmann

Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933. Hrsg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e. V. Hamburg. Auswahl und Zusammenstellung der Dokumente Wilhelm SCHOLZ und Waltraut JONAS-CORRIERI. Unter Mitwirkung von Heinrich SCHUMANN und Kurt SYDOW sowie weiterer Mitglieder des Archivs. Initiative und erste Bearbeitung Dr. Herbert JUST (†1975). Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1980). XXVII, 1042 S.

„So geleite denn, kleines Büchlein, den fahrenden Gesellen hinaus auf seinen Weg! Die Zupfgeige sei dein Genöß, und wenn ihr gute Freunde seid, wird eure Reise fein lustig werden“ (Hans Breuer, 1908, S. 13); „aber nachdem wir einmal eingedrungen waren und die Schönheiten der alten Madrigale entdeckt hatten, da sangen wir mit Begeisterung und keines fragte mehr nach den Silcherliedlein“ (Wehrloge *Neue Saat*, Reutlingen, ohne Datum und nähere Angaben, wohl um oder nach 1925, S. 787). Diesem wohlgemuten Ton im Umgang mit Frau Musica stehen auch ganz andere, barsche Töne zur Seite: „wir dürfen nicht dulden, daß sich irgendwo im deutschen Volk der Kitsch und Schund einniste weder auf dem so gefährlichen Gebiet des Lautenliedes, noch auf dem Gebiet des Gemeinschaftsgesanges, des Chores. Wo er sich eingnistet hat, müssen wir alles daransetzen, ihn auszurotten“ (Walther Hensel, ohne Jahresangabe, wohl Anfang 1923, S. 210). Der vorliegende Band kann an zahllosen Stellen als ein Lehrbuch genommen werden, als ein (insofern auch heute keineswegs obsolet gewordenen) Lehrbuch darüber, wie nicht über Musik gedacht und gesprochen werden sollte.

Im Gefolge der Auseinandersetzung mit Theodor W. Adorno, die unüberbrückbare ästhetische Gegensätze ans Tageslicht brachte, im Grunde genommen jedoch politisch motiviert war und

insofern unverheilte Wunden aufriß, gründeten die Vertreter der „deutschen Jugendmusikbewegung“ 1959 ein Archiv. Seit 1969 bestand der Plan, Dokumente aus dem Material dieses Archivs zu veröffentlichen. Gefördert u. a. mit Bundesmitteln aus Bonn und mit Landesmitteln aus Hamburg liegt nun ein stattliches (erstes) Ergebnis vor, an dessen Redaktion ausschließlich Altvordere der Bewegung selbst beteiligt sind, wie die in ihrer Fülle kaum mehr zitierbare Titelseite anzeigt (siehe oben). Den Zweck des Bandes umreißt der Mitbegründer und Leiter des Archivs Heinrich Schumann so (S. IX): „Die Dokumentation wendet sich an Musikschaffende, Musikübende und Musikpädagogen, die in der Gegenwart lebendigen Auswirkungen der Jugendmusikbewegung begegnen und nach ihren Ursprüngen und ihrer Entwicklung fragen. Dem Musikforscher und Historiker bietet sie die Möglichkeit, einen wesentlichen Zweig des deutschen Musiklebens in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts an Quellen zu studieren. Nicht zuletzt wendet sie sich an alle, die die JMB miterlebt haben und ihre eigene Erinnerung im Rahmen größerer Zusammenhänge vertiefen wollen.“ Am Schluß des Nachworts – es stammt von Kurt Sydow – wird noch ein anderer Gesichtspunkt genannt, der dem Band einen zusätzlichen, manifesten und möglicherweise maßgeblichen Zweck zuschreibt. Es wird dort (S. 1005) entgegengetreten „jene(n) soziologischen Versuche(n) aber, die in der Singbewegung eine Propädeutik für die folgende politische Ära sehen, ja, sie geradezu als Wegbereiter für die Formen der Diktatur erkennen“.

Das Material ist nicht so sehr chronologisch als vielmehr thematisch geordnet. Der Hauptteil des Bandes gliedert sich in vier Abschnitte: I. Musik in der Jugendbewegung (1. die Volksliedzeit im Wandervogel und in den anderen Bünden, 2. Wandlungen im Musik-Erleben) (S. 10–75); II. Entwicklung zur Jugendmusikbewegung (1. Jöde-Kreis und Musikantengilden, 2. Finkensteiner Bewegung, 3. Schwerpunkte des musikalischen Wirkens wie Alte Musik, Hausmusik, Offenes Singen, Rundfunk usw.) (S. 76–620); III. Auswirkungen in der Gesellschaft (1. Erziehungsbereich, 2. Freier Bildungsbereich, 3. Kirchlicher Bereich, 4. Musikheim Frankfurt/Oder, 5. Verhältnis zu den Behörden) (S. 621–924); IV. Kritische Reflexion (S. 926–1000).

Nach den Wandervogel-Anfängen, in denen der zeiteigene Patriotismus vorherrschte, und

nach dem Aufschwung und Selbständigwerden der Jugendmusik in den 1920er Jahren, in denen zumindest in der Finkensteiner Bewegung um Walther Hensel der nun gleichfalls zeitgemäße Chauvinismus durchbrach, trat anlässlich einer „Führerkonferenz“ in Oberhof (Februar 1929) eine innere Krise der Bewegung zutage, die über die vormaligen Meinungsunterschiede zwischen den Vertretern der einzelnen Gruppierungen weit hinausging. Von Fritz Jöde dazu aufgefordert, eine Nachlese zu jener Tagung zu geben, schrieben einige Exponenten Briefe (S. 962 bis 980), die die programmatisch-apologetischen Bahnen verließen und Ansätze zu einer selbstkritischen Besinnung zeigen. Hierher gehört insbesondere Hermann Reichenbach, der sich selbst wohl zu Recht als den „vielleicht nüchternste(n) und sachlichste(n) von uns“ bezeichnete (S. 975) und der, laut der S. 1008–1024 mitgeteilten Kurzbiographien, als einziger der Wortführer kurz darauf aus rassistischen Gründen verfolgt wurde. In gewisser Hinsicht ist es bedauerlich, daß nur in dem kürzeren Abschnitt IV (Kritische Reflexion) eine größere Zahl bisher unpublizierten Materials mitgeteilt wird, während die anderen Partien nahezu ausschließlich auf Ausschnitten aus einschlägigen Druckschriften und Periodika fußen, die allerdings heute im Original nicht mehr leicht zugänglich sind.

Ein wissenschaftlicher Charakter und Wert der Dokumentation ist nur höchst bedingt gegeben und soll nach Willen der Redaktoren W. Scholz und W. Jonas-Corrieri auch nicht gegeben sein. Sie weisen nämlich (S. XI) darauf hin, der Leser solle sich aus den Quellen sein eigenes Bild machen, und zwar „unbehindert durch zusätzliche Kommentare der Bearbeiter, die subjektive Deutungen nicht ausgeschlossen hätten“. Nach dieser Auffassung wären, streng genommen, kommentierte, annotierte und überhaupt alle (historisch-)kritischen Editionen der „subjektiven Deutung“ ihrer Herausgeber ausgesetzt. Dahinter steht natürlich eine Schwierigkeit, der nur hätte entkommen werden können, wenn ein unabhängiger Wissenschaftler die Verantwortung übernommen hätte. Es ist durchaus vorstellbar, daß der Band dann, bis in die Quellenauswahl hinein, ein etwas anderes Gesicht angenommen, aber auch ein stärkeres Gewicht erhalten hätte. In Übereinstimmung mit dem genannten Vorsatz gibt es sparsame „Redaktionelle Hinweise“, die eigenartigerweise hervorstechend, halbfett gedruckt sind und in der Regel Querverweise

enthalten. Umgekehrt ist ein Teil der Dokumente petit, ein anderer normal gesetzt, ohne daß erkennbar würde, warum. Schon an solchen Formalien zeigt sich eine mangelnde Vertrautheit mit wissenschaftlichem Brauch. Dazu gehören auch die teilweise ungenügenden bibliographischen Angaben zu den Quellen. Und dazu gehört etwa auch die regellose Auswahl der ins Personenregister aufgenommenen Namen; dort sind z. B. unter den Komponisten, die nicht zum Umkreis der Jugendmusikbewegung gehören, Bach (ganz unvollständig), Busoni und Senfl verzeichnet, jedoch nicht Beethoven, Brahms, Schütz und viele andere im Band selbst genannte.

Das abschließende Jahr 1933 ist nur sehr unvollständig dokumentiert. Die rasch erfolgende „Gleichschaltung“ kommt nur andeutungsweise zur Sprache; der Aufruf von Karl Hase und Otto zur Nedden samt über 100 anderen Unterzeichnern gegen Fritz Jöde fehlt, usw. Zu rechtfertigen ist eine solche Selektion keineswegs mit dem Argument der Redaktoren (S. XI): „um die Ursprünglichkeit der Aussagen zu erhalten“, sondern allein durch die Fortsetzung der Dokumentation für die nächste Etappe der Jugendmusikbewegung von 1933 an. In ziemlich vager Form stellt H. Schumann einen zweiten Band „über die ‚klassische Zeit‘ hinaus bis in die Gegenwart“ in Aussicht (S. VIII). Diese (vielleicht dann annotierte?) Fortsetzung darf man mit einer gewissen Spannung erwarten und möchte sie bald erhoffen.

(Juni 1981)

Albrecht Riethmüller

Studia instrumentorum musicae popularis, Band 4, hrsg. von Erich STOCKMANN. Stockholm: 1976, 147 S.; Band 5. Stockholm: 1977, 138 S.; Bd. 7. Stockholm: 1981, 179 S. (Musik-historiska museets skrifter. 6, 7 und 9, hrsg. von Ernst EMSHEIMER.)

Band 4 der *Studia instrumentorum* enthält 22 Referate der Vierten Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments (einer Arbeitsgruppe des International Folk Music Council) 1973 in Ungarn, an der 45 Wissenschaftler aus vierzehn Ländern teilnahmen. Mit der Diskussion um Prinzipien und Methoden der historischen Erforschung von Volksmusikinstrumenten beschränkt man einen Weg, der trotz vieler methodischer und arbeitsökonomischer Schwierigkeiten unser Wissen um die Geschichte der Volksmusikinstrumente, ihrer Verbreitung und Ver-

wendung, bereichert und in Zukunft weitere interessante neue Ergebnisse erwarten läßt.

Im Vordergrund der Auseinandersetzung mit methodischen Problemen stand die Auswertung ikonographischer Quellen. Dabei wurde deutlich, daß zum einen deren Zahl bisher nicht einmal annähernd bekannt ist und die Erforschung jener Quellen noch ganz am Anfang steht. Zum anderen konzentrierte sich das Interesse der Instrumentenkundler bisher vornehmlich auf Gemälde berühmter Meister, auf Darstellungen in Kirchen, Schlössern etc., während die überaus zahlreichen Bilder von Volkskünstlern kaum in ihrer Bedeutung für die Forschung gewürdigt wurden. Dieses Material blieb auch von Kunstwissenschaftlern zumeist unbeachtet, es fehlt infolgedessen an Untersuchungen der rein ikonographischen Stil Kategorien, so daß sich Aussagen über die Wiedergabetreue der Abbildungen nur unter Vorbehalt machen lassen. Das ist um so bedauerlicher, als gerade Volkskünstler das Musikinstrument häufig in seinem realen sozialen und funktionalen Kontext darstellen, man mithin aus den Bildern interessante Aufschlüsse über die Musizierpraxis einer bestimmten Zeit gewinnen könnte. Es ist schade, daß eine systematische Erfassung aller Darstellungen von Musikinstrumenten noch in weiter Ferne liegt. Offensichtlich hat man jedoch zumindest in Skandinavien und Osteuropa die Bedeutung der Aufgabe erkannt und erste Schritte zu einer umfassenden Bestandsaufnahme eingeleitet.

In jenem Teil des Bandes, der traditionellerweise der Volksmusik des gastgebenden Landes gewidmet ist, zeichnen Bálint Sárosi und Géza Papp ein anschauliches Bild der ungarischen Instrumentalmusik in Vergangenheit und Gegenwart. Das reiche Klangmaterial Sárosis sowie einige live-Darbietungen von Volksmusikern vermittelten seinerzeit den Gästen einen nachhaltigen Eindruck von der erstaunlichen Vielfalt und Lebendigkeit des traditionellen Musiklebens. Dankenswerterweise fügte Bálint Sárosi der Druckfassung seines Referates eine Vielzahl – z. T. sehr umfänglicher – Transkriptionen bei, womit er zugleich den hohen Forschungsstand der ungarischen Volksmusikforschung demonstriert.

Band 5 der *Studia instrumentorum* dokumentiert in neunzehn Beiträgen die Fortsetzung der in Ungarn begonnenen Diskussion, wobei der Schwerpunkt während der Fünften Arbeitstagung in der Schweiz (40 Wissenschaftler aus

zwölf Ländern) auf der Untersuchung schriftlicher Quellen lag. Es zeigt sich, daß der Umgang mit Schriftzeugnissen kaum weniger Probleme aufwirft als der mit ikonographischen Quellen. Gottfried Habenicht (*Der Informationswert von Franz Joseph Sulzers „Geschichte des transalpinischen Daciens“ [1781/1782] für die Erforschung der rumänischen Musikinstrumente*) bemerkt dazu, „... daß erst die Beachtung der zahlreichen, den Autor einer Nachricht betreffenden Umstände, wie z. B. Lebenslauf, allgemeine und fachliche Ausbildung, Einstellung, Zweck der Aussage und umrahmende Nebenumstände, es gestatten, die betreffenden Informationen wissenschaftlich auszuwerten...“ (S. 126). Da es mangels entsprechender Dokumente selten gelingt, die Verlässlichkeit der Angaben genau zu bestimmen, erfordert die Auswertung schriftlicher Quellen für Forschungen zur Geschichte der Volksmusik kaum weniger Augenmaß, Umsicht sowie solide Quellenkritik, als dies bei Bilddokumenten der Fall ist.

In seinem Beitrag *Funktion und Symbol: zum Paradigma „Alphorn“* weist Max Peter Baumann nach, daß und auf welche Weise sich das Alphorn im 19. Jahrhundert von einem funktionsgebundenen Hirteninstrument zum nationalen Symbol wandelte, das nicht nur gleichsam als „Markenzeichen“ schweizerischer Produkte in aller Welt gilt, sondern auch als Mittel der nationalen Identifikation in Krisenzeiten genutzt wurde. Baumann verdeutlicht eindrucksvoll das Problem der Kommerzialisierung von Volksmusik, ihrer Wiederbelebung im „zweiten Dasein“ und ihres Lösens aus der ursprünglichen funktionalen Ebene.

Der vor kurzem erschienene 7. Band der *Studia instrumentorum* enthält 25 Referate der Siebten Arbeitstagung 1980 in Österreich, die eine besonders breite Resonanz fand (50 Wissenschaftler aus siebzehn Ländern Europas und den USA). Erörtert wurden Fragen nach der sozialen Stellung des Spielers von Volksmusikinstrumenten in der jeweiligen Gesellschaft, nach seiner Bedeutung für die Bewahrung und Überlieferung der Instrumentalmusik sowie nach dem historischen Wandel in der Funktion und dem Wirken von Volksmusikern. Die Themen der Aufsätze reichen von Studien zur Ausbildung und zum Status des Musikers in verschiedenen europäischen Ländern bis zu Untersuchungen von Instrumenten oder Repertoires einzelner Musiker in Europa und Lateinamerika.

Leider sind Volksmusikforscher aus Übersee selten und aus asiatischen Ländern so gut wie nie bei den Arbeitstagungen vertreten, was sich auf die Themenstellung auswirkt. Es ist zu hoffen, daß es gelingt, zunehmend auch Forscher aus nicht-europäischen Ländern an der Arbeit der Study Group zu beteiligen, indessen ist dies nicht zuletzt natürlich ein Problem der finanziellen Unterstützung. Zu wünschen wäre auch, daß sich das Ziel von Erich Stockmann realisieren ließe, jedem Band die entsprechenden Musikbeispiele auf Schallplatte oder Tonband bzw. Kasette beizufügen. Dies würde den ohnehin bereits hohen Informationswert der *Studia instrumentorum* nochmals steigern. Ein besonderes Gütezeichen der *Studia*-Bände, deren Beiträge insgesamt gesehen auf beachtlichem wissenschaftlichen Niveau stehen, sind die exzellente äußere Aufmachung (dieser Eindruck wird nur unwesentlich getrübt durch ein drucktechnisches Malheur in Band 5 – es fehlen einige Zeilen am Ende des letzten Aufsatzes) und die Tatsache, daß die Bände jeweils kurze Zeit nach Abschluß der Tagungen erscheinen: diesmal konnte die Frist dank der tatkräftigen Hilfe von Ernst Emsheimer und den Mitarbeitern des Musikhistoriska Museet Stockholm sogar auf knapp fünfzehn Monate reduziert werden. Die *Studia instrumentorum* können in vieler Hinsicht als vorbildlich gelten für die Arbeit innerhalb einer Study Group des IFMC und deren Dokumentation in der Öffentlichkeit.

(Oktober 1981)

Christian Ahrens

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

Jeder Versuch eines „Überblick(s) über die Musikkultur der Völker Südasiens“ (S. 5) steht vor zwei Schwierigkeiten: Erstens scheint es nicht möglich, die schier unglaubliche Vielfalt der Gesellschaften unterschiedlicher Kulturstufe in diesem geographischen Raum auch nur annähernd vollständig zu erfassen. Hinzukommt zweitens der von Volk zu Volk bisweilen weit divergierende Stand unserer Kenntnis, der eine ausge-

wogene Gesamtdarstellung der Musikkulturen vereitelt. Um so anerkennenswerter ist daher der Mut Paul Collaers, im Bewußtsein dieser Tatsachen unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter diese Gesamtschau gewagt zu haben.

Die Einleitung umreißt die Geschichte Südasiens und die wichtigsten in ihr politisch wirksamen Konzepte. Einzelne Erläuterungen hätten auf Grund der heutigen historischen Erkenntnisse präziser sein können. So ist der Grund für das fortwährende Entstehen und Vergehen monarchischer Dynastien nur teilweise in der starken regionalen Zersplitterung der Herrschaftsformen zu sehen; wirksamer war vielmehr die interne Schwierigkeit, die sich in der Gesellschaft spiegelnde kosmische Harmonie als Hauptlegitimationsprinzip der Dynastien aufrecht zu erhalten.

Die sich an die Einführung anschließende „Wanderung“ durch die Musikkulturen Südasiens beginnt in Vietnam und führt über die Staaten des Festlands (Kampuchea [Kambodscha], Thailand, Laos, Burma, Malaysia) zur Inselwelt der Andamanen, Indonesiens (Sumatra, Nias, Java, Bali, Flores, Timor, Kalimantan [Borneo], Sulawesi [Celebes], Maluku [Molukken]) und der Philippinen. Mit gutem Grund beginnt die Reise in Vietnam, finden sich hier doch die ältesten Relikte der musikalischen Kultur Südasiens. Weshalb allerdings nach einer kurzen Beschreibung des steinzeitlichen Lithophons und der metallenen Kesselgongs (im angeführten Zitat von John Villiers Geschichte Südasiens „Bronzetrommeln“ genannt, S. 10) der Sprung zur Musik der Gegenwart etwas unvermittelt vorgenommen wird, ist unklar. Das in der Vergangenheit gebräuchliche Musikinstrumentarium hätte anhand weiterer Grabungsfunde, Reliefdarstellungen, mündlich tradiert oder schriftlich fixierter Dichtung im gesamten südasiatischen Raum ausführlich besprochen werden können. Inwieweit dies jedoch in eine möglicherweise geplante Lieferung zu Band II (*Musik des Altertums*) der *Musikgeschichte in Bildern* hineinspielt, entzieht sich meiner Kenntnis. Die sehr eingehenden Darstellungen zur Volksmusik (S. 12–21) sowie zur größtenteils vom ostasiatischen Kulturraum beeinflussten überwiegend höfischen Kunstmusik (S. 34–41), von Trần Văn Khê verfaßt, spiegeln durchweg die Situation in der Mitte der sechziger Jahre. Kontextbeschreibungen sowie Klassifikationen sind ausführlich und anschaulich, insbesondere die Schwierigkeit der

Erläuterung vokaler Musizierformen in einer auf Bilddokumenten beruhenden Veröffentlichung ist hier, wie allerdings auch in anderen Passagen des Buches, sehr gut gelöst. Notenbeispiele, die in diesem Band sonst leider nur sehr spärlich vorhanden sind, illustrieren die Gestalt der Musik.

Auf älteren Dokumenten der fünfziger bzw. dreißiger Jahre beruhen die Angaben Paul Collaers (S. 22–27) und Emmy Bernatziks (S. 28–33) zum Leben der der Stammeskultur zuzuordnenden Rückzugsvölker Vietnams, wobei Emmy Bernatzik mehr auf allgemein-ethnologisch relevante Aspekte Bezug nimmt und die Musik nur am Rande erwähnt. Gleiches gilt für ihre Beschreibung zweier Stämme in Thailand (S. 64). Der angehängte, kurze, unsignierte Artikel zur Musik in der Sozialistischen Republik Vietnam (S. 42) ist zu rudimentär, um ein repräsentatives Bild vom gegenwärtigen Musikleben geben zu können.

Jacques Brunet, dessen Bilddokumente und Informationen aus der Mitte der sechziger Jahre stammen, vermittelt einen kurzen Eindruck von der Musik Kampuchéas (Kambodschas) (S. 44 bis 57). Nach einem kurzen Abriß höfischer Musik beschreibt er verschiedene Instrumentalgruppen auf der Volksmusikebene und einzelne Tänze. Infolge widersprüchlicher Formulierung bleibt hier unklar, ob das Faßtrommelpaar *skor thom* zum Begleitensemble der Faustkämpfe gehört oder nicht (S. 56). Abgesehen von der Musik der Phi Tong Luang und der Moken (Nordost- bzw. Südwestthailand) finden wir auf S. 58–63 nur Beschreibungen der höfischen Kunst – Instrumentalmusik durch Paul Collaer, Tanz und Theater durch Emmy Bernatzik – Thailands. Neuere und neueste Forschungen haben indes unsere Kenntnis der nichturbanen Musiktraditionen auch hier erheblich erweitert. Die Behauptung Emmy Bernatziks, im *khon*-Tanzdrama trügen die Tänzer Masken, während die Tänzerinnen unmaskiert aufträten (S. 62), wird durch Abb. 61 relativiert. Auf dieser Abbildung tragen nur diejenigen Tänzer Masken, die das Affenheer als Bundesgenossen des Helden Rama darstellen.

Aus der Feder Paul Collaers schließen sich an: eine kurze Beschreibung der Mundorgel in Laos (S. 66) – die laotische Kunstmusik wird unter Hinweis auf die gleichartige Instrumentalzusammensetzung in Thailand und Kampuchea (Kambodscha) mit gutem Grund nicht weiter behan-

delt –, Ausführungen zur teils vom indischen Kulturraum beeinflussten Musik Burmas (S. 68–71) sowie ein kurzer Exkurs über die heute nahezu ausgestorbene Negrito-Urbevölkerung der Andamanen-Inseln anhand zweier Abbildungen aus den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts (S. 72). Dieser Abschnitt dient gleichsam als Einstieg zu den sehr ausführlichen und informationsreichen Darstellungen zur Kultur der Inlandsstämme Malaysias (S. 74–85), deren Musik Hans Oesch 1963 eingehend erforscht hat. Neben der detaillierten Beschreibung des Musikinstrumentariums der Negrito (im Norden), der weddoiden Senoi (im mittleren Gebiet Malaysias) und der protomalaiischen „Orang Malayu Asli“ (im Süden) bestimmen insbesondere die Erläuterungen zum Schamanenritual den hohen Informationswert der Präsentation.

Lediglich aus Bilddokumenten der zwanziger und dreißiger Jahre, überwiegend von dem holländischen Musikologen Jaap Kunst gesammelt, oder aus Instrumentenbeständen verschiedener Museen hingegen besteht das Material, das Ernst Heins, G. van Wengen und Paul Collaer für ihre Beschreibung der Instrumente und ihrer Musik auf den indonesischen Inseln Sumatra (Aceh, Batak, Minangkabau), Nias, Flores, Westtimor, Kalimantan, Sulawesi und Maluku ausgewertet haben (S. 86–99, 114–117, 128–143). Für den Leser ist dabei hilfreich, daß Ernst Heins und G. van Wengen explizit auf diesen Tatbestand aufmerksam machen und damit die Fragwürdigkeit einer Anwendung der Informationen auf das heutige Musikleben bewußt werden lassen. Wenig sagt dem unvorbelasteten Leser die Wiedergabe des im Englischen für die Kennzeichnung der Ensemble-Spieltechnik prägnanten Begriffs „interlocking style“ als „interlocking“-Stil (S. 90, 98). Hier wäre die erläuternde Übertragung als verschachteltes, aufeinander bezogenes Rhythmuspiel sinnvoller gewesen.

Die in die genannte Folge der Inseln eingebettete Beschreibung der Musikkulturen Javas und Balis durch Paul Collaer und Mantle Hood (S. 100–113) enthält neben einer starken Verkürzung eine Reihe von sachlichen Fehlern: So sind die Instrumentalgattungen *munggang*, *kodok ngorek* und *sekati* zwar die ältesten, nicht jedoch die wichtigsten Typen des Gamelan auf Java (S. 100); die Kennzeichnung „Improvisation“ für das auf verschiedenen Ebenen melodischer und rhythmischer Dichte ablaufende Ensemblespiel des Gamelan ist irreführend und strengnom-

men unzutreffend (S. 102); die Instrumente der *saron*-Familie sind keine Xylophone, sondern Metallstabspiele (S. 102); Abb. 119 zeigt nicht die vier das wayang-Schattenspiel begleitenden *gender*-Instrumente, sondern einen Teil der *gangs*-Gruppe eines größeren balinesischen Ensembles (vielleicht gong kebyar oder pelegongan) (S. 113). Auch gibt es im balinesischen Gamelan nicht die slendro-pelog-Halbbierung (S. 112).

Gleichfalls innerhalb der Folge indonesischer Inseln beschreibt Margaret King auf der Grundlage eigener Forschung die Musikinstrumente in der ehemals portugiesischen Kolonie Osttimor, heute zum indonesischen Staatsgebiet gehörend (S. 118–125). Eine detail- und informationsreiche Beschreibung des Musikinstrumentariums der verschiedenen Völkerschaften auf den Philippinen von José Maceda beschließt, vervollständigt durch instruktive Notenbeispiele, die musikalische „Südostasien-Reise“ (S. 144–163). Eine ausführliche Bibliographie und ein hilfreiches Register runden den Band ab.

Eine generelle Bewertung dieses Buches, darf folgende Bemerkungen zur Orthographie nicht unbeachtet lassen: Abgesehen von einer Reihe von Druckfehlern („kyai“, nicht „kyaki“ [S. 100] oder „khjai“ [S. 102]; „jara“, nicht „djara“ [S. 106]; „kebyar“, nicht „kebyr“ [S. 110]) ist die Wiedergabe indonesischer Wörter in diesem Buch grundsätzlich problematisch. Einerseits folgt die Schreibung der Inselnamen der indonesischen und nicht der international üblichen Schreibweise: „Sumatera“ und „Djawa“ anstatt „Sumatra“ und „Java“. Außerdem verharrt man (der Verlag?, der Herausgeber?) durchweg auf der alten Orthographie der Kolonialzeit (tj statt c, dj statt j, j statt y), fügt allerdings die neue, seit 1972(!) vorgeschriebene offizielle Schreibweise des öfteren in Klammern an: z. B. Atjeh (Aceh). Leider ist dieses System auch nicht konsequent durchgeführt worden, und so steht „katjapi“ (neu: „kacapi“) neben „rojeh“ (alt: „rodjeh“) oder man begegnet beiden Schreibweisen „wajang“ (S. 102) und „wayang“ (S. 112). Der Verwirrung noch nicht genug, wird die im Javanischen phonetisch relevante Differenzierung von d und ḍ sowie t und ṭ weitestgehend nicht beachtet. Zwar schreibt Paul Collaer in Übernahme von Jaap Kunst (*Music in Java*, 3/1973) richtig „penunung“ und „keṭuk“, doch werden sonst so wichtige Termini wie „ḍalang“ oder „gending“ auf den entsprechenden Seiten nie mit dem unverzichtbaren Punkt wiedergegeben. Wie

die in der Beschreibung der Musik Osttimors von Margaret King genannten Instrumentennamen, deren bisherige Orthographie wahrscheinlich vom Portugiesischen beeinflusst ist, heute geschrieben werden, entzieht sich meiner Kenntnis. Alles in allem stellt der Band jedoch trotz der genannten Einschränkungen, der notgedrungenweise unvollständigen Erfassung und – infolge der Quellenlage – unterschiedlich informativen Ausführungen im einzelnen einen durchaus gelungenen Einstieg in den Reichtum der Musikulturen Südostasiens dar. Das Verdienst dieses Buches ist zudem, den Finger – möglicherweise unbeabsichtigt – auf diejenigen Punkte gelegt zu haben, an denen heute dringend die Forschung einsetzen oder fortfahren sollte.

(Dezember 1981) Rüdiger Schumacher

Music Culture in West Asia. Edited by Tomoaki FUJII. Osaka: National Museum of Ethnology 1980. XI, 120, 35 S. (Senri Ethnological Studies. Nr. 5.)

Aus dem Titel dieser Publikation könnte man schließen, der Ausdruck *Music Culture* sei als Singularetantum für die zahlreichen, nach Alter und Stil verschiedenen musikalischen Äußerungen im Vorderen Orient gedacht, doch gleich die Einleitung zeigt den Sachverhalt deutlicher: Eine Gruppe japanischer Wissenschaftler, bestehend aus Ethnomusikologen, vergleichenden Literaturwissenschaftlern, Linguisten, Kunsthistorikern und Sozialanthropologen reiste 1973 und 1975 nach Afghanistan, in den Iran und die Türkei, um die musikalischen Ost-West-Beziehungen – aus japanischer Perspektive – eingehend zu studieren. Angeregt wurden die Unternehmen, schon 1964 durch eine Reise des Leiters der Gruppe, Tomoaki Fujii vorbereitet, von der Frage nach Parallelen zur älteren Musik Japans und aus dem Interesse an der Volksmusik unserer Zeit. Die heimgebrachten Musikaufnahmen, die Angaben zu den Musikinstrumenten und die Beobachtungen des Musiklebens führten nun zu fünf Aufsätzen, die im vorliegenden Band zusammengefaßt sind. Drei von ihnen beschäftigen sich mit der Musik in Afghanistan, der vierte mit Musik der Kurden, der fünfte mit der mündlichen Überlieferung von Epen und Volkserzählungen.

Der Herausgeber selbst eröffnet die Reihe der Beiträge unter dem Thema *A Model of Culture Areas of West Asian Music: With Emphasis on*

the Structure of Afghan Folk Music. Im Blick auf Afghanistan erwähnt er zunächst einige historische Fakten sowie die wichtigsten Ethnien: Pashtunen, Tajiken, Usbeken und Hazara; Minoritäten deutet er an. Dann wendet er sich der Musik zu und erwähnt die für das ganze Land gültigen Kategorien: religiöse, traditionell künstlerische, populäre und moderne Musik, schließlich die Volksmusik. Andererseits unterscheidet er sechs Musikareale: das Hindukusch-Gebiet im Norden, den Wakhan-Streifen im Nordosten, die Umgebung von Herat und Farāh, den Hazara-Wohnbezirk im Zentralgebirge, das Pashtu-Gebiet im Süden und das kleine Nuristan im Osten. Jedesmal werden die benutzten Musikinstrumente und die Kriterien der klingenden Musik zusammengestellt. Ein Abschnitt über Kinder, Erziehung und Musiker beschließt das Kapitel. Darauf folgen Untersuchungen einzelner Aspekte afghanischer Musik.

Ergiebig ist vor allem der zweite Beitrag, *Characteristics of Afghan Folk Music: A Comparative Study of the Musical Characters of the Tajik, Uzbek, Pashtun and Hazara Tribes*, von Akihiro Takahashi, der zunächst die Skalen, dann Rhythmen, Gesangstechnik und Stimmklang, schließlich die Gestaltung der Ensembles untersucht. Die Unterschiede zwischen den genannten Stämmen sind deutlich herausgestellt. Zu den Skalen sind teilweise Melodien mitgeteilt, sie selbst auch mit persischen Skalen verglichen; die Rhythmen sind mit Notenzeichen zitiert. In einem Schlußabschnitt über *Inter-Tribal Relationships* zeigt der Autor, daß in den Ensembles der Tajiken und Usbeken oft Musiker aus anderen Stämmen mitwirken, während sich in den Musikgruppen der Pashtunen und Hazara nur eigene Stammesmitglieder finden.

Tetsuo Sakurai berichtet über *The Musical Instruments of Afghanistan* und fragt für jedes Instrument nach seiner Bezeichnung, Bauweise und Spieltechnik, dann nach dem Spieler, der Funktion im Ensemble und der Beziehung zu ähnlichen Instrumenten in anderen Gebieten. So entsteht eine sehr übersichtliche Liste, die hin und wieder bisher unbekanntes Einzelheiten mitteilt. Abbildungen zu elf Instrumenten bilden eine angenehme Ergänzung.

In seinem Aufsatz *Music and Culture of the Kurds* bringt Ayako Tatsumura die Ergebnisse seiner Forschungen im iranischen Aserbeijan zur Sprache. Er unterscheidet Sologesänge der Halbnomaden, antiphonale Gesänge mit Tänzen in

Dörfern, semiprofessionelle Musik in der Stadt Mähābad und Aṭān-Rufe samt Koran-Rezitation. An einer Reihe antiphonaler Gesänge stellt er die melodischen Formeln fest, doch von den semiprofessionellen Stücken, auf einer offenen Längsflöte (*naye*) oder einer Doppelklarinette (*duzare*) und einer Bechertrommel (*tabre*) vorgelesen, teilt er nur die Skalen mit. Dies soll vor allem die Frage klären, wie sich das kurdische Repertoire zur Musik anderer Völkerschaften verhält.

Der letzte Artikel, *Oral Tradition of Epics and Folktales* von Michiko Suzuki rückt hohe epische Dichtungen, so das iranische *Shāhnāmah* sowie *Laylā und Majnūn*, ferner das türkische *Köroğlu* in den Vordergrund. Er zeigt, wie diese und andere Stoffe in der mündlichen Überlieferung behandelt werden. Zu Bemerkungen über Musik wird er nur dort veranlaßt, wo Dichter-Sänger ins Blickfeld treten.

Bei der Lektüre der Aufsätze, die vielfach auf der wissenschaftlichen Literatur in englischer, deutscher und französischer Sprache aufbauen, ist insgesamt der erste Satz des Vorworts im Auge zu behalten: „To most Japanese, the society and culture of the West Asian Region still remains largely unknown.“ Doch die japanischen Forscher zeigen, wie schnell und genau sie sich in das Fachgebiet Ethnomusikologie eingearbeitet haben. Daß sie mit ihren Bemühungen fortfahren werden, ergibt sich aus der Formulierung offener Fragen zu Ende der Einleitung sowie des vierten und fünften Beitrags, zudem aus der Liste der eingebrachten Musikaufnahmen, die auf den letzten 35 Seiten des Buches vorgelegt ist. (September 1981)

Josef Kuckertz

(JOHANN BAPTIST [JAN KR̄TITEL])
VANHAL: Six Quartets. An edition and commentary (by) David Wyn JONES. Cardiff: University College Cardiff Press 1980. 211 S.

Das allgemeine Urteil, Vaňhals historische Bedeutung liege „auf dem Gebiete der Sinfonik“ (Milan Pošťolka in *MGG*) wird durch die leider noch ungedruckte Dissertation von David Wyn Jones (*The String Quartets of Johann Vanhal*, Dissertation University of Wales 1977) und durch die hier vorgelegte Ausgabe modifiziert. Jones' knappe, aber inhaltsreiche Einleitung und die sechs edierten Quartette – aus 54 authentischen Werken so ausgewählt, daß sie als reprä-

sentativ gelten können – zeigen den Komponisten zuerst als einen der wichtigeren Wegbereiter, dann als quasi „Popularisator“ des klassischen Streichquartetts und machen seinen Ruhm bei den Zeitgenossen verständlich. Die stilistische Buntheit der Werke – bei kontinuierlich über die Jahre wachsendem kompositionstechnischem Anspruch – zeigt darüber hinaus weit deutlicher als das einheitlichere und individuellere Schaffen der großen Komponisten die Vielfalt der Quellen, aus denen der klassische Stil entstand. Der noch immer immense Abstand der späten Quartette von den reifen Werken Haydns und Mozarts zeigt schließlich indirekt, was es mit dem eigentlich „klassischen“ Stil auf sich hat.

Jones' Auswahl umfaßt folgende Werke: das *c*-moll-Quartett aus dem von Huberty gedruckten opus 1, um 1768/69 in Wien entstanden; das *F*-dur-Quartett aus Hubertys opus 6, das während Vaňhals Italienreise 1770/71 komponiert wurde; das *C*-dur-Quartett aus Hubertys opus 13, 1773 in Wien entstanden; das *G*-dur-Quartett aus einer Gruppe von drei ungedruckten, um 1780 entstandenen Werken; das *A*-dur-Quartett aus dem von Artaria 1785 publizierten opus 33, und schließlich das *Es*-dur-Quartett, das als zweites einer Serie von sechs Einzelwerken von Hoffmeister Anfang 1786 gedruckt wurde. Der Text der Edition stützt sich auf gute Kopien und auf die Erstdrucke (Autographe sind bisher nicht bekannt), er ist gut lesbar, obwohl die Noten handgeschrieben sind. Ergänzungen in der Artikulation sind nur sehr sparsam angebracht – für die Praxis zu sparsam. So ist z. B. schon beim ersten Quartett kaum anzunehmen, daß die ersten 32 Takte des 1. Satzes durchgehend *forte* zu spielen sind, vielmehr ist aus stilgeschichtlichen wie strukturellen Gründen eher mit Echodynamik zu rechnen. Der Kritische Bericht informiert knapp, aber ausreichend über „amendments and deviations not apparent from the edited text“.

Die Einleitung gibt einen kurzen Überblick über Vaňhals Biographie und seine Stellung in der Geschichte des Streichquartetts und des klassischen Stils und diskutiert ausführlicher die sechs ausgewählten Werke sowie – erfreulich pragmatisch – das leidige Problem der Baßbesetzung. Hier hätte allerdings erwähnt werden sollen, daß die Hummeldrucke opus 3 und opus 4 (das dritte Quartett der Ausgabe ist nach Hummel ediert) reich bezifferte Bässe haben, in opus 4 sogar mit Unterscheidung von Tutti und „Vio-

loncello solo“, in opus 3 (im hier edierten *C*-dur-Quartett) mit „tasto solo“-Hinweisen – immerhin eine ernst zu nehmende historische Aufführungsmöglichkeit.

Die stilkritische Diskussion der Einleitung ordnet die Werke überzeugend in ihren jeweiligen Kontext ein, doch hätte man sich hier mehr Details gewünscht, die die stilgeschichtliche Einordnung noch verdeutlicht hätten: so im *c*-moll-Quartett der nachbarocke Scheinkontrapunkt in den Durchführungen der Ecksätze oder die Sere-naden-Typik des Adagio (das im Satztypus – nicht in der Thematik – genau dem langsamen Satz in Haydns *Es*-dur-Quartett Hoboken II:6 entspricht). In der Interpretation dieses Werkes scheinen mir außerdem die Einschläge der typischen Moll-Idiomatik (Chromatik im 1. Satz und Menuett) etwas unterbewertet zu sein, unabhängig von der Frage nach der Chimäre „Sturm und Drang“ in der österreichischen Musik, die Jones anregend und differenziert diskutiert. Vaňhals beim *C*-dur-Quartett erörterte Vorliebe für die Satzfolge Allegro-Menuett-langsamere Satz-Finale scheint, wie bei Haydn, mit der zeitweiligen Vorliebe für relativ moderate und oft „singende“ Kopfsätze zu tun zu haben (merkwürdigerweise gilt das nicht für eine Reihe von Flötenquartetten Vaňhals, die einem Allegro moderato erst den langsamen Satz, dann das Menuett folgen lassen. Ein Sonderfall ist die Bearbeitung von Hummels opus 4 als opus 24 bei Le Menu-Boyer, wo nach Moderato-Kopfsatz und Adagio als je dritter Satz ein Menuett eingeschoben wird).

Den Haydn-Einfluß halte ich im *C*-dur-Quartett für stärker und direkter als Jones es darstellt, vor allem im Menuett (Periodik) und in den Späßen des bemerkenswert langen und ausgearbeiteten Finales. Beim *Es*-dur-Quartett und bei den übrigen von Hoffmeister verlegten Einzelwerken könnte man die Beziehung zum Quartettschaffen des Verlegers über die Dreisätzigkeit (ohne Menuett) hinaus ins Stilistische verlängern: die relativ entwickelten und routiniert gebauten Sonatensätze mit ihren spannenden Rückleitungen zur Reprise sind hier wie dort „the result of a close reading of the most recent quartets of Haydn and Mozart“, und hier wie dort sind der insgesamt gefälligere Ton und die im Detail leichtere Faktur eine Popularisierung der großen Modelle, die sich zumindest bei Hoffmeister mit dem Geschäftsinteresse verbunden haben dürfte.

Der Notentext der Ausgabe ist, nach Stichpro-

ben zu urteilen, leider nicht immer mit letzter Sorgfalt ediert. Im C-dur-Quartett (Nr. 3 der Ausgabe) fehlen *legato*-Bögen, *staccato*-Punkte und eine ganze Reihe von nicht unwichtigen dynamischen Angaben; generell wäre es hier wohl besser gewesen, nicht nach dem chaotischen Hummeldruck zu edieren, sondern nach dem Londoner Druck von Bland, „corrected 1782 by Mr. Salpietro“, der eine große Menge sinnvoller dynamischer und artikulatorischer „corrections“ bringt und das Tempo des Kopfsatzes zu *Allegro moderato* verbessert. Das A-dur-Quartett (Nr. 5 der Ausgabe) ist nach dem wesentlich sorgfältigeren Druck von Artaria ediert, aber auch hier fehlen in der Ausgabe Details (oder sind als Ergänzungen des Herausgebers gekennzeichnet), die in der Vorlage (wenigstens im Exemplar der Stiftsbibliothek Einsiedeln) stehen, bis hin zu der charakteristischen Artikulation $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$, Trillern und einem hübschen *perden[dosi]* in der Rückleitung zur Reprise im Kopfsatz.

Trotz solcher kleineren Einwände ist die Ausgabe wichtig für unsere Kenntnis des klassischen Stils, und zumindest das fünfte und sechste der ausgewählten Werke verdienen es, auch von der Praxis angenommen zu werden. Sehr zu begrüßen wären eine Fortsetzung der Edition und die Veröffentlichung der Dissertation.

(September 1981)

Ludwig Finscher

Eingegangene Schriften

Agenda Musical pour l'Année 1836 contenant tous les renseignements utiles aux amateurs de musique et aux artistes . . . Paris 1836. 103 S.

Agenda Musical ou Indicateur des amateurs, artistes et commerçans en musique, de Paris, la Province et l'étranger, 2^e et 3^e année, Paris 1836 und 1837. 286 und 288 S. Genève: Minkoff Reprint 1981. (Archives de l'Édition Musicale Française. Tome XI.)

BERNHARD APPEL: R. Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems. Phil. Diss. Saarbrücken 1981. XI, 373 S. mschr.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge BWV 1080. Autograph. Originaldruck. Mit einer Studie hrsg. von Hans Gunter HOKE. Faksimileausgabe mit Genehmigung der Deut-

schen Staatsbibliothek Berlin (Autograph) und der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Originaldruck). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1979). Lizenzausgabe für B. Schott's Söhne Mainz. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Band 14.)

Johann Sebastian Bach / Das spekulative Spätwerk. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik 1981. 132 S. (Musik-Konzepte 17/18.)

MANFRED BARTUSCH: Die linke Hand des Gitarristen – eine physiologische Studie. Bramsche: Kyrwada Verlag (1981). 64 S., Abb.

ALFRED BAUMGARTNER: Alte Musik. Von den Anfängen abendländischer Musik bis zur Vollendung der Renaissance. Salzburg: Kiesel Verlag (1981). 755 S. (Der große Musikführer, Band 1.)

LUCY BECKETT: Richard Wagner „Parsifal“. Cambridge–London–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press (1981). VIII, 163 S., 6 Abb., Notenbeisp.

Ludwig van Beethoven, Fidelio. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila CSAMPAI und Dietmar HOLLAND. München: Musikverlag Ricordi u. Co., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag (1981). 219 S.

Black Music Research Journal. 1980. Editor Samuel A. FLOYD jr. Nashville/Tennessee: Fisk University (1981). 119 S.

IVANO CAVALLINI: Musica e teoria nelle lettere di G. Tartini a Padre G. B. Martini. Estratto dagli Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze Morali Anno 74^o. Rendiconti Vol. LXVIII 1979–1980. Bologna: Tipografia Compositori 1980. S. 107–124.

B. CHAITANYA DEVA und JOSEF KUCKERTZ: Bhārūd, Vāghyā-murālī and the Daff-gān of the Deccan. Studies in the regional folk music of South India. A Research Report. (Textteil, Notentranskriptionen, Kassette.) München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1981. 141 S., 12 Abb. und XXVII, 78 S. (NGO-MA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischer Kunstmusik, Band 6).

ANTONIO CIFRA: Ricercari e Canzoni francesi (1619). Hrsg. von Francesco LUISI e Giancarlo ROSTIROLLA. Köln: Arno Volk Verlag–Hans Gerig KG 1981. XIX, 160 S., 5 Faks.

(Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Band VI.)

KURT DIEMAN: Schrammelmusik. Das erste große Buch über die Brüder Johann und Josef Schrammel, ihr legendäres Quartett und ihre Musik. Graz–Wien–Köln: Verlag Styria 1981. 207 S.

Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes. Hrsg. von Hans Bernhard MEYER SJ und Rudolf PACIK. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1981). 500 S.

ROBERT DONINGTON: The Rise of Opera. London + Boston: Faber and Faber (1981). 399 S.

MICHAEL EVANS: Janáčeks Opern. Aus dem Englischen übersetzt von Sebastian VOGT. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1981). 222 S., 51 Notenbeisp.

PETER FAESSLER: J. W. von Goethes „Jery und Bätely“ in der Verwendung durch E. Scribe, A. Adam und G. Donizetti. Schweiz-Idyllik und Oper im Zeichen Appenzells. Separatdruck aus „Appenzellische Jahrbücher 1980“ (108. Heft), 18 S.

HELLMUT FEDERHOFER: Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1981. 192 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Historische Klasse Sitzungsberichte, 380. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung Heft 21.)

JEAN FERRARD: Orgues du Brabant Wallon. Inventaire critique. Bruxelles: [Sic] Sauvegarde des Instruments de musique à Clavier 1981. XXX, 418 S.

KURT VON FISCHER: Arthur Honegger. Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co. 1978. 36 S., 1 Taf. (162. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Auf das Jahr 1978.)

Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder. 1. Teil: Einleitungen, Texte. 2. Teil: Apparate, Erläuterungen. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hrsg. von Karl STACKMANN und Karl BERTAU. Göttingen: Vandenhoeck + Ruprecht 1981. 1112 S. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften

in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Bände 119 und 120.)

Das Glogauer Liederbuch. Dritter Teil: Nr. 1–120. Hrsg. von Christian VÄTERLEIN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. VIII, 197 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Band 85, 22. Band der Abteilung Mittelalter.)

Le Graduel de Saint-Denis. Manuscrit 384 de la Bibliothèque Mazarine de Paris (XI^e s.). Paris: Nouvelles Éditions Latines 1981. XXXIII, 291 S. (Monumenta Musicae Sacrae, Band V.)

JOSEPH HAYDN: Konzerte für Violoncello und Orchester. Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1981. IX, 130 S., Faks. (Notenteil und Kritischer Bericht). (Joseph Haydn-Werke, Reihe III, Band 2.)

Heinrich Heine, vertont von Robert Schumann. Hrsg. und kommentiert von Albrecht DÜMLING. München: Kindler-Verlag (1981). 139 S. (Lied und Lyrik, ohne Bandzählung.)

STEPHEN HELLER: Lettres d'un Musicien Romantique à Paris. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques EIGELDINGER. Paris: Flammarion 1981. 338 S.

Hifi-Stereophonie. Schallplattenkritik. Ausgabe '81. Karlsruhe: G. Braun 1981. VI, 487 S.

Friedrich Hölderlin, vertont von Hanns Eisler, Paul Hindemith, Max Reger. Hrsg. und kommentiert von Albrecht DÜMLING. München: Kindler-Verlag (1981). 119 S. (Lied und Lyrik, ohne Bandzählung.)

LEOPOLD HOFFMANN: Konzert D-Dur für Flöte, zwei Hörner ad lib., Streicher und Basso continuo. Bisher Joseph Haydn zugeschrieben. Nach den Quellen hrsg. von Klaus BURMEISTER. Einrichtung und Kadenz von Werner TAST. Ausgabe für Flöte und Klavier. Frankfurt/Main: Edition Peters (1980), Nr. 9822. 35 S., 2 Flötenst.

HERMAN HOLLANDERS: Concerti Ecclesiastici. Hrsg. von Frits NOSKE und Annette VERHOEVEN. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1979. Band I: XXI, 165 S., Band II: VII, 144 S. (Monumenta Musica Neerlandica. XII – 1. XII – 2.)

Jahrbuch Peters 1979. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von Eberhardt KLEMM. Leipzig: Edition Peters (1980). 259 S., Anhang (Tafeln).

Journal of the Japanese Musicological Society 1980, Vol. XXVI No. 2, 3. Tokyo: Academia Music Co., Ltd 1980. S. 81–208.

Gottfried Keller vertont von Johannes Brahms, Hans Pfitzner, Hugo Wolf. Hrsg. und kommentiert von Albrecht DÜMLING. München: Kindler-Verlag (1981). 143 S. (Lied und Lyrik, ohne Bandzählung.)

HERBERT KELLETAT: Zur musikalischen Temperatur. Band I: Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1981.

RUDOLF KELTERBORN: Zum Beispiel Mozart. Ein Beitrag zur musikalischen Analyse. Basel: Bärenreiter-Verlag (1981). Textteil: 96 S., Tab., Notenbeisp. Notenteil: 152 S.

JOSEPH KERMAN: The Masses and Motets of William Byrd. London + Boston: Faber and Faber (1981). 360 S. (The Music of William Byrd, Vol. I.)

Das große Lexikon der Musik in acht Bänden. Hrsg. von Marc HONEGGER und Günter MASSENKEIL. Fünfter Band: Köth bis Mystischer Akkord. Freiburg–Basel–Wien: Herder (1981). XVI, 446 S., zahlr. Abb.

157 alte und neue Lieder. Mit Bildern und Singweisen. Hrsg. von L. RICHTER, A. E. MARSCHNER, F. POCCI und A. JÜRGENS. Reprint der Ausgabe Leipzig 1847. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 205 S., zahlr. Abb.

DENIS McCALDIN: Mahler. Borough Green: Novello and Comp. Ltd. 1981. 32 S. (Novello Short Biographies.)

FRITZ MARKMILLER: Der Tag der ist so freudereich. Advent und Weihnachten. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1981). 330 S. (Bairische Volksfrömmigkeit Brauch und Musik, Band I.)

DIETRICH MAST: Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin. München-Gräfelfing: Verlag Walter Wollenweber 1981. V, 315 S. (WW-Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 1.)

DIETHER DE LA MOTTE: Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch. Originalausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1981). 375 S., zahlr. Notenbeisp.

Mozart. Dokumente seines Lebens. Hrsg. von Otto Erich DEUTSCH und Joseph Heinz EIBL. Originalausgabe. 2. revidierte Auflage. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1981). 203 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Don Giovanni. In der Originalsprache (Italienisch mit deutscher Übersetzung). Verfaßt und herausgegeben von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 400 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 12: Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester, Band 5. Vorgelegt von Walter SENN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. XXII, 155 S.

Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Edited by Peter le HURAY and James DAY. Cambridge etc.: Cambridge University Press (1981). XVI, 597 S. (Cambridge Readings in the Literature of Music. 1.)

Musikinstrumente in Einzeldarstellungen. Band 1: Streichinstrumente. Mit einer Einleitung von Erich STOCKMANN und weiterführender Literatur von Marianne BRÖCKER. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1981). 247 S., 12 Abb., Notenbeisp. (edition MGG, ohne Bandzählung.)

Österreichische Musikzeitschrift. Jg. 36/1981. Hefte 1–8. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1981. S. 1–448.

Parodiemagnificat aus dem Umkreis der Grazer Hofkapelle (1564–1619). Veröffentlicht von Gernot GRUBER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1981. VIII, 112 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 133.)

RUDOLF RASCH: Aspects of the Perception and Performance of Polyphonic Music. Utrecht: Drukkerij Elinkwijk BV 1981. 99 S.

Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978. Hrsg. von Serge GUT. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1981. 245 S., 6 Faks., zahlr. Notenbeisp. (Liszt-Studien. 2.)

Max Reger in seinen Konzerten. Teil 1: OTTMAR SCHREIBER: Reger konzertiert. Teil 2: Programme der Konzerte Regers, zusammenge-

stellt von Ingeborg SCHREIBER. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag (1981). 592 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Siebenter Band, Teil 1 und 2.)

Resonanzen '80. 15. Rundbrief der Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen e. V. Remscheid: LAG Musik Nordrhein-Westfalen (1980). 116 S., zahlr. Abb.

Revista Musical Chilena, No. 152 Año XXXIV, 1980. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación Universidad de Chile 1980. 111 S.

Rheinische Musiker. 9. Folge. In Verbindung mit zahlr. Mitarbeitern hrsg. von Dietrich KÄMPER. Köln: Verlag der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte 1981. 110 S.

rilm abstracts X/4 1976. Lacunae issue. Internationales Repertorium der Musikliteratur. New York: International RILM Center (1981). III, S. 485-934.

GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI: Sonate a tre stromenti. Six Nottornos for String Trio, op. 7. A New Edition with Historical and Analytical Essays by Bathia CHURGIN. Chapel Hill: The University of North Carolina Press (1981). 79 S. (Early Musical Masterworks – Critical Editions and Commentaries.)

ALESSANDRO SCARLATTI: Acht Madrigale. Zum erstenmal hrsg. von Jürgen JÜRGENS. Frankfurt-New York-London: Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters (1980). 59 S.

ULRICH SCHMIEDEKE: Der Beginn der Neuen Orgelmusik 1961/62. Die Orgelkompositionen von Hambraeus, Kagel und Ligeti. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1980. 97 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 19.)

LEO SCHRADE: Beethoven in Frankreich. Das Wachsen einer Idee. Bern und München: Verlag A. Francke AG (1980). 272 S.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Hans Michael BEUERLE, Friedhelm KRUMMACHER und Stefan KUNZE. 2. Jahrgang 1980. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1981. 136 S.

ROBERT SCHUMANN: Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97 „Rheinische“. Einführung und Analyse von Reinhard KAPP. Originalausgabe.

München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 235 S.

Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft Band 4. Studien zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von Jürg STENZL mit Beiträgen von Ernst LICHTENHAHN, Jürgen MAEHDER, Peter Horst NEUMANN, Robert T. PIENCIKOWSKI, Judith ROHR, Jürg STENZL und Knut STIRNEMANN. Bern-Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1980). 266 S., Tab., Notenbeisp. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie III: Vol. 4.)

ULRICH SIEGELE: Schöpfungs- und Gesellschaftsordnung in Bachs Musik. Sonderdruck aus: Im Gespräch der Mensch, Joseph Möller zum 65. Geburtstag, hrsg. von Heribert GAULY u. a. Düsseldorf: Patmos-Verlag 1981. S. 276-285.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 31. Tutzing: Hans Schneider 1980. 312 S.

Studii și cercetari de Istoria Artei. Seria teatru, muzica, cinematografie. Tomul 26, 1979; Tomul 27, 1980. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1979, 1980.

Subsidia Musica Veneta I/1980. Bologna: Arnaldo Forni Editore (1981). 159 S. (Antiquae Musicae Italicae Studia A. M. I. S.)

Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert. Hrsg. von Sigrid WIESMANN. Bayreuth: Mühl'scher Universitätsverlag Werner Fehr (1980). 384 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 5.)

ERIC WERNER: Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht. Zürich-Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbuch-Verlag (1980). 635 S.

KARIN WERNER-JENSEN: Studien zur „Don Giovanni“-Rezeption im 19. Jahrhundert (1800-1850). Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). 243 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 8.)

HERMANN WETTSTEIN: Georg Philipp Telemann. Bibliographischer Versuch zu seinem Leben und Werk 1681-1767. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner (1981). 68 S. (Veröffentlichungen der Hamburger Telemann-Gesellschaft, Band 3.)

BERND WIETUSCH: Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Theodor W. Adorno. Darstellung und kritische Reflexion der Kritik an der musikpädagogischen Position Adornos. Ein Beitrag zur Adorno-Rezeption in der Musikpädagogik. Regensburg: G. Bosse Verlag 1981. 245 S. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft, Band 7.)

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK – Musicological Annual Vol. XVI/1980. Hrsg.: Pedagoško znanstvena enota za muzikologijo filozofske fakultete Ljubljana. Ljubljana 1980. 110 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Maria BROCKHOFF, Münster, am 2. April 1982 zum 60. Geburtstag,

Dr. Richard BAUM, Kassel, am 8. April 1982 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Lars Ulrich ABRAHAM, St. Peter, am 25. April 1982 zum 60. Geburtstag,

Dr. Wilhelm VIRNEISEL, Siegsdorf, am 12. Mai 1982 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Arnold GEERING, Bern, am 14. Mai 1982 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Jens Peter LARSEN, Kopenhagen, am 14. Juni zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Fritz WINCKEL, Berlin, am 20. Juni 1982 zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Heinz BECKER, Bochum, am 26. Juni 1982 zum 60. Geburtstag.

*

Privatdozent Dr. Max HAAS, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel, ist am 9. Februar 1982 zum Außerordentlichen Professor ernannt worden.

Frau Professor Dr. Ursula GÜNTHER, Göttingen, wurde wegen ihrer Verdienste um die französische Kultur vom Premierminister der Französischen Republik zum Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques ernannt. Die Auszeichnung wurde ihr am 19. Februar 1982 in Hannover überreicht. – Durch Inkrafttreten des Niedersächsischen Hochschulgesetzes zum 1. April 1982 ist sie aufgrund § 101 Abs. 6 als geschäftsführende Leiterin des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen

für eine Amtszeit von zwei Jahren bestellt worden.

Die Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten, hat Herrn Prof. Dr. Bernhard MEIER, Tübingen, zum ausländischen Mitglied gewählt.

Die Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, hat Herrn Prof. Dr. Theodor GÖLLNER, München, zum ordentlichen Mitglied gewählt.

Professor Dr. Christoph WOLFF, Harvard University, Cambridge/Mass., ist zum ordentlichen Mitglied der American Academy of Arts and Sciences (gegr. 1780), class IV „Humanities“, gewählt worden.

*

Vom 23. bis 25. April 1982 veranstaltete die Evangelische Akademie Arnoldshain eine Tagung über das Thema *Mensch und Membran. Die technische Manipulierbarkeit der Musik und des Musizierens als soziokulturelles Problem*. Als Referenten wirkten u. a. mit Prof. Dr. Hans Peter Reinecke, Berlin, und Dr. Leo Karl Gerhartz, Frankfurt/Main.

Die 9. Internationale Konferenz für Musikikonographie – die erste in Europa – findet vom 27. bis 28. August 1982 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz statt. Das zentrale Thema, zu dem eine Anzahl von Referaten gehalten werden, lautet *Musikalische Sozialgeschichte im Bild*. Die Tagung wird von Barry S. Brook, New York, und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz, organisiert.

Die internationale Konferenz *Analisi Musicale, Computer, Grammatica* wird vom Centro di Calcolo der Universität Modena und vom Istituto di Studi Musicali e Teatrali der Universität Bologna gemeinsam organisiert unter Mitarbeit der *Società Italiana di Musicologia* und der *Associazione Italiana di Informatica Musicale*. Die Konferenz findet in Modena vom 4. bis 6. Oktober 1982 statt. Anfragen sind zu richten an das Centro di Calcolo dell'Università di Modena, via Campi 213/B, 41100 Modena.

Die *Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik* veranstaltet

ihre fünfte Fachtagung vom 28. Mai bis 2. Juni 1983 in Graz, Österreich, unter dem Thema *Richard Wagner und die Entwicklung des Blasinstrumentariums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Auch Referate und Forschungsberichte über freie Themen sind möglich. Auskunft und Anmeldung: Institut für Blasmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Prof. Dr. Eugen Brixel, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz.

Die 27. Konferenz des *International Council for Traditional Music* findet in New York, N. Y., vom 8. bis 16. August 1983 statt. Folgende Themen sind vorgesehen: 1. *Music in Urban Environments*, 2. *Traditional Music in the Modern World*, 3. *Music and Dance Research and the Public Interest*, 4. *Music and Related Arts*, 5. *Ethnomusicology of the Americas*. Auskunft: Adelaida Reyes Schramm, Programme Committee (ICTM), Department of Music, Jersey City State College, Jersey City, N. J. 07305 U.S.A.

Auf Einladung und im Auftrag der Germanistischen Kommission der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* wird im Oktober 1983 in Berlin ein

viertägiges Internationales Symposium zum Thema *Mittelalter-Rezeption* stattfinden. Die Leitung liegt in den Händen von Prof. Dr. Peter Wapnewski, dem Rektor des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Gegenstand des Symposiums wird die Rezeption mittelalterlicher Phänomene der Literatur, der Bildenden Kunst, der Musik, der Theologie und Philosophie usw. sein. Alle interessierten Forscher werden eingeladen, spätestens bis zum 15. August 1982 ihre Bereitschaft zur Teilnahme und zugleich das Thema mitzuteilen sowie ein Exposé (maximal eine Seite) der von ihnen vorgesehenen Vorlage beizufügen. Der ausführliche Ausschreibungstext kann angefordert werden vom Wissenschaftskolleg zu Berlin, Rektorat, Wallotstraße 19, D-1000 Berlin 33.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft ist daran interessiert, weitere Forschungen im Projekt „Komponisten- und Musikerexil“ zu fördern. Besonders die Materialbasis müßte von der Musikwissenschaft, wie in anderen Fächern schon geschehen, umfassend aufgearbeitet werden. Interessenten wenden sich bitte an Prof. Dr. Rudolf Stephan, Institut für Musikwissenschaft, Freie Universität Berlin, Hundekuhlestraße 26a, 1000 Berlin 33.