

## Karl Gustav Fellerer achtzig Jahre alt

von Heinrich Hüschen, Köln

Am 7. Juli 1982 beging in Köln Professor Dr. Dr. h.c. Karl Gustav Fellerer seinen achtzigsten Geburtstag. Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln gedachte seines Ehrentages in einer Feierstunde, in der ihm eine Kasette mit den Glückwünschen von Schülern und Freunden sowie von Kollegen des In- und Auslandes überreicht wurde.

Fellerer, in Freising gebürtig, habilitierte sich 1927 an der Universität Münster und wurde 1933 als Ordinarius an die Universität Freiburg/Schweiz sowie 1939 in gleicher Eigenschaft an die Universität zu Köln berufen, an der er bis zu seiner 1970 erfolgten Emeritierung wirkte und an deren Spitze er 1967/68 als Rector Magnificus stand. In mehr als vierzigjähriger Tätigkeit als Lehrer, Forscher, Herausgeber und Organisator erwarb er sich um die Musikwissenschaft hohe, weltweit anerkannte Verdienste.

Als Lehrer suchte er in Vorlesungen und Übungen seinen Schülern, von denen etliche die akademische Laufbahn einschlugen, die Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit des Faches nahezubringen. Seine Bemühungen um eine umfassende Unterweisung der Studierenden fanden in den Schriften *Einführung in die Musikwissenschaft* und *Musik im Wandel der Zeiten und Kulturen* ihren Niederschlag. Als Forscher trat er mit einer ungewöhnlich großen Anzahl von selbständigen Veröffentlichungen sowie mit einer nach Hunderten zählenden Reihe von Aufsätzen, Artikeln und kleineren Beiträgen hervor. Sein Forschungsinteresse galt stets und grundsätzlich allen Gebieten des Faches, im besonderen aber dem gregorianischen Choral, der Kirchenmusik, der altklassischen Vokalpolyphonie und der Orgelmusik, darüber hinaus namhaften Komponisten wie Palestrina, Händel, Mozart, Grieg und Puccini, deren Schaffen er in Monographien würdigte. Breiten Raum widmete er der lokalhistorischen Musikforschung, die mit Arbeiten über die Musikgeschichte Freisings und Freiburgs/Schweiz begann und sich in Beiträgen zur Musikgeschichte Kölns und des Rheinlandes fortsetzte. Es schlossen sich Aufsätze zu den unterschiedlichsten Themen an, so zur Aufführungspraxis, zur Geschichte der Musiktheorie und Musikpädagogik sowie zum Urheberrecht.

Als Herausgeber machte er sich verdient durch die Edition der *Münsterischen Beiträge zur Musikwissenschaft*, der *Freiburger Studien zur Musikwissenschaft* und der *Kölner Beiträge zur Musikforschung* sowie des *Kirchenmusikalischen Jahrbuches*, der *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* und der *Denkmäler rheinischer Musik*, ferner des zweibändigen Standard-Werkes *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Unter dem Titel *Das Musikwerk* gab er eine bisher einzigartige, auch in die englische Sprache übersetzte Beispielsammlung der Musikgeschichte heraus, ferner edierte er geistliche und weltliche Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts in zahlreichen Einzelausgaben. Als Organisator bemühte er sich in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg um den Wiederaufbau des Kölner Instituts, dessen historischer Basis er eine ethnologische und eine akustische Abteilung sowie eine Forschungsstelle für rheinische Musikgeschichte angliederte. Er baute die Institutsbibliothek zu einer der größten und bedeutendsten ihrer Art in der Bundesrepublik aus und setzte es durch, daß das Institut 1969 in neue, nach Anzahl und Größe angemessene Räume umziehen konnte.

Mit der umfangreichen Tätigkeit als Lehrer, Forscher, Herausgeber und Organisator verband sich die Wahrnehmung vieler Ämter in fachlichen und außerfachlichen Gremien. Jahrelang war er Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, des Programmbeirats des Westdeutschen Rundfunks, der Fachgruppe „Auslandsstudien“ der Gesellschaft für Musikforschung (mit fachlicher Betreuung der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom), des Arbeitskreises „Musikgeschichte“ im Forschungsunternehmen „19. Jahrhundert“ der Fritz-Thyssen-Stiftung, der Musikgeschichtlichen Kommission, des Zentralinstituts für Mozartforschung und des Joseph-Haydn-Instituts. Langjährig Präsident der Joseph-Haas-Gesellschaft, war er 1962 bis 1968 Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, ferner gehörte er als Mitglied dem Direktorium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft sowie dem Deutschen Musikrat und der Gesellschaft für musikalische Urheberrechte an. Sein Ruf als Gelehrter trug ihm die Mitgliedschaft in der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Düsseldorf, der Belgischen Akademie in Brüssel, der Dänischen Akademie in Kopenhagen sowie in der Britischen Akademie in London (Corresponding Fellow) ein.

Auf Grund seiner außerordentlichen Verdienste um das Fach erfuhr Fellerer zahlreiche Ehrungen, so durch die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Leuven sowie durch die Dedizierung von drei Festschriften zum 60. und von einer weiteren Festschrift zum 70. Geburtstag. 1974 wurde er mit dem Großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland, 1978 mit dem Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst Erster Klasse der Republik Österreich ausgezeichnet.

Karl Gustav Fellerer hat nach dem Zweiten Weltkrieg den Weg und die Entwicklung der Musikwissenschaft im deutschen Sprachbereich und weit darüber hinaus in ebenso entscheidender wie nachhaltiger Weise mitbestimmt und mitgeprägt. Namentlich und vor allem hat er dazu beigetragen, daß sie nach Jahren der Isolation den Anschluß an die internationale Musikforschung wiedergewann und das Ansehen, dessen sie sich einstmals überall in der Welt erfreute, wiedererlangte. Der Jubilar hat, nicht zuletzt durch seine weitreichenden persönlichen Beziehungen und Verbindungen, in einem für einen Musikwissenschaftler ganz ungewöhnlichen Maße in das öffentliche Musikleben hineinzuwirken vermocht. Wenn bei einem Gelehrten im Hinblick auf sein Gesamtwerk von einer wahren und tiefen Lebenserfüllung gesprochen werden kann, dann bei Karl Gustav Fellerer, der sich in seinen wissenschaftlichen Bestrebungen und Bemühungen stets und ausschließlich von den Belangen und Erfordernissen des Faches hat leiten lassen und den beste Wünsche für weitere Jahre erfolgreicher Wirksamkeit begleiten.

## Christopher Simpsons Systematik der Divisionsverfahren (1667)\*

von Bernhard R. Appel, Scheidt

Der von Christopher Simpson (nach 1604–1669) verfaßte und 1667 in London veröffentlichte Traktat *The Division-Viol*<sup>1</sup>, der neben technischen Anweisungen zum Gambenspiel auch einen Abriß des Kontrapunkts enthält, erlangte insbesondere durch seinen dritten, eine detaillierte Improvisationslehre enthaltenden Teil geschichtliche Bedeutung: Simpsons Divisionslehre markiert das Endstadium einer mehr als hundert Jahre zurückreichenden Tradition gedruckter Diminutionslehren, deren erste 1535 unter dem Titel *Opera intitulata Fontegara* von Silvestro Ganassi dal Fontego in Venedig erschien<sup>2</sup>.

Es ist nicht Absicht der vorliegenden Abhandlung, den zwischen dem Mittelmeerraum und England bestehenden Traditionszusammenhängen nachzuspüren<sup>3</sup>, vielmehr soll versucht werden, die Bedeutung der Diminution in Simpsons Systematik der Divisionsverfahren<sup>4</sup> zu erfassen. Daneben werden Simpsons Generalbaß-Division und Formenlehre beschrieben.

### I. Systematik

Keiner der Traktate<sup>5</sup>, in deren Tradition Simpsons Lehre zu sehen ist, verfügt über eine derart differenzierte systematische Beschreibung der verschiedenen Divisionstechniken wie *The Division-Viol*. Simpson unterscheidet in der Hauptsache drei Divisionsverfahren, nämlich *Breaking-*, *Descant-* und *Mixt-Division*, wobei die letztgenannte Methode eine Verknüpfung der beiden erstgenannten bezeichnet. *Breaking-* und *Descant-Division* sind in sich wiederum fünffach untergliedert. Bei der *Mixt-Division* können – ohne daß Simpson dies täte – mindestens drei Grundformen voneinander unterschieden werden. (Die folgende Beschreibung dieser Unterarten bedient sich eigener Begriffsbildungen des Verfassers, da Simpson statt lapidarer substantivischer Termini [die möglicherweise übersetzbar gewesen wären] entweder Umschreibungen benutzt oder nur numerische Ordnungen herstellt. In

\* Die vorliegende Abhandlung entstand im Zusammenhang mit einer kommentierten deutschen Übersetzung von Simpsons Traktat *The Division-Viol* (London 1665, recte: 1667), die der Verfasser in Verbindung mit Karl Geck z. Zt. vorbereitet. Mit einer Veröffentlichung darf 1983/84 (Wilhelmshaven, Heinrichshofen) gerechnet werden.

<sup>1</sup> *The Division-Viol, or, The Art of Playing Ex tempore upon a Ground*, London 1665, recte: 1667. Es handelt sich hierbei um die zweite überarbeitete Auflage des 1659 erschienenen Traktats *The Division-Violist: Or, An Introduction To the Playing upon a Ground*. Das immer wieder Verwirrung auslösende Erscheinungsjahr der zweiten Auflage lautet 1667 entgegen der auf dem Titelblatt ausgewiesenen Jahreszahl „M. DC. LXV“, die, wie G. Hayes in *Musical Instruments and their History. 1500–1750*, Band 2, *The Viols and other bowed Instruments* (London 1930), S. 121, berichtet, bei einigen Exemplaren durch den Handstempelzusatz „II“ korrigiert worden ist. Pest und Großbrand in London haben das Erscheinen des Buches um zwei Jahre verzögert. – Die folgenden Quellenverweise stützen sich auf das lithographierte Faksimile der zweiten Auflage, welches Nathalie Dolmetsch 1955 (London, New York) herausgegeben hat.

<sup>2</sup> Deutsche Übersetzung als: *La Fontegara, Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuiers*, hrsg. von Hildemarie Peter (Berlin-Lichterfelde 1956).

<sup>3</sup> Dies hat bereits Veronika Gutmann geleistet: *Die Improvisation auf der Viola da Gamba in England im 17. Jahrhundert und ihre Wurzeln im 16. Jahrhundert*, Tutzing 1979.

<sup>4</sup> Dargelegt in *The Division-Viol, or, The Art of Playing Ex tempore upon a Ground*, London 1667, Faks. (London, New York 1955), 3. Teil, S. 27–61. Der englische Terminus „division“, häufig nur als begriffliches Äquivalent für die italienische Bezeichnung „diminuzione“ bzw. für das deutsche Lehnwort „Diminution“ gebraucht, ist – wie sich zeigen wird – hinsichtlich seiner satztechnischen Bedeutung von größerer Sinnfülle als das Begriffswort „Diminution“. Die Bezeichnung „Division“ schließt „Diminution“ ein, nicht jedoch umgekehrt.

<sup>5</sup> Sie werden von V. Gutmann a. a. O., vor allem S. 31–48 und S. 155–180, behandelt.



besteht darin, daß, wenn man nach dem Lauf oder nach der Variierung über irgend einer vorkommenden Note auf eine andere (unmittelbar) folgende Note übergehen will, die letzte Note der Variierung gleich derjenigen ist, welche variiert wurde . . .“<sup>13</sup>.

### 1. 3. Durchgangs-Division („minuratio per modum transitionis“<sup>14</sup>)

Während die beiden ersten Arten des Breaking als Noten-Division einzeltonbezogen verlaufen (d. h. dem einzelnen Ground-Ton verhaftet bleiben, ohne seinen intervallischen Bezug zum folgenden Ground-Ton zu berücksichtigen), ist die dritte Art als Intervall-Division folgetonbezogen: Zwei Ground-Töne werden durch Skalen (Durchgänge), Wechselnoten, Spiel- oder Sequenzfiguren miteinander verknüpft. Für die innerhalb des Oktavraums möglichen Intervalle gibt Simpson Beispiele<sup>15</sup> zu ihrer Division, sowohl in auf- als auch in absteigender Richtung, ähnlich wie schon vor ihm Diego Ortiz<sup>16</sup>, Silvestro Ganassi<sup>17</sup> und John Coperario<sup>18</sup>, welche sich jedoch alle auf den Quintraum beschränken:



### 1. 4. Sprung-Division („minuratio per saltus in alias concordantias“<sup>19</sup>)

Bei der Sprung-Division („skipping division“) wird der einzelne Gerüstton als harmonietragendes Fundament im Sinne des Generalbasses verstanden und durch mehrere konsonante Intervalle geteilt, die in Sprungbewegung erreicht werden. Simpsons Beispiele hierfür weisen meist einen maximalen Ambitus von zwei Oktaven auf; in den Divisions des Anhangs<sup>20</sup> wird er noch überschritten:



Weder Ortiz noch Ganassi kennen vom harmonisch-vertikalen Denken her bestimmte Akkordzerlegungen. Sie sind um 1600/25 erstmals in einer anonymen englischen *Solo-Division* für Baßgambe<sup>21</sup> belegt.

<sup>13</sup> Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas . . . en la musica de violones*, Rom 1553, zit. nach der deutschen Übersetzung von Max Schneider (Kassel 1936), S. XXX.

<sup>14</sup> Simpson 1667, a. a. O., S. 29.

<sup>15</sup> Ebda., S. 29. Nachfolgendes Beispiel ebda. Die Unterscheidung einzeltonbezogen und folgetonbezogen wird im Falle des Sekundintervalls freilich hinfällig.

<sup>16</sup> *Tratado de glosas . . .*, a. a. O., S. 20.

<sup>17</sup> *La Fontegara*, in der Übersetzung von H. Peters, a. a. O., S. 20f.

<sup>18</sup> J. Coperario, *Rules how to compose*, Ms. um 1610, als Faks. hrsg. von M. Bukofzer (Los Angeles 1962), fol. 11v–14r.

<sup>19</sup> Simpson 1667, S. 30.

<sup>20</sup> Ebda., S. 52–67, recte: S. 62–77. Die falsche Seitenzählung der Ausgabe 1667 resultiert aus der Übernahme der für die Erstauflage des *Division-Violist* (1659) verwendeten Druckplatten. Notenbeispiel 21667, S. 30 (Ziffers original).

<sup>21</sup> In: *Jacobean Consort Music*, hrsg. von Th. Dart und W. Coates (London 1955), Vorwort S. XVI und S. 171 f. (= *Musica Britannica* 9). Vgl. insbesondere die beiden Variationen S. 171 in Takt 25–40 des zweiteiligen Ground.



beanspruchen als die Repetitions- (1. 1.) oder die Umspielungs-Division (1. 2.). Simpson hat dieses Faktum offenbar erkannt; denn er weist darauf hin, daß die melodieharmoonische Division (1. 5.) sich vom Descant (vgl. 2) eigentlich nur durch die Identität der leading-note mit dem Ground-Ton unterscheidet<sup>28</sup>.

## 2. Descant-Division („minuratio melothesia sive composita“<sup>29</sup>)

Nach den Regeln des Kontrapunkts richtet sich die Descant-Division, deren klangliches Resultat eine selbständige Oberstimme zum Ground darstellt<sup>30</sup>. Ihren autonomen Status, der ihr gleichzeitig verbietet, den Ground zu unterschreiten (denn dies würde dessen Fundamentfunktion untergraben), erhält sie vor allem durch die verschiedenen Konsonanzen (und gelegentlichen Vorhaltsdissonanzen), die zwischen leading-note und Gerüstton auftreten können. Während sämtliche Breaking-Verfahren hier lediglich Einklang oder Oktave zulassen, benutzt der Descant die übrigen Konsonanzen Terz, Quinte und Sexte. Die fünf Untertypen des Breaking können auch innerhalb der Descant-Division unterschieden werden<sup>31</sup>, wenn man die genannte Veränderung des Bezugspunktes der leading-note berücksichtigt<sup>32</sup>:

### 2. 1. Repetitions-Division

### 2. 2. Umspielungs-Division

### 2. 3. Durchgangs-Division

<sup>28</sup> Ebda., S. 31.

<sup>29</sup> Ebda., S. 35f.

<sup>30</sup> Ebda., S. 35.

<sup>31</sup> Ebda.

<sup>32</sup> Notenbeispiele ebda., 2. 1. bis 2. 3.: S. 38; 2. 4.: S. 60 (recte: 70); 2. 5.: S. 54 (recte: 64). Der im Baßschlüssel notierte Ground wird vom Clavier als Generalbaß ausgesetzt.

## 2. 4. Sprung-Division

## 2. 5. Melodieharmonische Division

Da die leading-note beim Descant-Verfahren nicht mit dem zugehörigen Gerüstton identisch ist, muß nun die durch sie jeweils eingebrachte Konsonanz als der Punkt gelten, auf den sich die Repetition, die Umspielung, der Durchgang sowie die Sprung- und die melodieharmonische Bewegung beziehen. Dissonanzen zwischen Ground und leading-note sind vor allem in Synkopen-Kadenzen erlaubt. Auch hier gelten die kontrapunktischen Stimmführungsregeln<sup>33</sup>.

3. Mixt Division („minuritia mixta“<sup>34</sup>)

Der kumulierende Charakter der Systematik Simpsons tritt am deutlichsten im Terminus „Mixt Division“ zutage, dessen Attributbestandteil (mixt = vermischt) den zusammenfassenden Charakter dieses Divisionsverfahrens explizit kennzeichnet<sup>35</sup>. In ihm sieht Simpson das Non-plus-ultra nicht nur der virtuosens Gambenkunst, sondern der Instrumentalpraxis überhaupt<sup>36</sup>. In ihr verbinden sich Einsicht in die Satzkunst (Simpson stellt die kompositionstechnischen Anforderungen der Mixt Division auf eine Stufe mit der Figuralmusik) und virtuose Spielpraxis (z. B. Bogenführung bei Mehrklängen oder in der Sprungtechnik) in anspruchsvollster Weise.

<sup>33</sup> V. Gutmann weist in: *Die Improvisation auf der Viola da Gamba . . .*, a. a. O., S. 197, darauf hin, daß das von Simpson als Descant beschriebene Verfahren mit der zweiten Art der Diminution bei Ortiz im Prinzip übereinstimmt. Einschränkend muß jedoch gesagt werden, daß Simpson (1667, S. 42) Ortiz' Toleranz gegenüber Quint- und Oktavparallelen in schnellen Diminutionen nicht teilt (*Tratado de glosas*, a. a. O., S. XXX).

<sup>34</sup> Simpson 1667, S. 36f.

<sup>35</sup> V. Gutmanns Auffassung, „die wichtigsten Stellen, die sich für die Verwendung von ‚Descant‘ und ‚Mixt Division‘ anbieten“, seien „die Kadenzen“ (*Die Improvisation auf der Viola da Gamba . . .*, S. 198), teilt der Verfasser nicht ganz. In der Tat beschränkt sich Simpsons Beispielsammlung (1667, S. 38–43) vermutlich aus Gründen der Ökonomie auf zwei Kadenztypen, doch die Divisions des Anhangs (S. 54–67, recte: S. 64–77) zeigen die Anwendung der Verfahren auf sämtliche Töne des Ground (vgl. z. B. die ersten beiden Mixt Divisions S. 65, recte: S. 75). Frau Gutmann stützt ihre Interpretation auf folgenden Textpassus: „I will give you Examples of This [= Mixt Division] and of Descant-Division (. . .) insisting (. . .) upon such passages as offer themselves most remarkable in Grounds; such are Cadences“ (ebda., S. 37). „Ich will dir hiervon [= Mixt Division] und zur Descant-Division Beispiele geben (. . .), wobei ich auf jene Passagen besonderes Gewicht lege, welche innerhalb eines Ground am meisten hervorstechen, nämlich Kadenzen.“ Es scheint, als habe Simpson sich aus ökonomischen und pädagogischen Erwägungen heraus auf Kadenzen beschränken wollen, weil sie kurze und dennoch ganzheitliche Formeln darstellen. Daraus kann meiner Meinung nach jedoch nicht geschlossen werden, daß Kadenzen der spezifische Ort von Descant- und Mixt Division seien: Spätestens eine Analyse von Simpsons Kompositionsbeispielen würde das Gegenteil unter Beweis stellen.

<sup>36</sup> Vgl. Simpson 1667, S. 36 sowie S. 27.

Zwar verzichtet Simpson auf eine weitere Differenzierung der Mixt Division, dennoch lassen sich in der Vielfalt der sich nunmehr ergebenden Divisionsmöglichkeiten drei Grundtypen erkennen, die jedoch kaum in reiner Form anzutreffen sind. Ihnen ist die Zwei- oder Mehrstimmigkeit gemeinsam.

### 3. 1. Scheinpolyphone Division

Die scheinpolyphone Division suggeriert durch permanenten Wechsel der Stimmebenen einen mehrstimmigen (meist zweistimmigen), imitatorisch verzahnten, kontrapunktischen Satz. Der Mixt-Charakter wird u. a. dadurch sinnfällig, daß der Ground in Baßlage durch Breaking (im Sinne der Repetitions-Division 1. 1.) nachgezeichnet und zugleich in der Diskantregion kontrapunktiert wird. Typisch für die scheinpolyphone Division sind weiträumige Intervallsprünge (Duodezimen) und imitatorisch verschränkte Motive<sup>37</sup> in punktierten Notenwerten:

Die punktierten Motive sind idiomatisch zu begründen. Punktierungen erlauben einen kräftigen, kurzen Bogenstrich, der die Saite lange weiterklingen läßt (so daß eine lineare Autonomie der Stimmen vorgetäuscht werden kann) und die Zeit gewährt, die der

<sup>37</sup> Simpson gibt ebda., S. 54, zwei Dutzend Figurationsmotive, sog. „points“, wieder, darunter auch einige punktierte, bzw. mit Überbindungen versehene. Vgl. insbesondere die Motive Nr. 5, 8, 15. Notenbeispiele S. 62 (recte: S. 72). Das obere, nicht originale System stellt die polyphone Umschrift der Akkolade dar.

Saitenwechsel des Bogens erforderlich macht. Simpsons Hinweis, die virtuellen Stimmen auf verschiedenen Saiten auszuführen<sup>38</sup>, hängt mit diesem Effekt der Scheinpolyphonie zusammen: würden zwei aufeinanderfolgende, aber verschiedenen Stimmebenen angehörende Töne auf ein und derselben Saite ausgeführt werden, so würde zwangsläufig der Klang des ersten Tons durch den neu zu greifenden Folgeton erstickt. Hier wie auch in der Sprung-Division (1. 4. und 2. 4.) und der noch zu behandelnden Generalbaß-Division wird der eigentliche Zweck der „Holds“<sup>39</sup> deutlich.

### 3. 2. Mehrklangs-Division

Als zwei- oder mehrstimmiger linearer Satz, der selbständig über dem Ground verläuft, ohne ihn zu berühren, kann die Mehrklangs-Division als Kombination zweier (oder mehrerer) Descant-Stimmen begriffen werden. Die damit verbundenen grifftechnischen Probleme führen jedoch zu einer Mäßigung des Divisionsverhältnisses: Bei einem Ground in Minimae (wie im folgenden Beispiel, wobei Tonwiederholungen zu einem Wert zusammenzufassen sind) überschreitet die Mehrklangs-Division kaum den Wert einer Fusa, wogegen die einstimmige Breaking- oder Descant-Division nicht selten in den Bereich der „Semifusa semis“ (= Semifusa chroma) vorstößt<sup>40</sup>:



Die als Erweiterung oder Sonderform der Mehrklangs-Division zu betrachtende Generalbaß-Division (3. 3.) verdient eine detailliertere Untersuchung.

### II. Generalbaß-Division (3. 3.)

Im Unterschied zur Mehrklangs-Division (3. 2.) ist in der Generalbaß-Division der Ground obligater Bestandteil der Akkorde. Das Klangresultat stellt sich demnach als Generalbaßsatz dar, der mit den idiomatischen Mitteln der Gambe (freistimmige Akkordverbindungen, stellenweise Arpeggios) realisiert wird. Der – wie Max Schneider herauszustellen bemüht war<sup>41</sup> – im Vorfeld der Diminution bereits vor 1600 praktizierte „Generalbaß“ emanzipiert sich bei Simpson von der dem Clavier zugeteilten Aufgabe des Begleitens zu einer selbständigen, um ihrer selbst willen erklingenden gambistischen Divisionsform. Diese ersetzt keinesfalls die Funktion des Begleitinstrumentariums, sondern sucht lediglich dessen volle Klanglichkeit zu übernehmen. Im Zuge der improvisatorischen Division wäre

<sup>38</sup> Ebda., S. 44.

<sup>39</sup> Mit dem Begriff „hold“ verbindet sich die Forderung, durch möglichst langes Liegenlassen der Griff-Finger die erzeugte Saitenschwingung lange aufrecht zu erhalten. Dies dient nicht zuletzt auch der grifftechnischen Ökonomie. Der klangliche Effekt ist in gewisser Weise demjenigen vergleichbar, der durch das Tenutopedal des Klaviers erzeugt werden kann. Simpson benutzt zur Kennzeichnung der Holds ein besonderes Applikatursymbol (ebda., S. 5).

<sup>40</sup> Notenbeispiel ebda., S. 61 (recte: S. 71).

<sup>41</sup> *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung* (Leipzig 1918; Reprint: Farnborough 1971), S. 52–62.

hier jedoch auch ein Rollentausch denkbar: Zur akkordischen Begleitung der Gambe konnte der Clavierist einen ein- oder mehrstimmigen Descant improvisieren.

Die Verwendung der Gambe als vollwertiges Generalbaßinstrument neben Laute und Clavier liegt in der Idiomatik dieses Instruments begründet: Sein großer Ambitus (etwa drei Oktaven), der die Ausführung jeder beliebigen Stimme vom Baß bis zum Sopran erlaubt<sup>42</sup>, und das der Laute entsprechende Bundsystem erlauben eine akkordische Spielweise. Simpson selbst verweist auf die Möglichkeit, den Generalbaß als Division auszuführen<sup>43</sup>. Die Gambe als autonomes Generalbaßinstrument ist ein wichtiges Desideratum der Gambenforschung.

Die harmonische Interpretation der Gerüsttöne, welche sich in den beiden Arten der Sprung-Division (1. 4. und 2. 4.) bereits angekündigt hat, ist nun in der Generalbaß-Division vollends ausgebildet. Damit ist ein tiefgreifender Wandel des alten Diminutionsgedankens verbunden. Erstens zeichnet sich ein Funktionswechsel des Gerüsttons ab: Muß man ihn innerhalb des Breaking-Verfahrens als kontextuell gebundenen Melodiebaustein verstehen, von dem der Impuls zur melodisch-linearen (horizontalen) Kolorierung ausgeht (die nach Simpson lediglich als eine Verdopplung des Grounds zu betrachten ist), so ist der Gerüstton innerhalb der Generalbaß-Division als Harmonieträger aufzufassen, der akkordische, also harmonische (vertikale) Ergänzungen fordert. Zwischen den Extremen stehen die anderen Möglichkeiten der Descant-Division (2. 1. bis 2. 3. und 2. 5.): Hier kontrapunktiert der Descant das Baßfundament autonom (im Gegensatz zum unselbständigen Breaking), jedoch ist er wie das Baßgerüst nur einstimmig.

Zweitens blieb dieser Funktionswechsel des Gerüsttons nicht ohne Folgen für die Wahl der jeweiligen Variationsgrundlage, der Grounds. Zu den beiden, bei Ortiz bereits genannten Quellen für „Grounds“<sup>44</sup>, nämlich Tanzbaßgerüsten oder Stimmen einer (Vokal-) Komposition (einschließlich zerdehnter Cantus firmi), treten bei Simpson nun eigens erfundene, komponierte Grounds<sup>45</sup> und exzerpierte Generalbaßstimmen hinzu. Diese Bereicherung und Individualisierung der Variationsgrundlage ist sicherlich nicht zuletzt deshalb notwendig geworden, weil die alten Gerüstbässe (insbesondere wegen ihrer harmonischen Fixierung) verbraucht und abgegriffen waren. Die Erfindung neuer Grounds hatte neben der sich durch sie eröffnenden Mannigfaltigkeit zusätzlich noch den Vorteil, daß der Erfinder des Grounds das Problem des „mittleren Grundnotenwertes“ lösen konnte. Gemeint ist folgendes: Verläuft der Ground im Semibreven-Bereich, ist er für die reine Generalbaß-Division problematisch, weil die Akkorde nicht über diese lange Dauer hinweg konstant erklingen können. Verläuft er dagegen in kurzen Grundnotenwerten, etwa in Fusae<sup>46</sup>, kann er auf der Gambe wegen griff- und bogentechnischer Probleme nur mit Mühe realisiert werden. (Davon abgesehen, verbliebe für Breaking und Descanting kein Raum.) Der günstigste „mittlere Grundnotenwert“ eines zur Generalbaß-Division geeigneten

<sup>42</sup> Alle Stimmen, schreibt Simpson, „are concerned in our Division-Viol, as employing the whole compass of the Scale and acting by turns all the Parts therein contained“. Simpson 1667, S. 12.

<sup>43</sup> Ebda., S. 44 und S. 57.

<sup>44</sup> Ortiz, a. a. O., S. XXXVf.

<sup>45</sup> Simpson 1667, 2. Teil, § 6 „How to frame a Bass“, S. 17. Die von Simpson angegebenen Kriterien einer angemessenen Baßstimme sind tonartenadäquate Binnenkadenzen und überwiegende Sprungbewegung.

<sup>46</sup> Simpson gibt ebda., S. 52f., hierfür ein Beispiel, weist jedoch darauf hin, daß Grounds in Fusa-Werten vermieden werden sollten.

Ground liegt etwa im Bereich der Minima. Bei diesem Wert ist das für die Generalbaß-Division optimale Verhältnis 1:1 zwischen Ground und Division etwa gegeben<sup>47</sup>.

Daraus folgt drittens, daß bei einem derartigen Verhältnis nicht mehr sinnvoll von Diminution im Sinne des Aufteilens großer Notenwerte in kleine gesprochen werden kann. Artikuliert sich die uralte, usuellen Praktiken entsprungene Idee der Diminution im Breaking noch naiv und ist sie im Descant noch vorhanden, solange dieser als contrapunctus floridus den Ground aufteilt, so ist sie bereits im contrapunctus simplex gefährdet (weil ihm das namengebende Moment kleinerer Notenwerte fehlt) und in der Generalbaß-Division im Grunde völlig aufgegeben. Damit stellt sich die aufgrund musikalischer Sachzwänge sich aufdrängende Bezeichnung „Generalbaß-Division“<sup>48</sup> in zweierlei Hinsicht als Paradoxon dar: Einerseits ist sie keine „Division“ mehr, weil sie keine „Zerkleinerung“ (Diminution) vorgegebener Notenwerte mehr darstellt, und andererseits ist diese Improvisationsform auch kein begleitender Generalbaßsatz. Denn in ihm entfaltet sich gambistische Virtuosität und improvisatorischer Einfallsreichtum. Die Analogie zum clavieristischen Partimento-spiel<sup>49</sup> drängt sich auf, insbesondere dann, wenn die schlicht akkordische Generalbaß-Division mit Motiven und Spielfiguren ausgestaltet wird:



### III. Simpsons Formenlehre

Simpsons Divisionslehre vermittelt unterschiedliche Satztechniken – die bloße Kolorierung, den Kontrapunkt und den Generalbaß – bruchlos. „... all Division, whether Descant or Breaking the Bass, is but a Transition from Note to Note, or from one Concord to another, either by Degrees or Leaps, with an Intermixture of such Discords as are allowed in Composition“<sup>50</sup>. Aus der Vielfalt der Divisionstechniken resultiert „Varietas“ („variety“, S. 59 und öfter); der Bezug auf einen Ground und dessen motivische Durchführung mit Hilfe der Points gewährt „Unitas“; aus der Steigerung der Division mittels Verkleinerung der Notenwerte und/oder mittels Entfaltung von Klangfülle erfährt der Variationszyklus seine virtuose Dynamik: alles zusammengenommen bestimmt die musikalische Form. So folgt also mit zwingender Logik aus Simpsons Systematik eine Formenlehre zeitgenössischer

<sup>47</sup> Bei allen diesen Notenwerten wird das Tempo des durchschnittlichen Pulsschlags (Minima = 72 MM) angenommen. Durch Beschleunigung oder Verlangsamung dieses Tempos verschieben sich die angegebenen Grundnotenwerte entsprechend.

<sup>48</sup> Der vom Verfasser geprägte Begriff „Generalbaß-Division“ erweist sich nicht zum Nachteil als äquivok: Als Kategorie innerhalb der Systematik bezeichnet er die Art und Weise einer improvisatorischen Realisierung einer vorgegebenen Baßstimme (Division in der Art ausgesetzter Generalbässe); andererseits kann der Begriff den Gegenstand einer Division meinen (Generalbaßstimme als Grundlage einer ad libitum durchzuführenden Division). Beide Aspekte können, müssen aber nicht zusammenfallen.

<sup>49</sup> K. G. Fellerer, *Der Partimento-Spieler* (Leipzig o. J.), S. 4–8. Sicherlich nicht zufällig heißt der englische Terminus für Partimento „division“. Vgl. P. Williams, Art. *Partimento*, in: *The New Grove Dictionary*, Band 14 (London 1980), S. 254. Notenbeispiel Simpson 1667, Anhang S. 56 (recte: S. 66).

<sup>50</sup> Simpson 1667, S. 35.

Instrumentalmusik. Simpson entwickelt diese im Anschluß an allgemeine Bemerkungen zu „ordering of Division“ („minuritionum syntaxis“), in denen es namentlich um die Verwirklichung des Varietas- und Steigerungsprinzips innerhalb des Variationszyklus geht<sup>51</sup>. Alle beschriebenen Instrumentalformen mit Ausnahme der Fancy stützen sich auf ein Baßfundament (ground) unterschiedlicher Herkunft: auf

- |  |   |                      |
|--|---|----------------------|
| a) ein standardisiertes Tanzbaßgerüst                                | } | ein- oder mehrteilig |
| b) einen komponierten Strophenbaß                                    |   |                      |
| c) eine motettische oder madrigalische Generalbaßstimme und          |   |                      |
| d) einen eigens zum Zwecke der Division durchkomponierten Generalbaß |   |                      |

Auf a) und b) stützen sich Variationszyklen; c) und d) ermöglichen durchkomponierte Sätze. (Zwar erwähnt Simpson die Möglichkeit d) nicht ausdrücklich, hat sie jedoch §6 des zweiten Teils, S. 17, zufolge offenbar gesehen.)

Aus der Kombination verschiedener Ground-Typen, Divisionstechniken und Besetzungen ergibt sich eine Vielfalt an Instrumentalformen, von denen Simpson folgende beschreibt<sup>52</sup>:

- |      |  |   |
|------|--|---|
| I.   | Solodivision (mit oder ohne Basso continuo)    |   |
| II.  | Duett von Baßgamben                            | } |
| III. | Duett von Diskantgamben                        |   |
| IV.  | Duett von Diskant- und Baßgambe                |   |
| V.   | Trio von Baßgamben (meist ohne Basso continuo) |   |

Dies aber bedeutet nichts anderes als die Beschreibung von Solo, Triosonate (I bis IV) und Fancy (V) aus der Perspektive der Divisionstechnik<sup>53</sup>. So liest sich etwa die ‚nordische‘ Beschreibung der Triosonate vor dem Hintergrund der Divisionstechnik folgendermaßen<sup>54</sup>: „Komponierst Du für zwei Diskantgamben, müssen beide Stimmen als Descant konzipiert sein, so daß sich zusammen mit dem Ground ein dreistimmiger Satz ergibt. Für die beiden Oberstimmen ist der Verlauf in Terzparallelen am natürlichsten. Gelegentlich kann man auch Sextparallelen verwenden oder andere Intervalle einbringen, die sich aber auch zum Ground [= basso continuo] konsonant verhalten müssen. Hinsichtlich der Durchführung von Figurationsmotiven [= points] sowie der erwünschten Mannigfaltigkeit gilt das gleiche wie bei der Division für zwei Baßgamben“. Dort heißt es, beide Solostimmen sollen wechselweise die Oberstimme übernehmen (Stimmtausch) und beide gemeinsam an der Durchführung von Figurationsmotiven teilhaben<sup>55</sup>.

Etwa vierzig Jahre nach Erscheinen des Traktats von Simpson legte Friedrich Erhard Niedt 1706 in der mit England vielfältig verbundenen Hansestadt Hamburg den zweiten

<sup>51</sup> Ebda., S. 56.

<sup>52</sup> Ebda., S. 57–61.

<sup>53</sup> Bereits Einstein wies auf diese nordische, von der Divisionstechnik aus beschriebene Formenlehre hin. *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert* (Leipzig 1905), S. 28. Hinsichtlich der Fancy macht Simpson jedoch die Einschränkung, daß diese im allgemeinen nicht auf Grounds basiert, sondern durchkomponiert und mit Fugen versehen ist. Jenkins gilt als nachahmenswertes Beispiel. Simpson 1667, S. 60f. In der Tat können anhand der von Simpson dargelegten divisionstechnischen Kriterien einige Fantasien Jenkins' beschrieben werden. Vgl. z. B. Fantasia Nr. 33 und 34 in: J. Jenkins, *Consort Music of four parts*, hrsg. von A. Ashbee (London 1969), S. 28–81 und S. 85–89 (= *Musica Britannica* 26).

<sup>54</sup> Simpson 1667, S. 60. Zitiert nach der gemeinschaftlichen Übersetzung des Verfassers mit Karl Geck. In [ ] erläuternde Zusätze des Verfassers.

<sup>55</sup> Ebda., S. 69f.

Teil seiner Kompositionslehre vor, die das bei Simpson verfolgte Prinzip einer Begründung instrumentaler Formen aus dem Diminutions- bzw. Variationsgedanken heraus detailliert darlegt: *Friedrich Erhard Niedtens Handleitung zur Variation, wie man den General-Bass und darüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen und aus einem schlechten [= schlichten] General-Bass Praeludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, Gigueen und dergleichen leichtlich verfertigen könne samt andern nötigen Instructionen*<sup>56</sup>. Simpsons Einflüsse auf den Kontinent und damit möglicherweise auch auf Niedt bedürften einer besonderen Untersuchung<sup>57</sup>.

In der Geschichte der instrumentalen Diminution markiert Simpsons Lehrbuch einen Endpunkt. Indem die Diminution, ausgehend von der akzidentellen Kolorierung einer *res facta* sich in der Divisionstechnik mit allen Möglichkeiten des Kontrapunkts und der Generalbaßpraxis verbindet, sind „die Formen der Improvisation . . . erschöpft und nicht mehr entwicklungsfähig“<sup>58</sup>. Die Kehrseite dieser negativen Feststellung Einsteins sollte jedoch den im geschichtlichen Wandel der Division vollzogenen qualitativen Sprung nicht vergessen machen: Simpsons Systematik der Divisionsverfahren, die in ihrer kumulierenden Eigenart insgeheim eine Geschichte der Diminutionslehre seit ihren usuell-ornamentalen Anfängen darstellt, legt das essentielle, formschaffende Moment in einer hochentwickelten Improvisationstechnik offen: Aus der ornamentierten *res facta* ist selbst eine *res facta* geworden; aus dem Prozeß der „Zerteilung“ von Notenwerten heraus entdeckte die Division die musikalischen Teile und deren Zusammenhang, die Form.

## Bemerkungen zum Autograph des „Sacre du printemps“

von Volker Scherliess, Trossingen

Die Frage nach den Quellen eines musikalischen Kunstwerkes meint immer mehr als nur ein philologisches Spezialinteresse – sie ist, in des Wortes eigentlicher Bedeutung, eine Frage nach den Ursprüngen, nach dem Entstehungs- und Entwicklungsprozeß, den es bis zur endgültigen Gestalt durchlaufen hat. Vieles, was Analysen, äußere Daten und Berichte nicht mitteilen können, wird erst klar, wenn wir Skizzen, Handschriften, Ausgaben befragen und die verschiedenen Stadien der Komposition und der Revisionen nachzuvollziehen versuchen. Die Quellenlage im Falle Strawinsky ist schwierig, und wenn man zum Vergleich an Schönberg mit seiner weit fortgeschrittenen Gesamtausgabe oder auch an Berg, Webern, Bartók und Hindemith denkt, deren Nachlässe mittlerweile der Wissenschaft geöffnet wurden, so wird diese Schwierigkeit noch deutlicher. Denn nicht nur der Wust von

<sup>56</sup> Dem Verfasser lag der Nachdruck (Buren 1976) der von Johann Mattheson bearbeiteten 2. Auflage vor: *Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der Variation Des General-Basses. Samt einer Anweisung / wie man aus einem schlechten [= schlichten] General-Bass allerley Sachen / als Praeludia, Ciaconen, Allemanden etc. erfinden könne* (Hamburg 1721).

<sup>57</sup> Einstein, a. a. O., S. 31 ff., versucht derlei nachzuweisen. A. Feil geht in seiner Dissertation *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Heidelberg 1955, der Frage möglicher Vorbilder Niedts nicht nach.

<sup>58</sup> Einstein, a. a. O., S. 26. Nach Simpson gibt es dann auch keine wirklich neuen Divisionslehren mehr. Sein Traktat wurde noch 1712 zum dritten Mal aufgelegt.

Revisionen und Bearbeitungen, denen Strawinsky seine Kompositionen unterzog, sondern vor allem die Tatsache, daß Manuskripte und Skizzen sich an verschiedenen Orten und meist in Privathand befinden, steht ihrer Erforschung im Wege. Es bleibt daher zu hoffen, daß in absehbarer Zeit auch für diesen Meister eine zentrale Stelle geschaffen wird, in der alle Quellen und Dokumente gesammelt und öffentlich zugänglich gemacht werden.

Die folgenden Mitteilungen entstammen den Vorarbeiten zu einer Einführung in den *Sacre du printemps*<sup>1</sup> und tragen den Charakter vorläufiger Notizen; sie wollen und können dem gründlichen philologischen Quellenstudium, wie es für eine zukünftige Strawinsky-Ausgabe notwendig sein wird, nicht vorgreifen, sondern sollen nur anhand einzelner, bezeichnender Beispiele ein Licht auf Strawinskys Arbeitsweise werfen. Dabei beschränke ich mich auf eine Quelle, die autographe Reinschrift der Partitur, und vergleiche sie mit der letzten revidierten Ausgabe: London 1967, Boosey & Hawkes (Dirigier- und Studienpartitur sind identisch. Im folgenden: Druckausgabe, Partiturdruk u. ä.). Sie ist, obwohl Strawinsky selbst bei seinen Konzerten einige Details, vor allem in der Phrasierung, anders auszuführen pflegte, als er sie in diesen Notentext übernahm, die „Fassung letzter Hand“<sup>2</sup>.

Das Autograph des *Sacre du printemps* ist im März 1913 fertiggestellt worden und diente von den Proben zur Uraufführung (am 29. Mai 1913 unter Pierre Monteux) bis zum Erscheinen der ersten gedruckten Partitur (1921) als Dirigierexemplar. Es war Eigentum des Russischen Musikverlages, gegründet von Sergei Kussewitzky, Sitz Berlin, nach 1917 Edition Russe de Musique, Paris. 1947 hat der Verlag Boosey & Hawkes das Autograph von Kussewitzky erworben und es 1962 Strawinsky zum 80. Geburtstag geschenkt. Es befindet sich heute in Schweizer Privatbesitz.

Robert Craft hat in seinem Tagebuch die Wiederbegegnung des greisen Meisters mit dem Manuskript seines frühen Hauptwerkes (das bis dahin, 1968, in einem Genfer Banksafe deponiert war) beschrieben<sup>3</sup> und einige Erläuterungen zu den Textvarianten angefügt, die freilich sehr allgemein bleiben und sich auf einige derjenigen Fälle beschränken, die auf Anhieb ins Auge fallen.

Als einziges Exemplar der vollständig ausgeführten Partitur wurde das Autograph zu Proben und Aufführungen ausgeliehen und weist entsprechend viele Gebrauchsspuren, Eintragungen von verschiedenen Dirigenten und Verlagsmitarbeitern, aber auch zahlreiche Korrekturen von Strawinsky selbst auf, in denen sich seine Erfahrungen mit dem Hören des Werkes niederschlugen: Striche, Rasuren, Hinzufügungen, Änderungen. Wann genau und in welcher Reihenfolge die verschiedenen Eintragungen vorgenommen wurden, ließe sich – wenn überhaupt – nur nach eingehendem Studium der Quelle beurteilen. Das Autograph ist in dunkler Tinte geschrieben, einige Zusätze (vor allem die Partiturnummern) in roter Tinte. Korrekturen wurden im allgemeinen mit Bleistift ausgeführt, teilweise in roter Tinte nachgeschrieben. Eintragungen mit Buntstift dürften von Dirigenten stammen<sup>4</sup>. Drei Daten waren es wohl vor allem, die Anlaß zum Korrigieren boten: Die ersten Proben unter Pierre

<sup>1</sup> In der Reihe *Meisterwerke der Musik*, München, im Druck.

<sup>2</sup> Zu den weiteren Quellen vgl. ebenda.

<sup>3</sup> Robert Craft, *Tagebuch-Addenda (1968)*, in: Igor Strawinsky mit Robert Craft, *Erinnerungen und Gespräche*, Frankfurt/Main 1972, S. 355–357; auch in R. Craft, *Strawinsky in meinen Tagebüchern*, in: *Melos* 39, 1972, S. 347.

<sup>4</sup> Beschreibung der Handschrift (und Faksimile der beiden letzten Seiten) in: *Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher, Festschrift zu Paul Sachers siebzigstem Geburtstag*, in Verbindung mit Ernst Lichtenhahn und Tilman Seebass hrsg. von F. Hoffmann-La Roche & Co. A. G., Basel 1976, S. 76 und Tafel 41.

Monteux 1913, dann die konzertante Aufführung 1920 unter Ernest Ansermet (nachdem Strawinsky das Werk sieben Jahre lang nicht mehr gehört hatte) und die Vorbereitung zur Drucklegung, die sich durch die Kriegswirren bis 1921 hinzog. Außerdem stand Strawinsky über Jahre mit Ansermet in brieflichem Gedankenaustausch wegen einzelner Stellen, und als er 1929 das Autograph vom Verlag wieder zugeschickt bekam, um eine revidierte Ausgabe in Angriff zu nehmen, hat er noch mehrere Veränderungen ausgeführt. (Übrigens ist damals keine neue Partitur, wohl aber revidiertes Orchestermaterial erschienen<sup>5</sup>.)

Zunächst fallen Strawinskys Datierungen mehrerer Abschnitte auf (und zwar jeweils sowohl nach dem julianischen als auch nach dem gregorianischen Kalender). Sie lauten: Nach Ziffer [56]: 30. I./12. II. 1912; am Ende des ersten Teils, nach [78]: Clarens 16./29. II. 1912; nach [141]: 18./31. X. 1912 und am Schluß: 23. II./8. III. 1913. Nach dem ersten Teil sind vier Seiten (die Ziffern [79]–[85]) eingefügt, datiert 16./29. III. 1913, also nach Fertigstellung der ganzen Partitur und zu einer Zeit, als die Proben bereits begonnen hatten. Der mehrfach zu lesende Hinweis, Strawinsky habe lediglich elf Takte, nämlich die Ziffern [86/87] hinzugefügt<sup>6</sup>, widerspricht dem Befund am Autograph: Dort stehen auf S. 43 die Schlußtakt des ersten Teils (fünfter Takt nach [77] bis Ende [78]). Das Verso des Blattes ist in der üblichen schwarzen Tinte mit 44 paginiert (später mit roter Tinte in 44 E geändert); es enthält die Abschnitte [86] und [87]. Hierauf folgten ursprünglich die Seiten 45 ff. mit den Abschnitten [88]ff. Dazwischen wurden aber drei Blätter eingefügt: ein unpaginiertes Titelblatt<sup>7</sup> mit leerer Rückseite, darauf zwei Blätter, deren Seiten mit 44 A bis D paginiert wurden und die die Abschnitte [79]–[85] enthalten. Auf S. 44 D wird auf den Anschluß 44 E, d. i. die ursprüngliche S. 44, zurückverwiesen. Dann folgt S. 45.

Eingefügte Blätter								
s. 43	S. 44 später: 44 E	Titelseite (unpaginiert)	Rückseite (leer)	S. 44 A	S. 44 B	S. 44 C	S. 44 D	S. 45
[77] 5. Takt - [78]	[86] - [87]			[79] - [80] T.1-3 Seconde partie Introduction	[81] - [82] T.1-2	[82] T.3-6, [83]	[84] - [85] signiert und datiert, Verweis: "dann folgt 44 E"	[88] - [89]

Somit läßt sich schließen, daß der zweite Teil ursprünglich mit den beiden Trompeten bei [86] begann und die Abschnitte [79]–[85] erst nachträglich eingefügt wurden. Dem entspricht auch die Abfolge im Skizzenbuch<sup>8</sup>, in dem die Entwürfe zum Beginn der zweiten *Introduction* (S. 104–107) erst nach dem Abschluß der eigentlichen Kompositionsskizzen (S. 96), umgeben von Entwürfen zur Instrumentation sowie Skizzen zu anderen Werken,

<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang sei nachdrücklich verwiesen auf das Kapitel „The Revisions“ in: Vera Stravinsky und Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York 1978, S. 526–539 und 657–660.

<sup>6</sup> Z. B. bei Eric Walter White, *Stravinsky, The Composer and his Work*, London und Boston <sup>2</sup>1979, S. 209.

<sup>7</sup> Der Text lautet: „Vesna svjaščennaya/ Zweiter Teil/Orchesterpartitur/ In dieser Partitur sind enthalten die Seiten: von 43 bis 68 einschließlich und die Seiten 44<sup>A</sup>, 44<sup>B</sup>, 44<sup>C</sup>, 44<sup>D</sup> und 44<sup>E</sup>. Die 43. Seite ist die letzte Seite des I. Teils. Danach ist die Seite 44<sup>A</sup> zu lesen, darauf 44<sup>B</sup>, 44<sup>C</sup>, 44<sup>D</sup>, 44<sup>E</sup>, 45 usw. /Igor Strawinsky/ Die Seiten von 69 bis 87, die ‚Svjaščennaja pljaska‘ [Danse sacrale] enthalten, werden in nicht langer Zeit geschickt werden.“

<sup>8</sup> Igor Stravinsky, *The Rite of Spring, Sketches 1911–1913*, Faksimileausgabe, hrsg. und kommentiert von Robert Craft, London 1969.

erscheinen<sup>9</sup>. Ebenso spricht ein weiteres Notenbuch dafür; es enthält neben Entwürfen zur *Danse sacrale* und zur *Introduction* des zweiten Teils auch Skizzen zu anderen, später fertiggestellten Werken, so daß auf eine relativ späte Zeit geschlossen werden kann<sup>10</sup>.

An zwei weiteren Stellen betreffen die Änderungen ganze Abschnitte: Die erste Fassung von [28] und [29] – Autograph S. 11, letzte vier Takte, und S. 12, vierzehn Takte – wurde gestrichen und durch eine neue, der Druckfassung entsprechende ersetzt. (Die neue Seite, paginiert als 12 a und b, wurde kurioserweise im Verlag falsch herum eingebunden.) Anlaß zu dieser Korrektur war ein Brief Monteux', der von den Proben berichtete und einige Instrumentationsänderungen vorschlug<sup>11</sup>. Der Hauptunterschied liegt darin, daß der vierstimmige „Cantus firmus“, der, beginnend im fünften Takt nach [28], ursprünglich von vier Hörnern und vier Solobratschen gespielt wurde, nun durch vier Trompeten ersetzt wird. Im Zusammenhang damit hat Strawinsky aber auch die begleitenden Ostinatoschichten verändert, und zwar im Sinne einer klanglichen Ausdünnung (der Klang bleibt freilich kompakt genug) und einer Betonung des perkussiven Elements: Ursprünglich enthielt die ganze Passage kein Schlaginstrument; in der korrigierten Fassung beginnen bei [28] die Pauken und bei [29] Triangel und Cymbales antiques<sup>12</sup>. Auf der gestrichenen Seite findet sich übrigens auch die Angabe „crescendo poco a poco“, eine der wenigen derartigen Vorschriften fürs ganze Orchester; sie wurde ebenfalls nicht in die Partitur übernommen – der Eindruck dynamischer Steigerung ergibt sich beim Hören ohnehin. – Zwar handelt es sich nicht, wie Craft meint, um „die einzige Revision von Wichtigkeit in dem Autograph“<sup>13</sup>, wohl aber um eine bedeutende. Um einen detaillierten Vergleich zu ermöglichen, siehe die gestrichene Fassung, S. 238 ff.

Der andere Eingriff, der einen ganzen Abschnitt betrifft, wirft ein bezeichnendes Licht auf Strawinskys Arbeitsweise<sup>14</sup> und auf sein Formdenken: Die vier Takte vor [71] wurden erst nachträglich eingefügt. Der *Cortège du sage* endete zunächst mit dem vierten Takt nach [70] (ursprünglich Doppelstrich); auf ihn folgte die Generalpause bei [71]. Die vier Takte wurden auf einem Extrablatt (S. 38<sup>bis</sup> und 38<sup>ter</sup> zwischen S. 38 und 39) zugesetzt. Ob dies aus musikalischen Gründen geschah (weil die Musik noch einer letzten Steigerung bedurfte) oder im Hinblick auf die Choreographie (weil die Prozession des weisen Alten mehr Zeit beanspruchte), läßt sich nicht entscheiden. Bezeichnend ist jedenfalls für Strawinskys Komponieren, daß eine solche rein additive Anfügung überhaupt möglich war und daß der Schnitt, mit dem die Szene abrupt endet (keine traditionelle Schlußbildung, sondern das für

<sup>9</sup> Vgl. Crafts Kommentar ebenda und die Übersicht über die Skizzen in der Werkeinführung (wie Anm. 1).

<sup>10</sup> White, a. a. O., S. 600, Nr. 4 b.

<sup>11</sup> 30. März 1913, englisch abgedruckt in: V. Stravinsky und R. Craft, a. a. O., S. 96: „The passages . . . which will possibly need some modifications are the following: at [38] (recte: [28]!), measure 5, the horns and violas playing the melody are scarcely audible unless the rest of the orchestra plays pianissimo.“

<sup>12</sup> Es ist übrigens die einzige Stelle im ganzen *Sacre*, an der Cymbales antiques (piatti antichi) eingesetzt werden. (Strawinsky hatte sie 1912 durch Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* und Ravels *Daphnis et Chloé* kennengelernt.) In der Instrumentenaufstellung des Skizzenbuches (S. 2) fehlen sie noch; allerdings sind dort „piatti“, also normale Becken, verzeichnet, die wiederum in der Instrumentenliste der gedruckten Partitur fehlen. Sie spielten in den Skizzen eine erhebliche Rolle, wurden dann aber in der Partitur ersetzt, z. B. am Beginn der *Action rituelle des ancêtres* durch Tambourin. Die einzige Stelle der Partitur, an der das Becken erklingt, ist der Schluß der *Action* [138] – [139]. (Im Autograph erscheint es außerdem noch „colla bacchetta dura“ auf den fff-Schlag, zweiter Takt nach [201].) Dieser Sachverhalt mag ein kleines „Schlag“-Licht auf die Genese der Instrumentation werfen.

<sup>13</sup> Wie Anm. 3.

<sup>14</sup> Vgl. V. Scherliess, *Zur Arbeitsweise Strawinskys*, in: *Strawinsky-Studien*, hrsg. von Klaus H. Stahmer, Hamburg, im Druck.

(2)

Gestrichene Fassung der Abschnitte [28] und [29]  
im Autograph des „Sacre du printemps“

Autograph S. 11, Takt 3-42

[28]

Fl. gr. 1 2  
Fl. alto  
Ob. 1  
Cl. in Sib 1 2 3  
Cl. basso  
Fag. 1 2 3 4  
C. Fag.  
Cor. 1 2 3 4 5 6 7 8  
Tr. in Do 1 2 3 4  
Tromb. 1 2 3  
VI. I div.  
VI. II div.  
4. Vle solo  
k. adre Vle  
Vc.  
Cb.

[29]

⑤

Autograph S. 42

Crescendo poco a poco

Fl. picc. 1 2

Fl. gr. 1 2

Fl. alto

Ob. 1 2 3 4

C. ing.

Cl. in G picc. in A/B

Cl. in Bb 1 2

Cl. basso

Fag. 1 2 3 4

C. fag. col. on dehors mf

Cor 5 6 7 8

Tr. in D 1

Tbn. 1 2 3

VI I div. stacc.

VI II div. stacc.

4 Vle. sole molto cresc.

4. altre Vle. stacc.

Vc.

Cb.

\* Schlüssel mit Bleistift  
 hervorgehoben, *mf* ~~lauten~~  
 Crescendo — poco — a —

©

29

Handwritten musical score for page 29. The score consists of approximately 18 staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also some handwritten annotations and slurs throughout the piece. The music appears to be a complex orchestral or chamber work.

20 — a — poco —

Strawinsky typische Abbrechen), auf diese mechanische Weise um vier Takte hinausgeschoben werden konnte.

Im Zusammenhang mit dieser Änderung ist auch die nachträgliche Akzentuierung der Pauke im  $\frac{3}{8}$ -Metrum (womit ein zusätzlicher rhythmischer Ostinato ins Spiel gebracht wird) sowie die Einführung des Guero (im Autograph: „une rape“) ab [70] zu sehen. Geringfügige Korrekturen in den Posaunen kommen hinzu.

Die metrische Fassung verschiedener Abschnitte hat Strawinsky, wie wir aus zahlreichen Äußerungen, vor allem dem Briefwechsel mit Ansermet<sup>15</sup> wissen, immer wieder beschäftigt. Hier ist nicht der Ort, den Anteil von „konstruierten“ und „empfundenen“ Metren im *Sacre* (und bei Strawinsky überhaupt) zu untersuchen, wobei wohl außer Zweifel stünde, daß die „empfundenen“, d. h. auch aus dem musikalischen Verlauf nachzuvollziehenden, bei weitem überwiegen und daß „konstruierte“ Metren eigentlich nur durch Addition mehrerer Ostinatoflächen, also verschiedener Betonungsschwerpunkte, entstehen. Trotzdem gibt es natürlich Fälle, wo mehrere Metrisierungen musikalisch möglich sind und wo es nun darum ging, die praktikabelste Lösung zu finden. Dies läßt sich z. B. an der *Evocation des ancêtres* erkennen. Mit ihrer metrischen Fassung hat Strawinsky lange experimentiert, wie bereits aus den Skizzen (S. 73f.) hervorgeht. Dort notierte er den Anfang zunächst in  $\frac{7}{4}$  und  $\frac{8}{4}$ , fügte verschiedene Akzente ein und unterteilte die Takte in kleinere Gruppen. Auch das Autograph weicht entscheidend von der heutigen Druckfassung ab, die Strawinsky erst 1926 – offenbar im Zusammenhang mit seiner eigenen Aufführung im Concertgebouw – festgelegt hat<sup>16</sup>. Es erscheinen keine Halbe-, sondern nur Vierteltakte. Aber die Eingriffe waren nicht nur notationstechnischer Art, sondern beeinflussten auch dadurch die Wirkung des Abschnitts, daß einzelne Betonungen verschoben und die tiefen Töne z. T. länger ausgehalten wurden, bevor die Bläser einsetzten. Zum Vergleich folgen die Takte entsprechend [121]–[123] in beiden Fassungen, wobei die musikalischen Vorgänge schematisch zusammengefaßt sind:

[121]

Druckausgabe	G. P.	
Autograph		

<sup>15</sup> Vgl. Anm. 5.

<sup>16</sup> Ebenso, besonders S. 530f.

122

Druckausgabe (Streicher) (Bläser)

Autograph

123

Druckausgabe

Autograph

Der in vieler Hinsicht heikelste Teil des *Sacre* ist die *Danse sacrale*. Hier hat Strawinsky ebenfalls im metrischen Bereich, aber auch klanglich viel experimentiert. Die endgültige Fassung des Satzes blieb lange ungelöst; das zeigt nicht nur das Autograph mit seinen umfangreichen Retouchen und Abweichungen gegenüber der Druckausgabe, das beweist auch ein Briefwechsel zwischen Strawinsky und Ansermet, der aufgrund seiner praktischen Erfahrungen in Proben und Aufführungen zahlreiche Korrekturen vorschlug<sup>17</sup>, und das beweist schließlich die Neufassung von 1943 mit ihren tiefgreifenden Vereinfachungen<sup>18</sup> – eine Fassung, der Strawinsky zwar gegenüber den früheren den Vorzug gab, die er aber doch nicht in die revidierte Partitur übernommen hat.

Die auffälligsten Abweichungen zwischen Autograph und Druckfassung betreffen die Takteinteilung: Im Hauptteil der *Danse sacrale* (die „Couplets“ [149]–[166] und [174]–[179] weisen kaum Unterschiede auf) wurden nahezu alle Takte geändert, was aber keinen Eingriff in die musikalische Substanz, sondern nur schlagtechnische Präzisierung bedeutete. So lauteten z. B. die Abschnitte [142]–[143] zunächst:

$$\frac{3}{16} - \frac{5}{16} \quad - \quad \frac{3}{16} - \frac{4}{16} - \frac{5}{16} \quad - \quad \frac{3}{16} - \frac{4}{16} - \frac{3}{16}$$

gegenüber dem endgültigen:

$$\frac{3}{16} - \frac{2}{16} - \frac{3}{16} - \frac{3}{16} - \frac{2}{8} \quad - \quad \frac{2}{16} - \frac{3}{16} - \frac{3}{16} - \frac{2}{8} - \frac{3}{16}$$

<sup>17</sup> Die metrische Umarbeitung der *Danse sacrale* stammt aus dem Jahre 1926 (vgl. die Faksimilia der Revisionspartitur in: *Pictures and Documents*, a. a. O., S. 80f., mit deutlich sichtbaren Raderspuren bei den geänderten Takten).

<sup>18</sup> Separat erschienen: New York 1945, Associated Music Publishers. Dazu ausführlicher in der Einführung (wie Anm. 1).

Änderungen der Komposition selbst begegnen kaum; so fehlt im Autograph im dritten Takt nach [144] der Schlag aufs erste Sechzehntel, entsprechend im vierten Takt nach [145] sowie im dritten nach [169] (an der analogen Stelle, dritter Takt nach [170], erscheint das Sechzehntel *Cis* im Kontrabaß). Überaus reich sind dagegen die Varianten in Instrumentation, Stimmführung, Dynamik und Akzentsetzung. Folgende Beispiele seien genannt: Die Trompetenakkorde dritter bis fünfter Takt nach [144] sowie, entsprechend, nach [145], [169] und [170] erklangen ursprünglich, um den ersten verkürzt, in den Posaunen. Die Kontrabaß- und Paukenfigur [146] – [148] lautete ursprünglich:

Autograph:

Druck:

Autograph:

Druck:

– entsprechend bei [171]–[173], wo noch die Große Trommel zu den Paukenschlägen hinzutritt. Im Abschnitt [173] (der im Autograph um zwei Sechzehntel früher, nämlich mit einem  $\frac{5}{16}$ -Takt beginnt) hat Strawinsky für die Druckfassung instrumentatorisch im Schlagzeug (zunächst mit Großer Trommel und Pauke) und bei den Bläsern Änderungen

vorgenommen, um durch scharfe Akzente eine dynamische Steigerung zu erreichen; daher konnten die Crescendozeichen, die im Autograph erscheinen, entfallen. Die Blechbläser im dritten Takt nach [174] bis [175] sind im Autograph kleiner besetzt: Es spielen nur eine Tuba (hohes *A* entfällt) und vier Hörner wie folgt:

3. Takt nach [174]

Cor. in Fa etc.

Der letzte Einsatz im „Refrain“, [186]–[187], weicht im Autograph dynamisch ab: Nach dem „*fff*“-Anfangsschlag gehen die Streicher ins „*piano*“ zurück (im Partiturdruk: „*forte*“). Posaunen und Tubas schweigen danach; an ihrer Stelle spielen lediglich zwei Hörner mit den Fagotten. Ab [188] tritt dann das tiefe Blech hinzu.

Am Schluß der *Danse sacrale*<sup>19</sup> ist neben dem erwähnten Beckenschlag im Takt nach [201] der Einsatz des Guero beim Schlußschlag zu erwähnen. Außerdem wurde die Bemerkung zum Kontrabaß-Akkord „Le ‚re‘ grave sur la corde ‚ut“ nicht in den Druck übernommen. Auch hier hatte Strawinsky im Autograph einen Takt metrisch anders gefaßt: Bei [201]  $\frac{5}{16}$  wie im Druck, danach aber ein weiterer  $\frac{5}{16}$ -Takt mit Fermate und den Bemerkungen „*lunga ad libitum*“ für Englischhorn und erste Violinen, „*colla parte*“ für alle anderen, schließlich ein  $\frac{9}{64}$ -Lauf, der in den  $\frac{3}{4}$ -Takt führt.

Fassen wir nun, nach den Änderungen an größeren Abschnitten, einige Detailunterschiede ins Auge.

Beim Vergleich zwischen Autograph und Druckausgabe fallen zahlreiche divergierende Tempovorschriften auf. Es zeigt sich (und dies wird noch bestätigt, wenn man zusätzlich die Skizzen heranzieht), daß auf diesem Felde manches lange unentschieden blieb, daß offensichtlich während der Proben Korrekturen vorgenommen wurden, die aber z. T. schon innerhalb des Autographs wieder rückgängig gemacht oder nochmals geändert wurden. Über die Hälfte der Metronomangaben und Tempobezeichnungen haben solche Eingriffe erfahren, wobei es mir nicht immer möglich ist zu entscheiden, von wem sie stammen. Die Eintragungen sind in Tinte, Blei- sowie Rot- und Blaustift gemacht, und es ist zu vermuten, daß hier vieles von Monteux stammt. So wurde z. B. vor [3] „*accelerando*“ zugesetzt und wieder – wie auch das folgende „*più mosso*“ – gestrichen. Ebenso wurde bei [161] ein „*accelerando*“ zugefügt. Auch Bezeichnungen wie „*très tranquille*“ bei [91] und „*Allegretto tranquillo*“ bei [93] dürften von Monteux stammen.

<sup>19</sup> Vgl. das Faksimile in *Pictures and Documents*, a. a. O., S. 76.

Als Beispiele für Unterschiede in den Metronomangaben seien genannt:

*Les augures printaniers*: Halbe = 56 (im Druck 50)

*Rondes printanières* [48]: ursprünglich „Tranquillo“, Viertel = 108, geändert (nicht von Strawinsky, Monteux?) „Andantino“, Halbe = 88 (im Druck wieder wie vorher); entsprechend [56]

[49]: Viertel = 69–72 (im Druck 80)

[54]: „Vivo“, Viertel = 160, korrigiert in 138 (im Druck 160)

[57]: „Molto allegro“, Viertel = 168, korrigiert in „Allegro rigoroso“, Viertel = 146 (im Druck wie vorher)

*Le sage* [71]: ursprünglich Viertel = 52, korrigiert in 42 (im Druck 42).

Bemerkenswert sind ferner Strawinskys Eingriffe zugunsten der Artikulation und der klaren Verdeutlichung der Gestalten. So hat er über die beiden Schlußtakte des *Jeu du rapt*, vor [48], erst nachträglich die Fermaten eingefügt. Über die metrische Fassung der *Evocation des ancêtres* und den Schluß der *Danse sacrale* sprachen wir schon. Von Bedeutung ist außerdem der retardierende Einschub in die *Jeux des cités rivales*, sechster bis neunter Takt nach [58]: Er erscheint im Autograph in anderer Metrisierung und ohne dynamische Unterschiede (die Fagotte fehlen noch):

Autograph:

Druck:

Auch der kurze Abschnitt *Le sage*, während dessen der weise Alte den rituellen „Kuß der Erde“ vollzieht, ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Die Pause im letzten Takt hat im Autograph den Wert einer Halben und wurde im Druck auf eine Viertelpause verkürzt. Im übrigen ist hier für die Fagotte im Autograph einfaches „piano“ vorgeschrieben, und statt zweier Kontrabässe spielt nur ein Solocello die Achtel.

Die bei weitem umfangreichste Gruppe der Korrekturen innerhalb des Autographs bzw. der Abweichungen zwischen Handschrift und Druckfassung betrifft die klangliche Erscheinung: Instrumentation, Dynamik, Spielvorschriften. Zu einer Stelle schreibt Robert

Craft<sup>20</sup>: „Unter den Änderungen, die vor der Premiere mit Bleistift eingetragen wurden, finden sich folgende Ergänzungen: die Posaunenstimmen zwei Takte vor Ziffer [22]; die Stimme der großen Trommel einen Takt vor Ziffer [22], und, ebenda, die Fermate auf F (von den Tuben in dieser Partitur nicht ausgehalten).“ Diese Angaben sind unvollständig und geben den Befund nicht exakt wieder. Die ursprüngliche, mit Tinte geschriebene Fassung der beiden Takte vor [22] entspricht weitgehend dem Partiturdruk: Hörner, Pauken und Streicher sind identisch; die Tubastimme lautet:



Posaunen und Große Trommel fehlen noch. Mit Bleistift wurden dann die Posaunen nachgetragen und die Große Trommel auf einer Hilfslinie eingefügt in der Form:



Ferner wurden die Tuben korrigiert in



und die Kontrabässe in



Beide Korrekturen wurden dann aber für den Partiturdruk wieder rückgängig gemacht. Wir erkennen also hier eine der zahlreichen Stellen, an denen Strawinsky während der praktischen Arbeit klanglich experimentiert hat.

Wie Craft weiter sagt, wurde „die Stimme der hohen Trompete zu Beginn des *Jeu du rapt*“ mit Bleistift nachgetragen. Auch hier sind die Eingriffe Strawinskys umfangreicher und komplizierter: Die Figuren der Bläser in [37] fanden sich zunächst (Tinte) nur in den Flöten, und zwar als Sechzehntel (Besetzung 1<sup>o</sup> [flauto] korrigiert in a2) auf Flauto grande und piccolo verteilt:

<sup>20</sup> Wie Anm. 3.

37

Fl. picc. a 2 *fff* marcatissimo

Fl. gr. *fff* marcatissimo

Weiterführung fehlt (radiert)

*D*-Klarinette und *D*-Trompete wurden mit Bleistift eingefügt, und zwar beide als einfache Achtel; entsprechend zur Klarinettenstimme hatte auch die Trompete bei [38] zunächst noch ein Achtel *a*, das im Druck entfiel. Der Abschnitt [38] enthält mehrere Korrekturen in den Violoncelli und Kontrabässen (Blei-Oktavierung der Celli wurde wieder rückgängig gemacht und erscheint in der Druckfassung wie ursprünglich; zwischen „pizz.“- und „arco“-Vorschrift wurde mehrfach gewechselt).

Bei [39] übernahm (Bleistift-Nachtrag) die erste Tuba zusätzlich die fünf Achtel der dritten Posaune. In den Flöten erscheint im folgenden Takt (Bleistift):

40

Fl. picc. *ff*

1 *ff*

Fl. gr. 2 *ff*

3 *ff*

Beide Korrekturen wurden im Partiturdruk wieder getilgt. Ebenso wurden die dynamischen Angaben in den Streichern, zweiter Takt nach [39], nicht übernommen: Triller der Violinen und Violen „*f*“, Achtel „*ff*“ und mit Akzenten versehen, Crescendopfeil für die Pizzicati der Violoncelli.

Betrachten wir im folgenden weitere Instrumentationsunterschiede in fortlaufender Reihenfolge:

[31]: Laut Autograph spielen die Kontrabässe die Stimme des Kontrafagotts (jeweils Abstrich) mit.

In [41] wurde die Kontrabaß-Stimme mit Bleistift hinzugefügt und die entsprechenden

Achtel, die zunächst den beiden Tuben zugeordnet waren, wurden auf Tuben und Posaunen (wie im Partiturdruck) verteilt.

[46]: Alle Flöten spielen (Achtel mit Repetitions-Abbrueviatur) jeweils zwei Sechzehntel auf jeder Stufe.

[47]: Die Schläge der Pauke und Großen Trommel im sechsten, achten und elften Takt fehlten ursprünglich und wurden mit Bleistift eingetragen. Lediglich im elften Takt stand zunächst mit Tinte ein Viertel auf „1“ in der Pauke, das dann (Bleistift) von der Großen Trommel verstärkt wurde und dem ein zweites auf „2“ folgte. Die Druckversion (Viertelschlag der Großen Trommel auf „1“, der Pauke mit den anderen Instrumenten auf „2“) differenziert noch stärker.

Im vierten Takt nach [50] endeten die Solobratschen mit dem ersten Achtel, danach Pausen; ebenso die Hörner im sechsten Takt. Beide Gruppen wurden dann mit Bleistift zu den Flöten parallel gesetzt.

Bei [62] wurden die Posaunen in den Violoncelli mit Bleistift durch weitere Viertel mit Vorschlägen ausgefüllt (im Druck wieder rückgängig gemacht). Vor allem aber fehlen die Blechbläserstimmen bis zum Anfang des dritten Taktes und wurden mit Bleistift folgendermaßen eingefügt (bis auf die meist fehlende dynamische Bezeichnung und die Streichung der Achtelpausen in der ersten und zweiten Posaune wie im Partiturdruck):

The image shows a musical score for measures 62-65. The score is for Cor. in Fa (trumpets) and Trbn. (trombones). Measure 62 is marked with a box [62]. The Cor. in Fa part has staves 1-4 and 5-8. The Trbn. part has staves 1-2 and 3. A bracket groups measures 62-65. A box [4] is placed above the Cor. in Fa part in measure 63. Dynamics include sf and mf.

Im Abschnitt [70] (der, wie wir oben sahen, nachträglich um vier Takte erweitert worden war) verlief die Kontrabaß-Stimme zunächst durchweg in Achteln:

The image shows a musical score for measure 70. The score is for the Kontrabaß (bass) part. Measure 70 is marked with a box [70]. The bass line consists of eighth notes.

Die Violoncello-Stimme in [75], sechster, achter und elfter Takt, lautete ursprünglich



und wurde mit Bleistift korrigiert (wie im Druck).

Die Einsätze des ersten, dritten und fünften Horns vor [77] wurden erst nachträglich eingetragen (Bleistift und rote Tinte); entsprechende sechs Achtel des fünften Hornes im vierten Takt nach [77] wurden mit Bleistift eingesetzt, aber wieder durchgestrichen.

Beim Einsatz der Baßklarinetten im Takt vor [96] waren, Rasuren zufolge, zunächst auch erste und zweite Klarinette beteiligt.

Die Flageoletts der Violinen, dritter und vierter Takt nach [100], lauteten anders und wurden mit Bleistift korrigiert:



In der *Action rituelle des ancêtres* spielten die Klarinetten die Viertel des sechsten und achten Hornes bis zum fünften Takt nach [130] mit (gestrichen). Starke Rasuren in den Bratschen und zweiten Violinen, vierter und fünfter Takt nach [133], lassen vermuten, daß sie ursprünglich mit den anderen hohen Streichern gingen.

Änderungen der dynamischen Vorschriften bei gleichbleibender Instrumentation finden sich ebenfalls häufig; einige Beispiele seien genannt:

zweiter Takt nach [22]: Triller der Solovioline (Tinte) „mf“, mit Bleistift in „f“ korrigiert (im Druck wieder „mf“).

[24]: Violinen und Violoncelli „f“ (im Druck „mf“).

[28]: Pauken „p“ (im Druck „pp“), Violine II „f“ (im Druck „mf“).

[42]: Für die zunächst unbezeichnete Stimme der zweiten Violine wurde mit Bleistift „p“ vorgeschrieben (im Druck „f“).

[49], vierter Takt: Violine I „p“ (im Druck „mf“), entsprechend [52], dritter Takt.

Manche detaillierte Spielanweisung, die sich im Autograph findet, wurde nicht in die Partiturausgabe übernommen, weil sie offensichtlich zu kompliziert war oder nicht den gewünschten Effekt brachte. So heißt es z. B. für die Große Trommel bei [129]: „Avec la baguette de bois. – Touchez légèrement au bord, de façon à produire un si<sup>b</sup> environ.“ Diese Vorschrift wird an der analogen Stelle ab [139] wiederholt, und bei [140] steht dann: „Ordinairement (avec la mailloche de la Gran Caisse)“. Beide Angaben lauten im Partiturdruk vereinfacht „colla bacchetta di legno“, bzw. „bacchetta di Gran Cassa“.

Während des ganzen Abschnittes [42] war für die vier Soloviolen im Autograph Flageolett vorgeschrieben, für die Paukenschläge zwei Takte vor [44] „bacchetta di tamburo“ (im Druck keine Angabe).

Sordinovorschriften bei Blechbläsern wechseln, z. B. war für die Trompeten bei [57] zunächst „con sordino“ vorgesehen, das dann mit Bleistift gestrichen wurde (in den Druck wieder aufgenommen); bei [70] ist im Autograph unterschieden zwischen gleichzeitigem „con sordino“ der Posaunen und ausdrücklichem (mit Bleistift zugesetzten) „sans sordine“ der Trompeten.

Schließlich ist hinzuweisen auf Strawinskys grundsätzliche Gewohnheit, dort, wo es der musikalische Zusammenhang erlaubt, enharmonisch zu notieren. Entsprechende Änderungen begegnen in den Skizzen auf Schritt und Tritt (sie verdeutlichen, daß Strawinsky am Klavier komponierte). Abweichungen zwischen Autograph und gedruckter Partitur (wie z. B. in den Celli vor [143] *cis-his-his* statt *cis-c-c*) dürften der spieltechnischen Vereinfachung gedient haben.

Wenig genug konnte hier mitgeteilt werden. Die Beobachtungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sind, es sei nochmals betont, Notizen beim Studium des Autographs und bei dessen Vergleich mit der revidierten Druckausgabe. Eine systematische textkritische Untersuchung müßte natürlich die weiteren Quellen einbeziehen und hätte komplizierten Einzelfragen nachzugehen, z. B. den häufigen Rasuren oder der chronologischen Einordnung der einzelnen Eingriffe. Dies muß einer späteren Beschäftigung mit Strawinsky vorbehalten bleiben. Eines allerdings wird bereits deutlich: die enorme Akribie, mit der der Komponist zu Werke ging. So geringfügig einzelne Schritte auf dem Wege zum endgültigen Text, so wie wir sie hier verfolgt haben, angesichts des Ganzen scheinen mögen – sie zeigen doch, daß nichts an dieser gewaltigen Komposition ungeprüft bleiben oder dem Zufall überlassen werden sollte.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Eine bisher unbekannte Monteverdi-Quelle

von Frohmüt Dangel-Hofmann, Reichenberg

Die Musiksammlung der Grafen von Schönborn in Wiesentheid verdankt – für das umfangreichere und wichtigere ältere Repertoire<sup>1</sup> – ihre Entstehung dem Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754). Er, der offenbar leidenschaftlich gerne musizierte, erwarb bereits in seiner Studienzeit, auf Reisen, von Musikern, die er in seinem Haus zu Gast hatte oder an anderen Höfen kennenlernte, dann in größerem Umfang über Mittelsleute des Hauses Schönborn in Wien, Venedig oder Rom einen gewichtigen Bestand an Musikalien.

Nicht bekannt war bisher eine aus heutiger Sicht besonders interessante kirchenmusikalische Erwerbung, die die beiden Söhne Franz Bonaventura und Melchior Friedrich vermittelten: eine Messe von Claudio Monteverdi. Auf einer Italienreise begegneten die beiden Söhne Rudolf Franz Erweins wohl 1730 in Venedig Raffaello Signorini, einem Musiker, der 1722 – zusammen mit Giovanni Platti und Fortunato Chelleri – nach Würzburg gekommen war und zwei Jahre lang als Kastrat im Dienst des damaligen Fürstbischofs Johann Philipp Franz von Schönborn, eines Bruders von Rudolf Franz Erwein, tätig gewesen war. Auch in Wiesentheid war Signorini öfters zu Gast, sicher z. B. am 22. Februar 1724; darüber berichtet Rudolf Franz Erwein in einem Brief<sup>2</sup>. Nach dem plötzlichen Tod des Fürstbischofs im August des gleichen Jahres ist er dann wohl nach Venedig zurückgekehrt, von wo aus er sich im Dezember schriftlich an den Grafen wandte und noch einmal den Tod von dessen Bruder beklagte.

Offensichtlich unterbreiteten nun die beiden Söhne des Wiesentheider Grafen 1730 in Venedig Signorini Notenwünsche des Vaters, denn der Musiker schrieb am 8. Februar 1731 an Rudolf Franz Erwein und bot ihm Musik an<sup>3</sup>:

„. . . Ora Mi do L'onore d'inviarli quelltanto, che V. E. li e degniata Comandarmi di sei Concerti, due Messe a Cappella Una del Monte Verde, e L'altra di Ruetton Omini Celebri in tal Virtù . . .“ (hier fährt der Text mit weiteren Musikalienangeboten fort). [„. . . Ich habe die Ehre, Ihnen jenes zu übersenden, was Eure Excellenz geruht haben, mir in Auftrag zu geben, sechs Konzerte, zwei Messen a cappella, eine von Monte Verde, und die andere von Ruetton, berühmte Männer in dieser Kunst<sup>4</sup>. . .“]

Ist der Graf auf dieses Angebot eingegangen? Entgegen einer früheren Vermutung, er habe es ignoriert<sup>5</sup>, stellte sich in jüngster Zeit heraus, daß Rudolf Franz Erwein sich die Noten ganz offensichtlich doch hat kommen lassen. Bei einer Durchsicht der Anonyma der Sammlung zeigte es sich, daß in Wiesentheid unter der Signatur 817 eine handschriftliche Partitur der 1640 in Venedig bei Bartolomeo Magni gedruckten, vierstimmigen a cappella-Messe aus Monteverdis *Selva Morale e spirituale* liegt; dazu existieren Stimmen, die offensichtlich in Wiesentheid angefertigt wurden, so daß man davon ausgehen kann, daß die Messe Monteverdis in Wiesentheid auch aufgeführt wurde.

Es handelt sich bei der Partitur um acht Doppelblätter im Format 32 mal 23, die ohne Einband, Umschlag oder Titelblatt lose ineinandergelegt sind. Sie werden in einem wohl zeitgenössischen grauen Karton aufbewahrt. Die Seiten haben – rechts und links von Randstrichen begrenzt – je zwölf

<sup>1</sup> Vgl. dazu: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Thematisch-bibliographischer Katalog*, bearbeitet von Fritz Zobeley, Band I: *Drucke aus den Jahren 1676 bis 1738*, Tutzing 1967. Band II: *Handschriften* (in Vorbereitung).

<sup>2</sup> Gräflisch von Schönbornsches Hausarchiv Wiesentheid: Korrespondenz Rudolf Franz Erwein 456.

<sup>3</sup> Ebenda: Korrespondenz Rudolf Franz Erwein 825.

<sup>4</sup> Die Übersetzung der Briefstelle überwachte dankenswerterweise Anna Maria Schwaderer.

<sup>5</sup> Fritz Zobeley, *Rudolf Franz Erwein von Schönborn und seine Musikpflege*, in: *Neujahrsblätter*, hrsg. von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, XXI. Heft, 1949, S. 61.

Pentagramme, so daß jede Seite drei Akkoladen der vierstimmigen Partitur<sup>6</sup> enthält. Lediglich die erste Seite weicht mit nur zwei Akkoladen und entsprechenden Leerzeilen davon ab. Die Satzanfänge sind durchwegs etwas eingezogen, die drei letzten Seiten unbeschrieben. Die anonyme Handschrift enthält keinerlei Überschrift, keine Stimmbezeichnungen, keine sonstigen Hinweise, auch nicht auf die Basso continuo-Ausführung, lediglich am Ende des Agnus Dei das Wort „Finis“.

Im Vergleich mit der Druckquelle (in diesem Fall lag das Exemplar des Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna zugrunde) ergeben sich etwas über 20 Abweichungen, die zum größten Teil als Flüchtigkeitsfehler beim Abschreiben anzusehen sind. Besonders auffallend ist eine Stelle am Ende des Agnus Dei (T. 55–67, bzw. S. 115/116 der Monteverdi-GA, Band XV, 1), an der der Altstimme in einem Takt versehentlich fünf (anstelle der durch den  $\text{♩}$ -Takt geforderten vier) Minimen zugeordnet werden. Die Abschrift der Altstimme schreitet dann richtig fort, so daß sich über fünf Mensureinheiten hin falsche Zusammenklänge ergeben, dann erst stellt die Verlängerung einer Note um den in T. 55 vorweggenommenen Wert der Minima die richtigen Zusammenklänge wieder her (ein Fehler, der auf den Vorgang des Spartierens aus den einzelnen Stimmbüchern hinweist).

An zwei weiteren Stellen unterscheidet sich der Notentext der handschriftlichen Partitur von dem der Druckquelle, erstens in der Basso-Stimme des Christe, T. 66/67, bzw. S. 63 der GA, wo im Druck eine Pause vor einem letzten Melodieabschnitt der Baßstimme erscheint, während in der handschriftlichen Partitur die vorhergehende Note um den Wert der Pause verlängert und eine Zäsur damit aufgegeben wird: zweitens im T. 189/190, bzw. S. 90 der GA (Textstelle: „non erit finis“) des Credo: im Druck schließt dieser Abschnitt mit dem Quint-Oktav-Klang *f-c-f*, während in der Handschrift der Cantus aus dem Quint-Oktav-Klang in die Terz (*a*) weitergeführt wird.

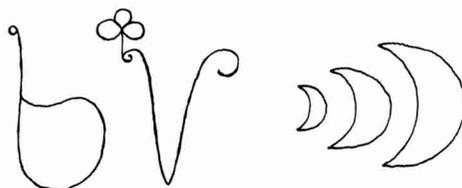
The image shows a musical score for four voices and a basso continuo. The lyrics are: "e - rit fi - - - - - nis" and "e - rit fi - - - - - nis et in". The score is written on four staves, with the lyrics placed below the corresponding staves. The notation includes clefs, a common time signature, and various note values and rests.

Die offenbar in Wiesentheid angefertigten Stimmen sind als Canto, Alto, Tenor und Basso bezeichnet. Obwohl die Partitur nur die vier Singstimmen enthält, existiert wie beim venezianischen Stimmendruck eine zusätzliche untextierte Basso-Stimme für die Ausführung des Basso continuo. Die Schlüssel sind geändert: während die handschriftliche Partitur mit den Schlüsseln  $c1 - c2 - c3 - f3$  der Schlüsselung des Stimmendrucks entspricht, werden in den handschriftlichen Stimmen in Wiesentheid die Schlüssel  $c1 - c3 - c4 - f4$  verwendet. Außerdem enthalten die Stimmen – anders als der Druck – Taktstriche, wobei die Takteinheit gegenüber der Partitur in den Stimmen auf die Hälfte reduziert wurde: einem Takt in der Partitur entsprechen zwei Takte in den handschriftlichen Stimmen. Eine Reihe von Schreibfehlern der Partiturvorlage wird kopiert, andere werden verbessert: aufgefallen ist auch dem Wiesentheider Kopisten die erwähnte Stelle im Agnus Dei, aber sein Korrekturversuch kann die Unstimmigkeit nicht beheben.

<sup>6</sup> Die Druckquelle besteht aus fünf Stimmbüchern SOPRANO, ALTO, TENORE, BASSO und BASSO CONTINUO; die Partitur in Wiesentheid enthält diese Basso continuo-Stimme nicht.

Angesichts der Quelle erheben sich die folgenden Fragen: Hat der Schreiber des Wiesentheider Partiturexemplars die Messe für seinen Auftraggeber (eventuell Signorini, oder Signorini selbst für Rudolf Franz Erwein?) von einer Partiturvorlage abgeschrieben oder spartiert, lagen dieser Spartierung der Druck oder handschriftliche Stimmen zugrunde, oder handelt es sich sogar um eine Handschrift des 17. Jahrhunderts, die durch einen Zufall in Venedig um diese Zeit in den Handel geriet?

Das Wasserzeichen, das auf allen Blättern der Partitur wiederkehrt, kann zunächst nicht weiterhelfen.



Es findet sich in ähnlicher Form in Oberitalien in Quellen vom Ende des 16. bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts<sup>7</sup>; die Belege stellen aber das Kleeblatt niemals über das „V“, sondern immer zwischen die Buchstaben. Auch die Kombination mit den Monden läßt sich vorerst noch nicht weiter nachweisen<sup>8</sup>.

Das gleiche Papier taucht aber in der Wiesentheider Sammlung bei den Anonyma ein zweites Mal auf, und zwar bei der weiteren Partitur einer a cappella-Messe, deren Schreiber – im Gesamteindruck wie auch in Einzelheiten der Schreibweise – mit dem der Monteverdi-Messe identisch sein muß. Nun war ja in dem Brief Signorinis von einer weiteren a cappella-Messe die Rede gewesen. Sicherlich handelt es sich dabei um dieses unter der Signatur 809 geführte Musikwerk. Schwierigkeiten macht hier die Identifizierung des Autors. Man liest „Ruetton“, einen Namen, der in dieser oder ähnlicher Form nicht zu finden ist. Es erscheint mir nicht abwegig, an Giovanni Rovetta, Monteverdis Nachfolger im Kapellmeisteramt an S. Marco zu denken. Dazu verleitet nicht nur die Nennung der beiden „Omini Celebri“ in unmittelbarer Folge – eine Nachbarschaft, die sich für Signorini in der Bedeutung, der Berühmtheit oder dem beruflichen Mit- oder Nacheinander der beiden Künstler gespiegelt haben könnte, sondern auch die Tatsache, daß Rovetta in einer Liste der Primi Maestri di Capella an S. Marco als „Roetta“ geführt wird<sup>9</sup>. Wäre es nicht denkbar, daß die Form Ruetton die im Italienischen übliche Auszeichnung von etwas Großem enthält: Roettone? In diesem Zusammenhang ist die folgende Beobachtung interessant<sup>10</sup>: die Cappella Giulia in Rom enthält unter der Signatur I-2-Notizie Aufzeichnungen des langjährigen Kapellmeisters an der Peterskirche, Ottavio Pitoni. S. 671 f. ist dort Giovanni Rovetta genannt. Auf den Seiten 675 f. erscheint ein weiterer Rovetta, der nämlich 1668 zweiter Organist an S. Marco wurde, der Neffe des ersten. Er ist heute unter dem Namen Rovettino bekannt. Die Beobachtung läßt die Hypothese zu, daß dem jüngeren, weniger bekannten Rovettino der ältere, bekanntere Roettone oder Ruettone gegenübergestellt worden ist<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Einen entsprechenden Hinweis verdanke ich der freundlichen Auskunft von Dr. H. Hell, München.

<sup>8</sup> Vgl. Edward Heawood, *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries*, Hilversum 1950 (= *Monumenta chartae papyraceae* 1), und Georg Eineder, *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian empire and their watermarks*, Hilversum 1960 (= *Monumenta chartae papyraceae* 8).

<sup>9</sup> Vgl. Emil Vogel, *Claudio Monteverdi*, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 3, 1887, S. 431.

<sup>10</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. W. Osthoff.

<sup>11</sup> Mit der bei Eitner im Winterfeld-Nachlaß, Berlin, zitierten Messe Rovettas ist diese Messe allerdings nicht identisch. Für diese Auskunft danke ich Herrn Dr. Wolfgang Goldhan (Deutsche Staatsbibliothek Berlin).

Ky - rie e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei - - - -

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - - - i - son Ky - ri

Während das Interesse am Werk Monteverdis für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts noch schwach zu belegen ist, versiegt es im 18. Jahrhundert nahezu ganz. Erst im letzten Viertel des Jahrhunderts erwacht es neu: bekannt ist die Aufnahme einiger Madrigale und Teile der Messe von 1610 in den *Saggio fondamentale* Padre Martinis (1774/76). Umso größere Bedeutung kommt dieser neu aufgetauchten Quelle zu: am Ende des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts, fast hundert Jahre nach Monteverdis Tod, erwirbt ein fränkischer Graf aus Venedig eine Messe dieses „Uomo celebre“. Die Existenz der Handschrift belegt das Interesse an der Musik Monteverdis zu einer Zeit, für die bisher nur wenige Zeugnisse vorliegen. Auch die Art der Quelle, als Partitur, als Handschrift und nicht als Druck, ist auffallend, denn sie stellt – neben der Messe von 1610, deren Widmungsexemplar an Papst Paul V. im 18. Jahrhundert noch einmal abgeschrieben und somit erneuert wurde, da das Original durch Mäusefraß beschädigt worden war – die einzige handschriftliche Überlieferung einer Messe Monteverdis dar; lediglich für einen einzelnen Gloria-Satz existiert eine handschriftliche Quelle in Neapel<sup>12</sup>.

Der Besitz des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn erweitert so die Überlieferung der Musik Monteverdis im allgemeinen, wie den Bestand seiner geistlichen Musik nördlich der Alpen im besonderen um ein wichtiges Stück<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Vgl. *12 Composizioni vocali profane e sacre (inedite)* . . . a cura di Wolfgang Osthoff, Mailand 1957, Ricordi.

<sup>13</sup> Die handschriftlichen Quellen geistlicher Musik Monteverdis nördlich der Alpen sind – soweit bisher bekannt:

Lüneburg, Musikalien der Ratsbücherei, Mus. ant. pract. K. N. 206, darin: (1119) Nr. 47 „*Ecce sacrum paratum*“ a voce sola = GA XVI, 497; (1120) Nr. 46 „*Exulta filia Sion*“ a voce sola = *12 Composizioni vocali profane e sacre (inedite)* . . . a cura di Wolfgang Osthoff, Mailand 1957, Ricordi, S. 32; (1121) Nr. 14 „*Pianto della Madonna*“ („*Jam moriar mi fili sopra il Lamento d'Arianna*“) = GA XV, 757; (1122) Nr. 42 „*Beatus*“ („*vir qui timet Dominum*“) secondo = GA XV, 418; (1124) Nr. 40 „*Confitebor*“ („*tibi Domine*“) terzo = GA XV, 352; (1125) Nr. 39 „*Confitebor tibi Domine*“ = GA XV, 338; (1126) Nr. 38 „*Confitebor tibi*“ = GA XV, 297; (1127) Nr. 72a „*Dixit Dominus*“ primo = GA XV, 195; (1128) Nr. 72b „*Dixit Dominus*“ secondo = GA XV, 246; (1129) Nr. 13 „*Laudate Dominum*“ = GA XV, 753; (1130) Nr. 37 „*Laudate Dominum omnes gentes*“ terzo = GA XV, 521; (1131) Nr. 35 „*Laudate Dominum omnes gentes*“ = GA XV, 481; (1132) Nr. 36 „*Laudate Dominum omnes gentes*“ secondo = GA XV, 503; (1133) Nr. 48 „*Laudate pueri*“ primo = GA XV, 438; (1134) Nr. 69 „*Laudate pueri Dominum*“ = GA XV, 460; (1135) Nr. 24 „*O beatae viae*“ = GA XVI, 454; (1136) Nr. 2 „*Pascha concelebranda*“ = GA VIII, 181 („*Altri canti di Marte*“); (1137) Nr. 41 „*Salva Jesu*“ = „*Salve regina*“ GA XV, 741; (1138) Nr. 44 „*Salve mi Jesu*“ = „*Salve regina*“ GA XV, 736. Siehe F. Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950, S. 35 und 248–250. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, Manuskript L 76, darin: „*Cantate Domino*“ = GA XVI, 409. Siehe Rudolf Flotzinger, *Eine Quelle italienischer Frühmonodie in Österreich*, in: *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Philos.-Histor. Klasse, Sitzungsberichte, Band 251, 2. Abhandlung, Heft 6, Wien 1966. Manuskript L 13 „*Litaniae*“ 6 voc. = GA XVI, 382.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek: „*O bone Jesu*“ = GA XVI, 506. Siehe J. Mantuani, *Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Biblioteca Palatina Vindobonensi asservatorum*, Band X, S. 347, Nr. 88.

Breslau, Stadtbibliothek: „*Nisi Dominus*“ = GA XVI, 299; „*O Jesu, o dulce Jesu*“ („*Parlo misero*“; siehe Emil Vogel, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3, 1887, S. 424, Anm. 1), siehe: Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in Breslau*, Breslau 1890, Nachdruck 1970, S. 164 und 96.

Diese Zusammenstellung enthält die Nachforschungen von Herrn Prof. Dr. Wolfgang Osthoff, dem ich mich – sowohl für diesen Beitrag als auch für sein Interesse an dieser ganzen Arbeit – zu herzlichem Dank verpflichtet fühle.

## Sébastien de Brossard als Carissimi-Sammler

von Wolfgang Witzemann, Rom

Wenn von Echtheitsproblemen in der Musik des Barocks die Rede ist, so denkt man in erster Linie an Aufsehen erregende Fälle wie die Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria* oder die 53stimmige Salzburger Festmesse. Im Werk Giacomo Carissimis schwierige Echtheitsfragen zu vermuten, ist man hingegen weniger geneigt, obwohl die Tatsache, daß fast alle Autographe Carissimis<sup>1</sup> der Ungunst des Schicksals zum Opfer gefallen sind, weithin bekannt ist. Bei dieser Quellenlage kann es aber gar nicht ohne Probleme abgehen. Daher wird sich schon in nächster Zukunft eine Reihe von Echtheitsfragen stellen, und dafür gibt es bereits erste Anzeichen wie Richard Rybaričs Diskussion des *Judicium Salomonis*<sup>2</sup> oder mein Beitrag zur *Missa a quinque et a novem*<sup>3</sup>.

In diesem Zusammenhang fällt auch neues Licht auf wichtige Träger der Carissimi-Überlieferung, unter denen Sébastien de Brossard (1655–1730) eine Schlüsselstellung einnimmt. Brossard schlug die Klerikerlaufbahn ein und studierte Theologie; er war 1684 Priester an Notre Dame zu Paris, 1687 Kapellmeister am Straßburger Münster, 1698 Kapellmeister an der Kathedrale zu Meaux und von 1709 bis zu seinem Tode ebendort Kanoniker. Neben der Theologie entwickelte er starke musikalische Interessen, was bereits in seiner Straßburger Zeit zu Kompositionstätigkeit sowie zur Anlage seiner zuletzt großen Musikbibliothek führte. Brossard bot diese im Jahre 1724 dem französischen König an<sup>4</sup>, ein Entschluß, der sich als außerordentlich weitblickend erwiesen hat, denn tatsächlich ist es Brossard auf diese Weise gelungen, seine viele Unika enthaltenden Bestände im großen und ganzen vor einem ungewissen Schicksal zu bewahren. Nach Fertigstellung eines handschriftlichen Katalogs wurden Brossards Musikalien 1726 in die königliche Bibliothek überführt und bildeten später einen der bedeutendsten Komplexe der Musiksammlung der Bibliothèque Nationale, wo sie aber nicht als selbständiger Fonds beibehalten, sondern aufgeteilt wurden. Es ist daher einzig und allein dem minuziösen Katalog von der Hand Brossards<sup>5</sup> zu danken, wenn seine Bibliothek noch heute rekonstruiert und unter den vorhandenen Beständen zum Teil identifiziert werden kann.

Im folgenden bringe ich Auszüge aus dem Brossard-Katalog im Wortlaut, soweit sie Carissimi zugeschriebene Kompositionen betreffen (der Index kann außer Betracht bleiben, da er gegenüber dem Haupttext nichts Neues von Belang enthält). In der rechten Spalte dieser Aufstellung findet man jeweils die entsprechenden Handschriften mit den Signaturen der Pariser Bibliothèque Nationale. Aus dieser Spalte wird übrigens auch deutlich, daß der Identifizierungsversuch in einigen Fällen erfolglos geblieben ist.

<sup>1</sup> Nur Gloria Rose, *Giacomo Carissimi (1605–1674)*, The Wellesley Edition Cantata Index Series, Fascicle 5, Wellesley College 1966, S. II–IV, weist mit I-Rvat Ms. Barb.Lat.4136 auf ein wahrscheinliches Carissimi-Autograph hin.

<sup>2</sup> Richard Rybarič, *Judicium Salomonis – Samuel Capricornus a Giacomo Carissimi*, in: *Musicologica slovacica* III, Bratislava 1971, S. 161–179 (in Tschechisch mit deutscher Zusammenfassung).

<sup>3</sup> *Una messa non di Carissimi, un'altra sì*, in: *Studi musicali* 1982/1, S. 61–89.

<sup>4</sup> Vgl. Elisabeth Lebeau, *L'Entrée de la collection musicale de Sébastien de Brossard à la Bibliothèque du Roi*, in: *Revue de musicologie* 29 (1950), S. 77–93, und 30 (1951), S. 20–43.

<sup>5</sup> „Catalogue / des livres de Musique Theo-/rique et Pratique, Vocalle et Instrumentale, tant imprimée / que manuscrite, qui sont dans / le cabinet du s.<sup>r</sup> / Sébastien de Brossard chanoine de Meaux, / et dont il supplie très humblement / sa Majesté d'accepter le Don, pour / être mis et conservez dans sa / Bibliothèque. / fait et escrit en l'année 1724.“ Signatur F-Pn Rés.Vm<sup>8</sup>.20. Eine Abschrift des Katalogs existiert unter der Signatur Rés.Vm<sup>8</sup>.21. Das Titelblatt des autographen Exemplars trägt folgenden Zusatz von anderer Hand: „Le cabinet a été déposé à la Bibliothèque / du Roy et collationné al' Original de ce Catalogue. / Le 22.<sup>e</sup> May 1726 / Jourdain.“ – Vgl. Rainer Sajak, *Sébastien de Brossard als Lexikograph, Bibliograph und Bearbeiter*, Phil. Diss. Bonn 1974, 276 S., insbes. S. 71–131. Aus dieser Dissertation geht unter anderem hervor, daß in Paris Bemühungen um eine Edition des Brossard-Katalogs im Gang sind.

## Bibliographische Beschreibung Brossards

Entsprechende  
Signatur  
in F-Pn

- 63 Pratticiens/ Imprimez In folio/ Musique d'Église pour le matin./ Messes./  
...  
1665. Missa a quinque et a novem cum selectis quibusdam/ cantionibus. Vm<sup>1</sup>.881  
authore *Jacobo Carissimi*. Coloniae. Frid. Friessen. 1665./10. Livres ou/  
10. parties séparées/ ces pièces choisies sont/  
1°. *Militia est vita hominis* ... [2SB, 2V, Bc.]  
2°. *Surgamus &c.* ... [ATB, 2V, Bc.]  
3°. *Suscitavit Dominus.* ... [ATB, 2V, Bc.]  
4°. *Turbabuntur impij.* ou la fameuse et excellente/ plainte des damnez.  
... [ATB, 2V, Bc.]  
5°. *In te Domine speravi.* ... [ATB, 2V, Bc.]
- 74 Pratticiens/ Imprimez In folio./ Musique d'Égl. Mottets en parties/ séparées./ Mottets./  
...  
1665. Musica Romana DD. *Foggiae, Charissimi, / Gratiani* ... per R. P. Vm<sup>1</sup>.881  
*Spiridi-/onem* ... Bambergae 1665. 6. ou 7. Parties séparées.  
[Enthält von Carissimi: „Militia est vita hominis“, 2SB, 2V, Org.]
- 297 Pratticiens/ Manuscripts. In folio/ Musique d'Église./ Collections de Partitions/  
...  
Tome II. Partitions manuscriptes in folio. C'est un gros recueil/ de Vm<sup>1</sup>.1171  
plusieurs messes, psaumes, motets, Te Deum &c<sup>a</sup> ...  
6° folio 223. *Oratorio* ou l'histoire de *Balthassar* composée/ par  
Carissimi.
- 303 Pratticiens/ Manuscripts. In 4°./ Motets./ Collection de Partitions Tome I./  
... Vm<sup>1</sup>.1175<sup>1-3</sup>
- 304 36°. Carissimi. *Salve amor noster.* – a 2 CC. et org. p. 288. Vm<sup>1</sup>.1175<sup>2</sup>,  
... f. 136<sup>v</sup>–140<sup>v</sup>  
56. Carissimi. *O mortales quid mundanas?* a 3. ATB. et organo. p. 515. Vm<sup>1</sup>.1175<sup>2</sup>,  
... f. 249–253<sup>v</sup>
- 309 Pratticiens/ Manuscripts In 4°./ Recueils de motets dont/ les parties sont séparées/ et de divers auteurs./ Tome I<sup>er</sup>./  
I°. Recueil manuscript de plusieurs motets de divers auteurs/ à voix  
seulle et la Basse continuée. Il y en a de *Rigatti*:/ de Bonifacio Gratiani;  
de Carissimi etc. Tous/ auteurs de la bonne roche et très fameux. Il y a  
aussi 2. oratorio à/ voix seulle/et B. cont./ l'un de/ *Lucifer*/ pag. 19. et/  
l'autre qui/commence/ *Cum audisset/Gideon* pag./ 83. Les auteurs/ ne  
sont pas/ nommez et/ c'est dommage.
- 310 Pratticiens/ Manuscripts. In 4°./ Recueils de mottets de/ Différents auteurs/ dont les parties sont séparées./ Tome Troisième/ Tome III.<sup>e</sup>  
... Vm<sup>1</sup>.1174

## Bibliographische Beschreibung Brossards

Entsprechende  
Signatur  
in F-Pn

- ...
- I. *Giacomo Carissimi* maestro di capella nel collegio Romano = Germanico./  
*Surgamus* a 3. ATB. et organo  
*Quomodo facti sunt* a 3. CCB.<sup>6</sup> [et org.]  
*Suscitavit Dominus* a 3. CCB. [et org.]  
*Salve Amor* a doi CC. [et org.]
- ...
- 313 Praticiens/ Manuscripts. In 4<sup>o</sup>./ Recueil de plusieurs mottets de différents/auteurs en parties separées./ à 3. Voix. 2 Violons ou flutes et une B. cont./ Tome Sixième/  
 ...  
 III<sup>o</sup>. *Carissimi*. PS. In te Domine speravi &c a 3. Vocibus/ ATB. cum 2. Violinis et organo. ce Psaume/ est escrit avec le précédent Dialogue ou motet./ La partition/est dans le 3<sup>e</sup>/Tome de partitions/d'aut. séparez in/ 8<sup>e</sup>. XII<sup>o</sup>. [p. 334]  
 Vm<sup>1</sup>.1638
- ...
- 333 Praticiens. Manuscripts In 8<sup>o</sup>/oblongo./ Partitions des ouvrages/ de plusieurs auteurs séparez et différents/ qui ne sont point dans des collections./  
 ...  
Tome II<sup>e</sup>. Giacomo Carissimi./ Partitions manuscriptes de dix Oratorio ou histoires du/ S<sup>r</sup> Giacomo Carissimi, sçavoir./  
 I<sup>o</sup>. *Historia di Job*. ... [SAB, Org.]/ Vm<sup>1</sup>.1468<sup>7</sup>  
 II<sup>o</sup>. *La plainte des Damnez*. ... [ATB, 2V, Org.]/ Vm<sup>1</sup>.1469  
 III<sup>o</sup>. *Historia di Ezechia* ... [SATB, 2V, Org.]/ Vm<sup>1</sup>.1470  
 IV<sup>o</sup>. *Il giudicio di Salomone*. ... [SSAB, 2V, Org.]/ on attribue communément cette pièce à Carissimi, mais elle est certainement du S<sup>r</sup> Samuel Capricorne Maitre de musique de/ la chapelle du Duc de Wirtemberg. Voyez cy dessus parmi les motets/ L'art. du Capricorne pag. [75]./ Vm<sup>1</sup>.1471  
 V<sup>o</sup>. *Historia di Balthazar*. ... [SSATB, 2V, Org.]/ Vm<sup>1</sup>.1472  
 VI<sup>o</sup>. *Historia Davidis et Jonathae* ... [SSATB, 2V, Org.]/ ... Je doute fort que cette histoire soit de *Carissimi*, car/ le stille en est tout à fait François./ Vm<sup>1</sup>.1473<sup>8</sup>  
 VII<sup>o</sup>. *Historia di Abraham et d'Isaac* ... [SATTB, Org.]/ Vm<sup>1</sup>.1474  
 VIII<sup>o</sup>. *Historia di Jephthe* ... [SSSATB, Org.]/ Vm<sup>1</sup>.1475  
 IX<sup>o</sup>. *Il novissimo giudicio* ... [SSATB/ATB/ATB, 2V, Org.]/ -<sup>9</sup>  
 X<sup>o</sup>. *Historia Divitis* ... [SATB/SATB, 2V, Org.]/ Vm<sup>1</sup>.1476  
 ...

<sup>6</sup> Diese Motette ist in Vm<sup>1</sup>.1174 anonym überliefert. Claudio Sartori, *Giacomo Carissimi – Catalogo delle opere attribuite*, Milano 1975, Istituto Finanziario per l'Arte, S. 119, verzeichnet für diese Motette drei andere Quellen mit Zuschreibungen an Carissimi.

<sup>7</sup> Folio 1r dieser Handschrift trägt folgenden Vermerk von der Hand Brossards: „Je la crois de Carissimi“.

<sup>8</sup> Folio 1r dieser Handschrift trägt einen dem Katalogeintrag entsprechenden Vermerk von Brossards Hand.

<sup>9</sup> Ob die in Lyon, Bibliothèque Municipale, aufbewahrte Handschrift des Oratoriums in diesen bibliographischen Zusammenhang gehört oder nicht, habe ich nicht nachprüfen können. Vgl. den Sartori-Katalog (Anm. 6), S. 106.

Bibliographische Beschreibung Brossards	Entsprechende Signatur in F-Pn
334 <u>Tome III.<sup>e</sup></u> De Giacomo Carissimi./ Douze motets a 2.3.4. et 5. voc. avec et sans instrum./ à 2. voix./ I <sup>o</sup> . <i>Deus Dominus</i> . . . [2B, Org.]/ à 3. voix./ II <sup>o</sup> . <i>Emendemus in melius</i> . . . [ATB, Org.]/ III <sup>o</sup> . <i>Insurrexerunt in nos</i> . . . [ATB, Org.]/ IV <sup>o</sup> . <i>Revertimini</i> . . . [ATB, Org.]/ V <sup>o</sup> . <i>Vidi impium</i> . . . [ATB, Org.]/ VI <sup>o</sup> . <i>Si linguis hominum loquar</i> . . . [ATB, Org.]/ Ces cinq trios sont excellent, et quoy qu'il y ait environ 80. ans (en 1725)/qu'ils sont entre les mains des curieux et des amateurs de/la musique latine; ils font encore tous les jours les délices des concerts./ à 4. voix./ VII <sup>o</sup> . Ps. <i>Super flumina Babilonis</i> . . . [2SAT, Org.]/ VIII <sup>o</sup> . <i>Panem coelestem</i> . . . [SATB, Org.]/ IX <sup>o</sup> . <i>Peccaverunt habitatores</i> . . . [SATB, Org.]/ à 5. voix ou parties./ X <sup>o</sup> . <i>Anima mea</i> [in dolore est] . . . [2SATB, Org.]/ XI <sup>o</sup> . <i>Surgamus, eamus, properemus</i> . . . [ATB, 2V, Org.]/ XII <sup>o</sup> . Ps. <i>In te D[omi]ne speravi</i> . . . ATB. cum 2. violinis et organo/ necessariis, fagotto <i>ad libitum</i> ./	Vm <sup>1</sup> .1267
. . . <i>Salve puellule</i> [, <i>regalis animi</i> ] a/ Canto solo cum 2. VV. et organo du même <i>Carissimi</i> . . ./	Vm <sup>1</sup> .1267 bis
350 Detail ou Table/ des principales pièces de divers auteurs contenües dans le/I <sup>er</sup> Tome des collections de partitions/ In folio dont cy dessus pag. 297./	
. . . 351 VI <sup>o</sup> . Carissimi. <i>Turbabuntur impii</i> . oratorio ou plainte des Damnez./ pag. 167. . . ./	?
. . . 355 Praticciens/ <u>manuscripts</u> . In 4 <sup>o</sup> ./Collections d'airs Italiens de/ <u>différents</u> <u>auteurs</u> ./ <u>Musique de chambre</u> ./	
. . . Tome III <sup>e</sup> . . . . II <sup>o</sup> . <i>Carissimi</i> . <i>O myrtillo anima mia</i> . . . [S, Bc.]/ [Carissimi.] <i>Risvegliatemi, pensieri</i> . . . [S, Bc.]/	Vm <sup>7</sup> .4
. . . 356 Tome IV <sup>e</sup> . . . . [G. Carissimi?] <i>Presso ad un'antro</i> . . . <sup>10</sup> [S, Bc.]/ <i>O mirtillo anima mia</i> del Sig.re/ <i>Giac. Carissimi</i> [S, Bc.] . . ./	Vm <sup>7</sup> .3

<sup>10</sup> Zu dieser Kantate, die in Vm<sup>7</sup>.3 anonym überliefert wird, heißt es im Index des Brossard-Katalogs, S. XLI: „ejusdem. Presso ad un antro &c<sup>a</sup>, Cantate que Je crois de Carissimi“.

Bibliographische Beschreibung Brossards	Entsprechende Signatur in F-Pn
[G. Carissimi?, <i>O miracula, o prodigia</i> , S, Bc.] . . . au folio 37. on trouve un excellent motet ou plutost/un oratorio a la louange de la S <sup>te</sup> Vierge qui commence/ par <i>O! miracula, o prodigia &amp;c<sup>a</sup></i> que je crois aussi/ de <i>Carissimi</i> . . . 357 Tome VII <sup>e</sup> .	Vm <sup>7</sup> .6
. . . <i>Vittoria, mio core</i> . . . [S, Bc.] del S <sup>g<sup>te</sup></sup> <i>Carissimi</i> / . . . 360 Tome IX <sup>e</sup> . Parties separées de quantité d'airs Italiens de <i>Carissimi</i> :/ <i>Cazzati: Stradella: Simon Coya: Charpentier etc<sup>a</sup></i> / manuscrites par <i>Seb.</i> <i>de Brossard</i> avec la B. continüe./ . . . [Enthält von Carissimi: f. 1–4 <i>Il mondo tace</i> , 2ST, Bc., Stimmen; f. 6–10 <i>Fatto son hoggi nocchiero</i> , 2SB, Bc., Stimmen; f. 12–15 <i>In sì duro</i> <i>martyre</i> , 2S, Bc., Partitur und Stimmen]	Vm <sup>7</sup> .8
. . . 373 <u>Pratticiens/ Manuscripts. In folio./ Musique Instrumentale./ Collection</u> <u>de divers auteurs</u> [Collection Rostienne]/ . . . Carissimi [ <i>Salve puellule, regalis animi</i> ]	Vm <sup>7</sup> .1099

Ich möchte den Leser hier um etwas Geduld bitten, wenn ich die Hauptprobleme im Zusammenhang mit Brossards Katalogeintragungen kurz vorstelle. Da ist vor allem die Eintragung „Handgeschriebene Partituren von zehn Oratorien oder Historien Giacomo Carissimis“ (S. 333), die sich auf eine in der Carissimi-Forschung zu Recht hohes Ansehen genießende Handschriftengruppe bezieht. Zu Beginn der diese Reihe eröffnenden Handschrift der *Historia di Job* (Vm<sup>1</sup>.1468) vermerkt Brossard entsprechend: „Ouvrages de Carissimi“. Aber wie seltsam nimmt sich dazu aus, daß es gleich bei eben dieser *Historia di Job*, ebenfalls von der Hand Brossards, heißt: „Ich glaube, das ist ein Werk von Carissimi“ (vgl. Anm. 7), wohingegen der Kopist von Vm<sup>1</sup>.1468 selbst keinen Autornamen hinzusetzt. Nicht minder seltsam mutet der Katalogeintrag zu Nr. IV, dem *Judicium Salomonis* an: „Man schreibt dieses Stück im allgemeinen dem Carissimi zu, aber es ist sicher von Samuel Capricornus“. Dazu auf S. 75 des Brossard-Katalogs, und zwar zur *Continuatio Theatri musici* (1669)<sup>11</sup> von Capricornus (1628–1665): „Dieser zweite Teil enthält acht Stücke, alle exzellent wie die des ersten Teils, darunter die Geschichte des Salomonischen Urteils in der Manier der römischen Oratorien. Man hat immer geglaubt – und ich selbst habe es, der herrschenden Meinung folgend, geglaubt –, dieses Stück sei von dem berühmten Carissimi, und es ist sicherlich seiner würdig; aber nach alledem muß vor der Welt Gerechtigkeit geübt werden, denn es ist unwahrscheinlich, daß Capricornus sich ein Stück hätte zuschreiben wollen, das nicht von ihm ist – und zwar am Ende seines Lebens“<sup>12</sup>. Und noch dezidierter im Index des Katalogs: „Das Oratorium oder die Historie des Salomonischen Urteils, im allgemeinen fälschlich dem Carissimi zugeschrieben“<sup>13</sup>. Aber damit

<sup>11</sup> Samuel Capricornus, *Theatrum musicum*, Würzburg 1669, Johann Bencard; ders., *Continuatio Theatri musici seu sacrarum cantionum pars secunda*, ebda. 1669. Vgl. *RISM-Einzeldrucke 2*, C 937 und 938.

<sup>12</sup> „Il y a huit morceaux dans cette seconde Partie, tous / aussi excellents que ceux de la 1<sup>re</sup> Partie cy dessus, / et entre autres l'*Histoire du jugement de Salomon* à la manière des oratorio de Rome. On a toujours/cru, et Je l'ay cru moy même sur le bruit public, que/cette pièce estoit du fameux *Carissimi*, et certaine-/ment elle est bien digne de luy; mais après tout il-/faut faire justice à tout le monde, et il n'est pas / probable que Samuel Capricorne ait voulu s'attri-/buer une pièce qui n'avoit pas esté de sa composition / sur tout à l'extrémité de sa vie.“

<sup>13</sup> „L'Oratorio ou l'histoire du *jugement de Salomon* attribuée communément, quoyque faussement a *Carissimi*“ (Brossard-Katalog, S. XXXVIII).

nicht genug der Ungereimtheiten, heißt es doch zur Nr. VI, der *Historia Davidis et Jonathae*: „Ich zweifle stark, daß diese Historie von Carissimi stammt, da der Stil ganz und gar französisch ist“ (eine entsprechende Eintragung von Brossards Hand findet sich zu Beginn der Handschrift Vm<sup>1</sup>.1473).

Was nun? Doch bevor ich zu einer vorläufigen Antwort komme, versuche ich, eine Kurzbeschreibung der besagten Handschriftengruppe zu geben. Diese besteht aus zwei verschiedenen Teilen, nämlich erstens sieben Oratorien von ein und demselben Schreiber (die Nummern I–V, VIII, X), zweitens den Nummern VI und VII, die zur Gänze von der Hand Brossards geschrieben sind. (Die Nr. IX muß zur Zeit als verschollen gelten<sup>14</sup>.) Das zuerst genannte Hauptcorpus stammt, ebenso wie die auf Seite 334 des Brossard-Katalogs verzeichneten Motetten Nr. I–XI, von einem französischen Kopisten, der möglicherweise sogar – zur Gänze oder zum Teil – direkt nach italienischen Vorlagen gearbeitet hat. Der Zeitpunkt um 1700 wäre durch Kopisten- und Wasserzeichen-Untersuchungen noch näher zu präzisieren. Zu beachten sind zahlreiche Hinzufügungen von der Hand Brossards, die teils verbale Zusätze, teils aber auch den Notentext selbst betreffen.

Wenden wir uns also nochmals den fraglichen Oratorien zu. Was den ganz und gar französischen Stil der *Historia Davidis et Jonathae* betrifft, so sehe ich Brossard als dafür kompetent an und kann das Werk getrost aus der Reihe der Carissimi zuzuschreibenden ausscheiden.

Verwickelter liegen die Dinge beim *Judicium Salomonis*. Friedrich Chrysander gab im Jahre 1869 das Werk ohne Bedenken unter Carissimis Namen heraus<sup>15</sup>. Auf das *Theatrum musicum* des Capricornus machte dann innerhalb der Carissimi-Forschung erstmals Michel Brenet im Jahre 1897 aufmerksam<sup>16</sup>. Brenet läßt die Streitfrage vorsichtigerweise noch offen. Dagegen glaubte Richard Rybarič 1971 die Sache zugunsten Carissimis entschieden zu haben<sup>17</sup>. Wie schon vor ihm Brenet weist auch Rybarič darauf hin, daß die *Continuatio Theatri musici* des Capricornus (mit dem *Judicium Salomonis*) ein posthumer Druck ist, so daß die Veröffentlichung des Oratoriums unter Capricornus' Namen sehr wohl auf einer Verwechslung des Würzburger Druckers Johann Bencard oder seines Mittelsmanns beruhen kann. Rybarič schreibt das Oratorium aufgrund eines von ihm durchgeführten Stilvergleichs Giacomo Carissimi zu. Leider tut Rybarič jedoch die philologische Seite des Problems zu kurz ab. Denn es kann für dessen endgültige Lösung nicht ohne Bedeutung sein, ob dem Capricornus-Druck für das *Judicium Salomonis* der Rang einer Primärquelle zukommt, auf welche die fünfzehn zur Zeit bekannten Handschriften des Oratoriums direkt oder indirekt zurückzuführen wären, oder ob dieser Druck als Sekundär- oder gar Tertiärquelle eine im Überlieferungsstrang nachgeordnete Position einnimmt<sup>18</sup>. Dieser Nachweis steht aber noch aus. Was indessen Rybaričs stilkritische Beweisführung betrifft, so scheint diese einseitig auf das Melodische ausgerichtet zu sein und müßte daher um die anderen relevanten Aspekte in anschaulicher und überzeugender Weise noch ergänzt werden. Das Ergebnis dieser erforderlichen Operationen, man darf es vorwegnehmen, wird sicherlich auf die Bestätigung von Carissimis Autorschaft und somit von Rybaričs These herauslaufen. Das offenbar seinerzeit sehr beliebte Werk, das im Bereich von Carissimis Oratorien an Zahl der erhaltenen Handschriften nur von *Jephth* übertroffen wird, stammt also tatsächlich von einem großen Meister allerersten Rangs.

Brossard indessen hätte sich darin geirrt. Daß ihm die Tatsache, daß es sich bei der *Continuatio Theatri musici* um einen posthumer Druck handelt, entgangen sein sollte, verwundert, da doch Brossard eigenhändig auf Seite 75 seines Katalogs den Titel von Teil I des Capricornus-Drucks verzeichnet: „Theatrum musicum quod per duodecim scenas seu sacras cantiones aperuit Samuel Capricornus, Serenissimi Ducis Wirtenbergensis Chori musici Director, ac vitae suae epilogo clausit.“ Eine solche Formulierung kann ein Drucker doch wohl schlecht vor dem Tode des Autors aufs Titelblatt setzen, was erst recht für den Teil II des Druckes gilt. Freilich könnte der Autor die betreffenden Werke noch selbst zum Druck gegeben haben und erst während der Drucklegung

<sup>14</sup> Vgl. Anm. 9.

<sup>15</sup> Vgl. *Denkmäler der Tonkunst* III, Bergedorf 1869, hrsg. von Friedrich Chrysander.

<sup>16</sup> Michel Brenet, *Les „oratorios“ de Carissimi*, in: *RMI* 4 (1897), S. 460–483, insbes. S. 475–479.

<sup>17</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>18</sup> In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß in Vm<sup>1</sup>.1471 das Oratorium vom Kopisten selbst mit *Il Giudicio Di Salomone Del Carissimj* überschrieben ist – eine Angabe, die möglicherweise direkt auf eine italienische Vorlage zurückgeht.

verstorben sein. Andererseits müßte sich bei einer solchen Formulierung mindestens für die *Continuatio Theatri musici* der Verdacht eines auch in der Genese posthumen Drucks sofort einstellen. (Tatsächlich ist Capricornus bereits 1665 gestorben, was Brossard wohl nicht unbedingt wissen konnte.) Nicht minder seltsam mutet an – da es schlecht in das sich abzeichnende Persönlichkeitsbild paßt –, daß Brossard, der doch sonst so rasch mit stilistischen Behauptungen oder Vermutungen bei der Hand ist, im Falle des *Judicium Salomonis* die Stilfrage ganz beiseite läßt (seine Formulierung enthält dagegen nur ein Qualitätsurteil: das Oratorium sei Carissimis würdig). In seiner großen Musikbibliothek hätte er ja eine mehr als ausreichende Zahl an Vergleichsobjekten sowohl von Capricornus als auch von Carissimi zur Hand gehabt.

Und schließlich noch kurz zum schwierigsten Fall, der *Historia di Job*. Es wurde bereits angedeutet, daß dieses Oratorium vom Kopisten der einzigen bekannten Quelle, Vm<sup>1</sup>.1468, anonym überliefert wird, wobei der bibliographische Kontext nahelegt anzunehmen, der Schreiber habe dieses Oratorium möglicherweise für ein Werk Carissimis gehalten. Dies glaubte jedenfalls, wie wir sahen, Brossard. Unter Carissimis Namen von Carlo Dall'Argine, Federico Ghisi und Roberto Lupi ediert, erschien das Oratorium 1951 in Band I der Reihe: *Giacomo Carissimi, Historie ed Oratori*<sup>19</sup>. Gegen diese Zuschreibung melde ich hiermit Bedenken an, muß aber die Beweisführung auf eine andere Gelegenheit vertagen.

Die Zusätze von der Hand Brossards betreffen im übrigen, wie bereits angedeutet, nicht nur verbale Angaben, sondern gelegentlich den Notentext selbst, vor allem die Violinstimmen. Da die Oratorienhandschriften der Sammlung Brossard zum Teil Primärquellen sind, wird man bei künftigen Editionen nicht umhin können, sich an Hand des laut Katalogeintrag autographen Kodex Vm<sup>7.8</sup> eine genaue Kenntnis von Brossards Notenschrift zu verschaffen. Dafür, daß dies bisher nicht oder nicht immer der Fall ist, nur ein einziges Beispiel: In Nr. V der Oratorienreihe, Carissimis *Historia di Balthazar* (Vm<sup>1</sup>.1472), findet sich, Takte 455–465, erste Hälfte, ein recht störender Part für zwei Violinen, der von der Hand Brossards zu den originalen Stimmen Baß und Basso continuo hinzugefügt worden ist. Dieser Violinpart fehlt in den anderen beiden Hauptquellen, F-Pn Vm<sup>1</sup>.1171 und D-Hs M.C.270/3. In Lino Bianchis Edition<sup>20</sup> werden Brossards Violinen in Normalstich gebracht; darüber werden, in Kleinstich und durch „[oppure]“ gekennzeichnet, zwei leere Violinsysteme mitgeführt. Diese Alternativlösung ist irreführend, da sie die Version mit Violinen als Hauptvariante suggeriert.

Ein Blick auf die von Brossard gesammelten liturgischen Kompositionen. Da haben wir zunächst den Kölner Druck 1666 von Friedrich Friesssem<sup>21</sup>. Daß dieser Druck mit Vorsicht zu genießen ist, zeigt der Fall der *Missa a quinque et a novem*, die ich an anderem Ort<sup>22</sup> als Fälschung entlarven konnte. Brossard hat sich mit dieser Messe nicht weiter abgegeben, wohl aber mit einem anderen Stück aus derselben Sammlung, nämlich dem Psalm „*In te, Domine, speravi*“: Er hat diesen Psalm spartiert und in seine Reihe *Douze motets de Giacomo Carissimi*<sup>23</sup> als Nr. XII aufgenommen. Auch im Fall des Psalms „*In te, Domine, speravi*“ melde ich Bedenken gegen die Zuschreibung an Carissimi an, muß die Beweisführung indessen auf eine geplante Studie über Carissimis Psalmen vertagen.

Von der Solomotette „*O miracula, o prodigia*“<sup>24</sup> glaubt Brossard ohne nähere Begründung, daß sie von Carissimi sei: ein weiterer, stilkritisch zu examinierender Problemfall. Analoges gilt, um noch kurz das Feld der italienischen Kantate zu streifen, für die Solokantate „*Presso ad un'antro*“<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 1951. – Obwohl es nicht direkt zum Thema gehört, möchte ich doch nicht unerwähnt lassen, daß die Herausgeber, auf der Suche nach einem Carissimi-Portrait, begrifflicherweise zu jenem einzigen, bisher mit Carissimi in Verbindung gebrachten Konterfei gegriffen haben, das laut Auskunft der Handschrift F-Pn Rés.F.934a den römischen Komponisten vergegenwärtigen soll, in Wirklichkeit aber den französischen Theologen Alexander Morus (1616–1670) darstellt. Vgl. Gloria Rose, *A Portrait Called Carissimi*, in: ML 51 (1970), S. 400–403.

<sup>20</sup> Giacomo Carissimi, *Historia di Balthazar, Oratori* Vol. III, a cura di Lino Bianchi, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 1955.

<sup>21</sup> Vgl. *RISM-Einzeldrucke 2*, C 1220. Das Stimmbuch „Tenor I“ trägt die Jahreszahl 1665. Im Brossard-Katalog S. 63.

<sup>22</sup> Vgl. Anm. 3.

<sup>23</sup> Außerdem besaß Brossard, in Vm<sup>1</sup>.1638, Stimmen dieses Psalms (Katalog S. 313).

<sup>24</sup> In Vm<sup>7.3</sup> (Katalog S. 356). Der Sartori-Katalog (Anm. 6) verzeichnet diese Motette ohne jeden warnenden Zusatz.

<sup>25</sup> Ebenfalls in Vm<sup>7.3</sup>. Nicht im Sartori-Katalog.

„Je crois, Je doute fort“: Allzu leicht scheint Brossard dazu zu neigen, den Boden fester Überzeugungen zu verlassen, um mehr gefühlsmäßig orientierten Impressionen nachzugeben. Gewiß liegt diese Art der Behandlung von Zuweisungsfragen, aufs Ganze gesehen, durchaus im Rahmen des Zeitüblichen. Gleichwohl, so meine ich, müßten die angeführten Umstände bei der Beurteilung Brossards als Carissimi-Autorität stärker als bisher mitberücksichtigt werden.

## Das Waldhorn in böhmischen Quellen des 18. Jahrhunderts

von Zdeňka Pilková, Prag

Von den zahlreichen Quellen, die über die Geschichte des Waldhorns und des Spiels darauf in den böhmischen Ländern während des 18. Jahrhunderts Auskunft geben, berücksichtigte ich für meinen Beitrag drei Bereiche: die erhaltenen Instrumenteninventare zum Nachweis seines Vorkommens im damaligen Instrumentarium, eine Sammlung von Musikalien des 18. Jahrhunderts zur Bestimmung des Anteils, den das Waldhorn im instrumentalen Satz hatte, und schließlich Bohumír Dlabáčs Lexikon zur ungefähren Bestimmung der Anzahl böhmischer Hornisten und ihrer Tätigkeit.

Das Vorkommen des Waldhorns in den Inventaren beurteilte ich aufgrund eines Komplexes von 82 Musikinstrumenteninventaren aus den Jahren 1682–1796, was annähernd alle Inventare sind, die für diese Epoche publiziert wurden (den Kern bilden 40 von Jindřich Keller veröffentlichte Chorinventare<sup>1</sup>); ich benutzte ferner einige bisher nicht publizierte Inventare. Zehn Sammlungen stammen aus Schloßresidenzen, 14 aus Klöstern, 57 sind Kircheninventare, und eine gehörte einem Stadtturmwart. Dieser Quellenkomplex ist natürlich nicht ganz zuverlässig: auf jeden Fall handelt es sich um zufällig erhaltene Instrumentenverzeichnisse, die außerdem meistens kein komplettes Bild über das Instrumentarium der betreffenden Lokalität bieten. Eine Reihe von Musikanten spielte nämlich auf eigenen Instrumenten, die nicht in die Verzeichnisse eingetragen wurden (das betrifft vor allem die Violinen). Und umgekehrt wurden in die Inventare oft auch beschädigte, alte oder nicht mehr benutzte Instrumente eingetragen. Trotzdem sagen die Inventare über den Charakter des Musiklebens und auch über die Unterschiede der einzelnen Zentren viel Interessantes aus.

In diesen Inventaren ist eindeutig die sehr frühe und sehr breite Beliebtheit des Waldhorns belegt. Über sein Vorkommen vor dem Jahr 1700 in böhmischen Ländern wissen wir aus anderen Quellen. In den Inventaren ist es zum erstenmal in dem Ensemble der Instrumente der Kirche in Mladá Boleslav belegt. Das Inventar ist leider nicht datiert; Eva Mikanová, die sich eingehend mit den Quellen von Mladá Boleslav befaßte, legt es in die Zeit um das Jahr 1700<sup>2</sup>. Und gleich in diesem Falle ist die Eintragung einzigartig: das Inventar enthält sechs Waldhörner, was wir dann bis zur Mitte des Jahrhunderts in keinem Verzeichnis mehr finden. Die Zahl der Blechblasinstrumente, deren das Verzeichnis siebzehn (außer Waldhörnern noch acht Trompeten und drei Posaunen) anführt, hat in keinem Inventar bis zur Mitte des Jahrhunderts eine Parallele. So viele Blechblasinstrumente enthält auch das sonst umfangreichste Inventar der Liechtensteiner Residenz in Kremsier aus den Jahren 1691–1700 nicht<sup>3</sup>. Das Verzeichnis aus Mladá Boleslav ist auch aus einem anderen Grunde wichtig. Das Waldhorn erschien in Böhmen zum erstenmal im Milieu der Schloßkapelle, und dieser sehr frühe Beleg seines Vorkommens im Bereich der Kirchenmusik ist deshalb sehr interessant. Auch wenn im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das Waldhorn in den Inventaren der Pfarrkirchen sonst nicht auftaucht (in dieser Zeit erscheint es nur noch im Inventar des Grafen Gellhorn aus Blansko, 1702<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Jindřich Keller, *Pištělníci a trubaři* (Über Erzeugung von Blasinstrumenten in Böhmen vor dem Jahre 1800), in: *Sborník Národního muzea*, Reihe A, 24, Praha 1975, Nr. 4–5, S. 161–244.

<sup>2</sup> OA (Kreisarchiv) Mladá Boleslav, Fonds Ecclesiastica, sign. 1–20. – Eva Mikanová, *Hudební instituce na Mladoboleslavsku* (Musikinstitutionen im Kreis Mladá Boleslav), in: *Příspěvky k dějinám české hudby III*, Praha 1976, S. 86.

<sup>3</sup> Jiří Sehnal, *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51, 1967, S. 98.

<sup>4</sup> Jiří Sehnal, *Nové příspěvky k dějinám hudby na Moravě* (Neue Beiträge zur Geschichte der Musik in Mähren), in: *Časopis Moravského muzea* 60, Vědy společenské, Brno 1975, S. 169.

und im Inventar des Zisterzienserklosters in Osek, 1706<sup>5</sup>), wird vom zweiten Jahrzehnt an das Waldhorn zum regelmäßigen Bestandteil des Instrumentariums in allen Arten von Musikzentren. In dieser Zeit finden wir es bei den Piaristen in Kosmonosy (1712<sup>6</sup>) und in Slaný (1713<sup>7</sup>), im Schloßverzeichnis aus Manětín (ca. 1720<sup>8</sup>). Besonders wichtig ist seine Erwähnung in den Pfarrkircheninventaren: Turnov (1712<sup>9</sup>), Solnice (1712<sup>10</sup>), Kutná Hora (nach 1709<sup>11</sup>) und Zásmyky (1719<sup>12</sup>). Aufs Ganze gesehen, sind Inventare der Schloßresidenzen und auch die Klosterinventare wesentlich umfangreicher als die Pfarrkircheninventare. Wenn also das Waldhorn im zweiten Jahrzehnt auch in diese Sphäre eindrang, bedeutet das, daß es zu dieser Zeit wirklich schon allgemein beliebt war. Dies beweist auch das erwähnte Inventar aus Zásmyky, das nur wenige Instrumente verzeichnet: vier Violinen, drei Violen, sechs Trompeten und vier Waldhörner. Die Zahl von vier Waldhörnern war damals noch nicht üblich, bis zur Mitte des Jahrhunderts kamen meistens nur zwei vor. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts werden es vier und manchmal auch sechs; dies jedoch zu einer Zeit, in der schon alte, ausgeschiedene Instrumente die Zahl erhöhen können. Dies gilt natürlich nicht für die Zeit, aus der das Inventar von Zásmyky stammt: alle vier darin erwähnten Waldhörner (dieselbe Zahl finden wir auch in den Inventaren von Manětín<sup>13</sup> und der Kirche aus Jiřetín<sup>14</sup> aus dem Jahre 1724) mußten benutzbare Instrumente sein.

Was die Beziehung des Waldhorns zu den übrigen Holz- und Blechblasinstrumenten in den Inventaren betrifft, geht aus dem Komplex der Inventare klar hervor, daß mit dem Aufkommen der Waldhörner die Posaunen im Instrumentarium schwinden: nach dem Jahre 1730 erscheint die Posaune nunmehr in einem Drittel der Inventare. Die Trompete bleibt Bestandteil des Instrumentariums und ist in den meisten Inventaren neben dem Waldhorn ein häufig vertretenes Instrument. Dieser starke Anteil der Blechblasinstrumente sagt sehr viel über das damalige Klangideal aus, besonders wenn wir die schwache Vertretung der Holzblasinstrumente, vor allem der Flöte und Oboe dazurechnen (das Fagott als ein im Basso continuo benutztes Instrument kommt wesentlich häufiger vor). In der ersten Hälfte des Jahrhunderts erscheint in den Inventaren die Flöte nur ganz selten, und auch in der zweiten Hälfte wird sie nur in einem Sechstel der Inventare angeführt. Noch seltener ist die Oboe vertreten.

Von den Inventaren, die durch einen markanten Anteil an Waldhörnern gekennzeichnet sind, sei außer dem schon erwähnten Inventar aus Mladá Boleslav das Inventar des Grafen Gellhorn von Blansko aus dem Jahre 1702 angeführt<sup>15</sup>. Hier erscheinen drei Waldhörner („französische Waldhörner“) als Bestandteil einer breiteren Gruppe von Horninstrumenten. Das Inventar erwähnt außerdem „2 Posthörner, 1 Jägerhorn und ein Waldthorndl“ und bietet so einen interessanten Einblick in den Lebensstil dieser Residenz. Eine außerordentliche Anzahl von Waldhörnern erwähnt auch das Inventar des Olmützer Turmwarts Bernard Němec aus dem Jahre 1751, das einzige Zeugnis aus dem Bereich der städtischen Musik<sup>16</sup>. Dieses Inventar ist wegen der Zahl der darin verzeichneten Instrumente ganz einzigartig; es überragt die Instrumentarien der größten Residenzkapellen, die Liechtensteiner Kapelle in Kremsier nicht ausgenommen. Acht Waldhörner entsprechen bei Němec der hohen Anzahl der übrigen Blasinstrumente (zehn Flöten, 13 Oboen, vier Klarinetten, 13

<sup>5</sup> Musikabteilung des National-Museums Prag. – Paul Nettel, *Weltliche Musik des Stiftes Ossegg*, in: *ZfMw* 4, 1922, S. 357.

<sup>6</sup> SÚA (Staatliches Zentralarchiv) Praha, ŘA der Piaristen, Buch 398, fo 3a, Buch 399, fo 2. – Zdeněk Culka, *Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích* (Die Instrumenten- und Musikalieninventare des Piaristen-Collegiums in Kosmonosy), in: *Příspěvky k dějinám české hudby II*, Praha 1972, S. 5–43.

<sup>7</sup> OA (Kreisarchiv) Kladno. – Keller, a. a. O., S. 188.

<sup>8</sup> MA (Stadtarchiv) Manětín. – Jiří Šehnal, *Hudební život v Manětíně v druhé polovině 18. století* (Das Musikleben in Manětín in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts), in: *Opus musicum* 1, Brno 1969, S. 147.

<sup>9</sup> OA (Kreisarchiv) Semily, pobočka (Zweigstelle) Turnov, Regista literátského kůru v Turnově 1675–1717.

<sup>10</sup> OA (Kreisarchiv) Rychnov nad Kněžnou, AF Solnice. – Rudolf Zdrůbek, *Hudební nástroj doklad hudebnosti místa a doby* (Das Musikinstrument, ein Beleg der Musikalität der Zeit und des Ortes), in: *Hudební nástroje* 1978, 2, S. 57.

<sup>11</sup> Helena Oplatková, *Musica kumohorských archivů* (Musica der Archive in Kuttenberg), Diplomarbeit, mschr., Praha 1960, S. 30.

<sup>12</sup> OA (Kreisarchiv) Kolín, Fonds FÚ (Pfarramt) Zásmyky. – Keller, a. a. O., S. 187.

<sup>13</sup> Siehe Anmerkung 8.

<sup>14</sup> OA (Kreisarchiv) Děčín, Fonds FÚ (Pfarramt) Jiřetín pod Jedlovou. – Keller, a. a. O., S. 188.

<sup>15</sup> Siehe Anmerkung 4.

<sup>16</sup> Jiří Šehnal, *Nové příspěvky*, a. a. O., S. 171f.

Trompeten, sechs Posaunen). Die absolut höchste Zahl der Waldhörner, zehn Instrumente, kommt im Questenbergschen Inventar aus Jaroměřice aus dem Jahre 1732 vor.

Es ist interessant, die Erkenntnisse, die man aus den Instrumenteninventaren schöpfen kann, zu dem zweiten Bereich der Quellen, zu erhaltenen Musikalien in Beziehung zu setzen. Jede dafür getroffene Auswahl von Kompositionen ist mehr oder weniger zufällig. Für diesen Beitrag benutzte ich Emilian Trolas Kirchenkompositionensammlung, die 519 Titel enthält, von denen mehr als drei Viertel ins 18. Jahrhundert fallen<sup>17</sup>. Ich wählte sie deshalb, weil darin Werke aus den verschiedenen Lokalitäten zusammengefaßt werden, das Ganze also nicht durch die Gewohnheiten eines Ortes oder einer Region geprägt ist. Einen ähnlichen Komplex von weltlichen Instrumentalwerken gibt es nicht, und es war nicht möglich, einen solchen für diesen Beitrag zusammenzustellen. Ich beschränke mich also auf Kirchenkompositionen.

Hier stellt sich die allgemeine Frage nach dem Wandel des Klangideals, der sich zusammen mit dem Wandel der gesamten Musikstruktur im 18. Jahrhundert vollzog. In diesem Prozeß spielten die Waldhörner eine bedeutungsvolle Rolle. Sie erscheinen in den Instrumentenensembles in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, also noch in einer Zeit, in der der ältere, in der Blechblasinstrumentengruppe vor allem durch den Klang der Trompeten und Posaunen charakterisierte Barocktyp überwog. Sie setzten sich neben ihnen durch, und ihre Rolle im Satz wuchs nach der Mitte des Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Rückzug des Basso continuo. Die klangliche Verbindung, die der Basso continuo den Kompositionen gab, mußte durch irgendetwas ersetzt werden: das ideale Instrument waren dafür die Waldhörner. Das Horn ist fähig, die feinsten Pianissimi und durchdringendsten Fortissimi hervorzubringen, und sie sind in jeder Instrumentenkombination erkennbar. So wurden die Hörner nach der Mitte des Jahrhunderts zum unverzichtbaren Bestandteil, zum klanglichen Bindeglied der musikalischen Struktur.

Die untersuchte Auswahl von Kompositionen dokumentiert das häufige Vorkommen von Waldhörnern in Werken aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie erscheinen sehr häufig auch in kleineren Instrumentenensembles, besonders in der beliebten Besetzung: Streicher, zwei Oboen, zwei Hörner, Orgel oder Continuo. In manchen Kompositionen sind sie sogar das einzige Blasinstrument neben Streichern und Orgel (z. B. in manchen Motetten von František Xaver Bixi, 1732–1771, im Requiem von Benedikt Klíma, um 1750, in den Hymnen von Jan Antonín Koželuh, 1738–1814<sup>18</sup>). In größeren Besetzungen kommen noch Flöten dazu, manchmal auch Klarinetten, Fagotte und Trompeten. Unentbehrlich waren die Waldhörner in pastoralen Kompositionen, und ausnahmsweise finden wir sie auch als konzertante Instrumente (Jakub Jan Ryba, 1765–1815: Arie in *Es-dur* für Baßstimme, die neben Streichern und Orgel die Soloklarinette und das Solowaldhorn bringt<sup>19</sup>). Gegen Ende des Jahrhunderts nimmt die Zahl der Werke mit Waldhornparten zu. Meist werden zwei Waldhörner verwendet, ausnahmsweise (in der Kantate von Viktorin Ignaz Bixi, 1716–1803<sup>20</sup>) werden vier eingesetzt. (Diese Komposition von Bixi hatte offensichtlich einen besonders festlichen Charakter, wofür auch die – ebenfalls unüblichen – vier Trompeten sprechen.) In einigen Fällen werden Waldhörner „ad libitum“ angeführt, in einer Komposition von Česlav Vaňura (ca. 1689–1736) werden sie dagegen ausdrücklich verlangt: „duobus Cornuis necessariis“<sup>21</sup>.

Wenig Bestimmtes läßt sich dem für die erste Hälfte des Jahrhunderts untersuchten Material entnehmen. In den Kompositionen vor der Mitte des Jahrhunderts erscheinen Parte für Waldhörner nur ganz selten. Wir finden sie nicht in den Kompositionen der in den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts wirkenden Generation (z. B. bei Josef Leopold Dukát, 1684–1717, Balthasar Willicus, ?–ca. 1731), bei den Autoren des zweiten Viertels nur selten. So erscheinen sie vereinzelt bei Václav Pražák (1703–1755), Jan Zach (1699–1773), aber auch – wie schon angeführt wurde – bei Česlav Vaňura und Antonín Reichenauer (1694?–1730), die beide schon im Laufe der dreißiger Jahre starben. Häufiger finden wir sie bei den Autoren, deren Schaffenszeit knapp hinter der Jahrhundert-

<sup>17</sup> Alexander Buchner, *Hudební sbírka Emiliána Trolady* (Die Musikaliensammlung von Emilian Trola), Praha 1954.

<sup>18</sup> Buchner, a. a. O., Nr. 82, 87, 236, 244.

<sup>19</sup> Buchner, a. a. O., Nr. 398.

<sup>20</sup> Buchner, a. a. O., Nr. 144.

<sup>21</sup> Buchner, a. a. O., Nr. 469.

mitte (wie bei František Xaver Brixi) liegt. Aber auch bei ihnen erscheinen die Waldhörner nur in einem kleinen Teil der Kompositionen, in denen Blechblasinstrumente vorkommen.

Wie sollen wir uns die auffallende Disproportion zwischen den Tatsachen erklären, daß in den Inventaren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr oft Waldhörner erscheinen und in den Kompositionen aus derselben Zeit aber Waldhörner fehlen. (Was die Flöte betrifft, liegt das Problem anders: sie ist in den Inventaren in der ersten Hälfte des Jahrhunderts dürrtig vertreten, aber man findet ihre Stimmen in einer Reihe von Kompositionen aus dieser Zeit.) Die Erklärung müssen wir teilweise in der damaligen Praxis suchen, die die Komposition nicht in unserem Sinn als feststehendes Ganzes auffaßte, sondern sie häufig den örtlichen Bedingungen anpaßte. Wo man Waldhörner hatte, schrieb der Regens chori Stimmen für sie, oder er schrieb Stimmen anderer Instrumente, am häufigsten wahrscheinlich die der Trompeten für sie um. Daß die Trompeten (Clarinen) häufig in den Kompositionen eine ähnliche Funktion wie die Waldhörner hatten, dies beweist die Tatsache, daß in den Werken des Stilbruchs, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, dort meistens keine Waldhörner zu finden sind, wo Trompeten benützt werden und umgekehrt. Erst seit den siebziger Jahren erscheinen in den Kompositionen Teile beider Blechblasinstrumente. Auf die gegenseitige Austauschbarkeit der Trompete und des Waldhorns weist auch die Bemerkung, die sich in einigen Kompositionen findet: „Clarini seu Corni“ (z. B. F. X. Brixi: Motetto in D, Jan Weiss: *Regina coeli*<sup>22</sup>). Nichtsdestoweniger bleibt auch so die Diskrepanz zwischen der Zahl der Waldhörner in den Inventaren und der Zahl der Teile für diese Instrumente in den Kompositionen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein offenes Problem.

Schließlich noch zum dritten Bereich der Quellen, die nicht die Instrumente selbst, sondern das Spiel auf ihnen betreffen. Ich benutzte die Angaben des Lexikons von Bohumír Dlabáč, das – wenn es auch nicht in Einzelheiten zuverlässig ist – trotzdem eine Gesamtinformation bietet<sup>23</sup>. Ich sammelte die Angaben über alle Waldhornspieler, bei denen man voraussetzen kann, daß sie in den Jahren 1740–1800 wirkten und die aus den böhmischen Ländern stammen. Dlabáč führt insgesamt 81 Hornisten an. (Zum Vergleich kann man erwähnen, daß Dlabáč für diese Periode 1127 Musikanten anführt, von denen 775 die Musik als Hauptberuf ausübten. Von diesen ernährten sich 515 überwiegend durch das Spiel auf Instrumenten.) Die angeführte Zahl der Hornisten ist sehr hoch, wenn wir erwägen, daß Dlabáč für dieselbe Zeitspanne nur 78 Organisten anführt.

Bei Dlabáč können wir über die Hornisten auch viel anderes nachlesen. Interessant ist die Art ihres Wirkens. Obwohl es sich um eine Epoche handelt, in der die Funktion der Adelskapellen und der Residenzmusik zurücktrat, standen von jenen 81 nicht weniger als 55 eine kürzere oder längere Zeit in adeligen Diensten. Die übrigen Zahlen sind gering: in Theaterorchestern wirkten drei, als Militärmusikanten zwei, auf dem Chor zwei; drei Hornisten spielten gleichzeitig beim Adel und auf dem Chor, beziehungsweise auf dem Chor und im Theater. Diese damalige Praxis bezieht sich offensichtlich auf mehr Musikanten, als Dlabáč anführt (bei 15 Spielern wird die Institution, in der sie wirkten, nicht angeführt).

Ebenfalls sind die geographischen Angaben interessant. Nur bei 17 Hornisten von 81 wird kein Aufenthalt im Ausland angeführt, alle übrigen wirkten eine kürzere oder längere Zeit außerhalb der böhmischen Länder. Die Zahlen der in den Auslandszentren wirkenden Hornisten entsprechen den Gesamtzahlen über die auswärtige Tätigkeit der Musiker aus böhmischen Ländern. Die größte Anzahl wirkte in Petersburg (13) und in deutschen Ländern (12). An dritter Stelle steht Österreich (zehn, davon in Wien selbst acht), dann folgt Dresden (fünf), die königliche preußische Kapelle in Berlin (vier), Frankreich (vier), Ungarn (einschließlich Bratislava drei), Belgien (zwei), Italien und Polen (je einer). Daß Dlabáčs Zahlen ziemlich unvollständig sind, das bezeugt beispielsweise die Studie von Sterling Murray; sie befaßt sich mit den Musikern böhmischer Herkunft, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den süddeutschen Kapellen wirkten; unter 55 Instrumentalisten aus böhmischen Ländern zählt er 21 Hornisten<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Buchner, a. a. O., Nr. 88, 493.

<sup>23</sup> Gottfried J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon*, Band I–III, Prag 1815–1818.

<sup>24</sup> Sterling E. Murray, *Bohemian Musicians in South German „Hofkapellen“, during the late 18th century*, in: *Hudební věda* 31, 1978, S. 153–173.

Die damaligen Musiker spielten oft mehrere Instrumente. Nach Dlabáč waren auch unter den Hornisten Spieler, die zwei Instrumente gleich gut beherrschten. Am häufigsten war die Kombination Waldhorn und Trompete (fünf), überraschenderweise erscheint auch die Verbindung von Horn und Violine (zwei); weiter wurde das Horn mit Oboe, Klarinette und Baryton (je einmal) kombiniert.

Aus Dlabáč kann man auch Angaben über die Art der Schulung der Hornisten herauslesen. Meistens lernten sie bei einem berühmten Spieler und Pädagogen. Von den inländischen wird am häufigsten Josef Matějka angeführt. Es war jedoch üblich, junge Spieler zu Hornisten aus böhmischen Ländern zu schicken, die im Ausland wirkten, besonders zu Karel Houdek und zu den Brüdern Čermák nach Dresden und zu Jan Václav Stich-Punto. Außerdem gab es in manchen Stiften fähige Pädagogen (namentlich werden die Jesuiten bei St. Wenzel in Prag und die Augustiner in Česká Lípa genannt). Daß es möglich war, sich in einer verhältnismäßig kleinen Lokalität zu einem hervorragenden Hornisten bei einem heimischen Spieler ausbilden zu lassen, dies beweist das Leben des Prokop Maschmehrer, der in Brandýs nad Labem das Blasen lernte und dann in Frankreich sehr erfolgreich wirkte. Manche Hornisten kamen zu diesem Fach von einer anderen, nicht musikalischen Profession, was auf die gesellschaftliche und ökonomische Vorliebe dieses Berufs deutet. Zum Beispiel war der Hornist Němeček ursprünglich gelernter Schneider; Zollmann lernte als Webergeselle an Sonn- und Feiertagen in Prag bei Václav Zalužan das Hornspielen und machte dann eine große Karriere in Wien und in der zaristischen Kapelle in Petersburg. Unter den Hornisten finden wir sogar einen ehemaligen Gastwirt, der gegen Ende seines Lebens jedoch zu seinem ursprünglichen Gewerbe zurückkehrte. Existenzfragen, die in manchen Fällen durch Gesundheitsgründe verursacht wurden, lösten die Spieler am häufigsten durch den Übergang in eine pädagogische Tätigkeit.

Die Angaben, die uns selbstverständlich am meisten interessieren würden, Informationen über die eigentliche Art des Spiels auf dem Waldhorn, finden wir bei Dlabáč nicht. Nur in zwei Fällen wird beiläufig eine Angabe darüber gemacht: bei Karl Franz erwähnt Dlabáč dessen außerordentliche technische Fähigkeit: die Kunst, Halbtöne rein zu spielen, die Schnelligkeit seiner Passagen und den bis zum  $c^5$  reichenden Tonumfang, bei Franz Weisbach erwähnt er die Leichtigkeit der Höhen und die Reinheit der Intonation.

(Deutsch von Rudolf Toman)

## Sozialgeschichte der Musik ohne System, Politik und Ästhetik? Zum Sammelband „Musik und Industrie“

von Hanns-Werner Heister, Berlin

Werksmusik als ein wichtiger historischer Bestandteil der Kultur für die Arbeiter ist (wie die Musikkultur der Arbeiter) ein Gegenstand, von dem man nicht behaupten kann, er wäre bislang hierzulande in unserem Fach schon sehr intensiv erforscht. Um so verdienstvoller die Pionierarbeit des vorliegenden Sammelbandes\*, eines der letzten und im übrigen auch besten der Thyssen-Reihe. Gewicht des Gegenstands und impliziter Anspruch des Bandes machen einige grundsätzlichere Überlegungen zu Forschungs- und Darstellungsmethode einer ‚Sozialgeschichte der Musik‘ möglich und nötig.

Räumlich-geographisch konzentrieren sich die Untersuchungen auf zwei Regionen, auf das Saarland (Christoph-Hellmut Mahling, Wolfgang Korb) und auf das Ruhrgebiet: Dortmund (Rudolf Schroeder), Essen und Mülheim a. d. Ruhr (Ute Jung), Gutehoffnungshütte Sterkrade (Jochem Wolff), Gelsenkirchen (Klaus Wolfgang Niemöller), Duisburg (Friedrich-Wilhelm Donat) und Bayer-Leverkusen (Dieter Gutknecht). Sie werden ergänzt durch einen Beitrag über die *Bergkapelle der Schwäbischen Hüttenwerke Wasseralfingen* (Ludwig Blank) (die einzige außerhalb des Saargebiets im

\* *Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester*. Unter Mitarbeit von L. Blank, G. Bungert, F. W. Donat, J. Eckhardt, D. Gutknecht, U. Jung, W. Konold, W. Korb, Chr.-H. Mahling, K. W. Niemöller, H. W. Schwab, R. Schroeder, J. Wolff hrsg. von Monica Steegmann. Regensburg: G. Bosse Verlag 1978. 428 S., mit 18 Abb., Tabelle, Landkarte (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 54).

süddeutschen Raum) und über *Musik in der Kieler Werfindustrie* (Wulf Konold). Industrielle Zentren wie Berlin, Hamburg, Sachsen, Oberschlesien, der mittlere und untere Neckarraum und das Rhein-Main-Gebiet bleiben also vorerst fast weiße Flecken auf der musikkulturellen Landkarte – es gibt eben noch wenig musikalische Vermesser im Land des Arbeitens. Einleitungs- und Schlußbemerkungen der Herausgeberin versuchen einige Verallgemeinerungen. Zwei Aufsätze von Josef Eckardt (*Arbeiterchöre und der ‚Deutsche Sängerbund‘; Berufsmusiker und Werksmusikpflege*) sowie Heinrich W. Schwabs *Zur Geschichte des Arbeiterkonzerts*, Modell einer Analyse von Institutionen, zeigen weitere Vernetzungen mit angrenzenden Bereichen der Musikkultur. Durch besondere Akribie der Quellenerforschung und -aufbereitung zeichnet sich Mahlings *Werkschöre und Werkskapellen der Hütten und anderer Saarländischer Industriebetriebe* aus; umgekehrt versteht es Korb (*Bergchöre und Bergkapellen an der Saar*), ohne wesentlich neues Material durch Anwendung eines durchdachten Interpretationsrasters den bisherigen Veröffentlichungen neue Aspekte abzugewinnen. Modell einer umfassenden lokalhistorischen Darstellung, das Stadt- und Musikgeschichte miteinander verzahnt, ist Wolffs *Der Werkschor als eine sozial- und kulturgeschichtliche Erscheinungsform während der Industrialisierung im 19. Jahrhundert*. Ein Beitrag schließlich, der an sich gar nichts mit Musik unmittelbar zu tun hat, Gerhard Bungerts *Zur Sonderentwicklung der Saargegend im 19. Jahrhundert*, gibt den Ausführungen zum Musizieren schärfere Konturen und läßt dessen sozial-funktionalen Stellenwert, der mehr ist als bloßer „Hintergrund“ (ob mit Gänsefüßchen, wie S. III, oder ohne, wie S. 15) durchsichtiger werden. Im „System der milden und strengen Hand“, in seinem widersprüchlich-einheitlichen Zusammenwirken von Repression und Integration ist die Musikpolitik die weiche, integrative Linie gegenüber der Politik von Entlassung, Aussperrung, Lohnkürzung usw. Allerdings wird die „strenge Hand“ auch hier spürbar: straffe Reglements, strukturelle und punktuelle Zensurmaßnahmen, zusätzliches Geld und drohende Kündigung sorgten dafür, daß die Werksmusiker im allgemeinen nicht rebellierten – freilich haben auch sie sich doch an Streiks beteiligt.

## 1.

Die Vorzüge des Sammelbands – Aufbereitung von neuem und auch neuartigem Quellenmaterial, gute Ausstattung mit zusätzliche sinnliche Erfahrungen vermittelnden Abbildungen, zahlreichen Tabellen und ausführlichem Quellenabdruck, – kurz die Ausbreitung von Informationen über ein bislang kaum bekanntes Gebiet – liegen auf der Hand. Und keine künftige Musikgeschichte des 19. oder 20. Jahrhunderts von Rang, die mehr als bloß Ausschnitte aus der Wirklichkeit der Musik darzustellen beansprucht, wird um Kenntnisnahme des hier vorgelegten Materials herumkommen. Weniger auf der Hand liegen die Mängel und Schranken. Sie werden im folgenden vor allem diskutiert: Kritik ist produktiver als bloßes Lob. Angesichts der Uneinheitlichkeit in Haltung, Präzision der Analyse, Forschungs- und Darstellungsverfahren sind dabei, um ins Uferlose gehende und Wesentliches verfehlende Differenzierungen zu vermeiden, einige allgemeine Anmerkungen unumgänglich, die nicht den Anspruch erheben, alle einzelnen Aufsätze pauschal zu treffen.

Die Uneinheitlichkeit ist selbst einer der Mängel des Sammelbands. Sie reicht bis zum offenen Widerspruch, etwa in der immerhin nicht ganz sekundären Frage, von wem die Gründungs-Initiative bei Werksmusik ausging. In der „Schlußbemerkung“ verlautet dazu, es seien „die Initiativen aller Musikvereinigungen von der Belegschaft ausgegangen“ (S. 423). Das ist wegen der noch zu präzisierenden Funktionsbestimmung unwahrscheinlich und empirisch falsch, falls das Wort „alle“ im alltagssprachlichen Sinn gebraucht ist und sich Korb nicht verlesen oder verschrieben hat, wenn er seinerseits resümiert: „Die Durchsicht der geschichtlichen Einzeldarstellungen in der vorliegenden Sekundärliteratur . . . zeigen (sc. zeigt), daß die Gründung der saarländischen Bergkapellen fast ausnahmslos auf die Initiative der jeweiligen Grubenverwaltung bzw. einzelner ihrer führenden Beamten zurückzuführen ist“ (S. 141). Neben Widersprüchen ergeben sich immer wieder leidige Überschneidungen, halbe oder ganze Wiederholungen. Die von der Herausgeberin allem Anschein nach im nachhinein versuchten Verallgemeinerungen bleiben so ohne Verbindlichkeit für die Autoren. Das Fehlen eines halbwegs diskutierten und verbindlichen Rasters für die Darstellung – um von einer entsprechenden Forschungsmethode zu schweigen – macht den Umgang mit dem Band trotz des Zugs zum Handbuch mit Tabellen und Tafeln schwierig. Im Extremfall zerfällt die Darstellung in

eine irgendwie chronologisch oder gar nach einem undurchsichtigen und uneinsichtigen Raster aneinandergeliebte Reihung von Einzelfakten und in Tafeln, die wenigstens den Vorzug einer äußeren Übersichtlichkeit haben. Musikgeschichtsschreibung, als „erzählte“ oder „rekonstruierte“ Geschichte, ist beides freilich allenfalls ansatzweise. (Keine reine Freude ist auch die Fülle von Druckfehlern. Es fängt bereits bei der Titelei an. Statt „Kunold“ recte „Konold“; erg. „H. W. Schwab“; S. 272, 3. Textzeile v. u., statt „1950“ recte „1935“; S. 427, 5. Zeile v. u., statt „Ablehnung“ recte „Anlehnung“; etc.)

Mehr noch als die Systemlosigkeit des ganzen Bands weist die häufige Systemarmut innerhalb der einzelnen Beiträge selbst auf prinzipiellere methodische Probleme hin. Zwar ist nicht selten von einer gewissermaßen „natürlichen“ Affinität der musikalischen Sozialgeschichte zu strukturgeschichtlichen Verfahren die Rede, da ihr vorrangiger Gegenstandsbereich massenhafte und über längere Zeiträume sich entwickelnde Prozesse wie etwa die Bewegungen der Preise oder der Löhne fürs Musizieren auch im synchronen oder diachronen Vergleich, Herausbildung und Tradierung von Repertoires usw. sowie gesellschaftliche Einrichtungen wie Stadtmusicus, Hoforchester, Konzert oder eben Werksmusik sind, die als längerlebige, nicht punktualistische Strukturen zu begreifen wären; anders als Schlachten, diplomatische Aktionen, politisch-staatliche Akte wie z. B. eine Gesetzesverordnung – wobei, was hier nicht weiter zu diskutieren ist –, auch solche Ereignisse Knotenpunkte innerhalb übergreifender Prozesse und Strukturen sind. Häufig aber schlägt eine ereignisgeschichtliche Orientierung nach dem Modell einer weitgehend bereits überholten „Politischen Geschichte“ durch, deren naivste Form das Chronik-Prinzip einer Aneinanderreihung von Daten als Abbild eines als linear vorgestellten Zeitverlaufs ist.

Wäre es Absicht (was unwahrscheinlich ist), so wäre zur Verhinderung der Erkenntnis grundlegender Interessenzusammenhänge nichts zweckdienlicher, als deren Struktur und Konfiguration, die auch aus den Quellen nicht unmittelbar entspringt, mit einer Fülle von Material zu verschütten. Der Verzicht auf allgemeinere und verbindlichere Strukturierung – die noch gar nicht die generelle Übernahme des spezifischen strukturgeschichtlichen Konzepts bedeuten muß – ist um so erstaunlicher, als es sich hier ja um ein massenhaftes, relativ gleichförmiges Material handelt.

Da nun dessen Allgemeines nicht hinreichend zum Sprechen gebracht wird, bleiben auch Besonderheiten regionaler oder lokaler Natur wie bei den Institutionen selbst von Funktion und Organisation bis zu Musizierpraxis und Repertoire eher im Vagen und Unbestimmten. Und wie so einerseits Vergleiche auf einer gewissermaßen horizontalen Ebene entfallen (wenigstens explizite), so andererseits die Präzisierung des Verhältnisses von Primärem und Abgeleitetem, die vor allem für die Frage der Funktionen von Werksmusik einschneidende Folgen hat. Hier zeigen sich Schranken des Sammelbands, bei deren Begründung externe und interne Determinanten, vorgegebene Bedingungen seiner Produktion und vorurteilsbedingte, unreflektierte (oder verdrängte) methodologische Vorentscheidungen ineinander greifen.

## 2.

Schon die Begründung für die Beschränkung des Untersuchungszeitraums vor allem auf die Zeit von „der beginnenden Industrialisierung bis etwa zum Ausbruch des ersten Weltkriegs“ (S. 13) ist verquer und beruht auf sachlich, methodisch und politisch schiefen Voraussetzungen. Erstens ist es fraglich, ob gerade bei „einer so komplexen Problemstellung . . . der Untersuchungszeitraum dort angesetzt werden [muß], wo der Beginn, der Ursprung einer Entwicklung zu verfolgen ist“ (S. 13). Vielmehr spricht einiges dafür, die Beschaffenheit eines historischen Gegenstands zuerst an seiner vollentfalteten Gestalt und nicht an seiner Ursprungs- (oder Verfalls-)Geschichte zu untersuchen – es sei denn, man wüßte schon vorher, was das ist, was da entsteht. Zweitens liegt eben diese Blütezeit der Werksmusik, wenn man die vorliegenden Angaben einmal vorsichtig verallgemeinert, nicht in der Zeit der „beginnenden Industrialisierung“, sondern in der Epoche zwischen 1870 und 1914; das Sozialistengesetz von 1878 dürfte einen zusätzlichen Aufschwung gebracht haben. Der Schwerpunkt der Untersuchungen liegt denn auch, schon aus Gründen der Quellenlage, meist in diesem Zeitraum.

Eine „neue Blütezeit“ (S. 157), wenn man das Wort gebrauchen will, ist dann wohl 1933–1939/40. Mit 1939 setzt Korb (S. 157) das Ende „dieser glänzenden Epoche“ an. Es dürfte dabei einem der vielen Druckfehler geschuldet sein, daß sich die ironischen Gänsefüßchen nicht auch auf das

„glänzend“ erstrecken. Die Formulierung von der „neuen Blütezeit“ freilich kommt ganz ohne Gänsefüßchen aus, als teilte der Autor die Ansicht des jugendbewegten Fritz Jöde vom „Liederfrühling“, der mit der „Gleichschaltung“ der musikkulturellen Organisationen und Institutionen ausgebrochen sei. Dabei ist es gerade in dem hier verhandelten Bereich der Musikkultur wahrscheinlich, daß durch Zerschlagung oder Selbstauflösung der musikalischen Organisationen der Arbeiterbewegung schon rein quantitativ die Menge der Musikausübung eher zurückging, auch wenn die „Werksmusik“ im engeren Sinn sicher zunahm. (Eine gelinde gesagt unzulängliche Epochencharakteristik ist auch die Bezeichnung der Zeit von 1870–1914 als diese „so festesfrohen Jahrzehnte“; S. 380.)

Einige Aufsätze halten sich nicht an die vorgeschlagenen Beschränkungen und führen die Untersuchung weiter bis in die NS-Zeit oder sogar in die 50er Jahre hinein. Allerdings gleiten die Autoren, wenn die Rede auf die Nazizeit kommt (oder kommen müßte), eher verlegen darüber hinweg und forschen lieber nicht allzu gründlich weiter, als gälte hier das Frageverbot des Schwanenritters. So fehlt bei Konold auch die leiseste Spur vom alltäglichen Terror des Nazismus; gerade noch erwähnt wird der „Kriegsausbruch“ (S. 419), und nach 1935 und „Krieg“ folgt im nächsten Satz schon 1959 (ebda.). Auch Mahling deutet, ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen Genauigkeit, die chauvinistische Rolle der Werkskapellen deutscher Firmen im Saargebiet schon während der Zeit der französischen Verwaltung und vollends in der Saarabstimmung 1935 nur an, setzt aber zurecht für die Charakterisierung dieser Phase pronazistischer Agitation, die natürlich mit einer Menge Musik verbunden war, das Wort „goldene“ und nicht „Zeit“ in Anführungszeichen.

Bei solcher Zurückhaltung spielen, drittens, selbst politische Gründe mit herein. Besonders die Nazizeit macht auf allgemeine Funktionszusammenhänge der Werksmusik aufmerksam, die besser in wohlütigem Halbdunkel und im „Hintergrund“ bleiben: so den einer „ästhetischen Scheinlösung“ des grundlegenden gesellschaftlichen Widerspruchs (W. F. Haug) und den einer „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin), durch die die Massen allenfalls zu ihrem „Ausdruck“, beileibe aber nicht zu ihrem „Recht“ kommen. Sicher hat keiner der beteiligten Autoren Sympathien für den Nazismus; aber die meisten dürften ihn in der Weise des „hilflosen Antifaschismus“ für einen rational nicht erklärbaren peinlichen Zwischenfall der deutschen Geschichte halten, so daß sich für sie die Frage einer fortdauernden Virulenz wegen der Kontinuität wirtschaftlicher, sozialer, psychologischer Grundlagen – auf die nicht zuletzt Adorno und Horkheimer aufmerksam machten – erst gar nicht stellt. Diese Motivierung dürfte prävalieren gegenüber der weniger innerwissenschaftlichen als wissenschaftspolitischen und vage psychologischen, daß die meisten Autoren Hemmungen haben, einen kritischen Standpunkt gegenüber den von ihnen untersuchten Firmen zu beziehen. (Diese Hemmung macht sich bei den Ruhrgebiet-Autoren durchweg stärker bemerkbar als bei den Saargebiet-Autoren. Verantwortlich dafür dürften nicht so sehr Unterschiede in der Sache, sondern Unterschiede zwischen den Instituten Köln und Saarbrücken/Kiel sein.) Natürlich ist das – schon wegen der Benutzung der Firmen-Archive – verständlich. Was aber die Autoren nicht aussprechen durften oder freiwillig nicht auszusprechen wagten, darf hier doch gesagt werden: nicht nur ist den Unternehmen die Verschönerung der Arbeit allenfalls Mittel zu dem Zweck, die Ablieferung von Arbeit und Mehrarbeit reibungsloser zu gestalten; auch die Rolle gerade der Schwerindustrie bei der Finanzierung der NSDAP bereits vor 1933 darf als in Umrissen bekannt vorausgesetzt werden. Und auch der Sponsor der Thyssen-Reihe hat nicht den antinazistischen Widerstand und die jüdische Bevölkerungsgruppe unterstützt.

### 3.

Diese nichtwissenschaftlich-taktvolle Zurückhaltung und vornehme Unparteilichkeit fällt im Konkreten häufig in sich zusammen. So ergreifen einige der Autoren, da die These von der unpolitischen Werksmusik trotz aller Filterung durch Standpunkt, Methode und Quellen im Ernst nicht zu halten ist, nötigenfalls ganz explizit die Partei der Unternehmenseite.

Gutknecht erwähnt, bereits empört, als wäre das eine ganz absurde Vorstellung, das „starke Mißtrauen“ bei den damaligen sozialistischen und kommunistischen Arbeiterverbänden und zitiert sogar zwei entsprechende Äußerungen aus Arbeiter-Zeitungen. (Daß es etwas verfrüht ist, bereits 1907 – dem fraglichen Zeitpunkt – von „kommunistischen Arbeiterverbänden“ zu reden, sei nur im

Vorübergehen erwähnt.) Die Hinweise auf die Funktionalität der Werkschöre und die Aufforderung zur eigenständigen Organisation fertigt er dann im Stil eines Polizeikommissärs ab: „Die Verdrehung der wirklichen Gegebenheiten und die unwahre Berichterstattung als Mittel der Aufwiegelung und Unruhestiftung fand unter den Werksangehörigen kaum Resonanz“ (S. 413). Letzteres mag in diesem Einzelfall sogar stimmen, obwohl im allgemeinen die selbständigen Arbeiterchöre weitaus größeren Zuspruch fanden. Nun greift aber Gutknecht selbst zum Mittel der „unwahren Berichterstattung“, wenn er schreibt: „Während die Satzung den Vereinen das Diskutieren über religiöse und politische Themen bei Proben oder sonstigen Zusammenkünften untersagte, nahm die Werksleitung offenbar weder auf Vereinsführung noch Vereinsleben Einfluß“ (ebda.). Offenbar doch. Denn Gutknecht selbst kommentiert die Auszüge aus der Vereinssatzung (S. 396f.) wie folgt: es „wird deutlich, daß bei allen Entscheidungen zuletzt die Direktion zu bestimmen hatte“ (S. 397). Und schon das satzungsmäßige Verbot politischer Diskussion dürfte kaum auf freiwillige Entscheidung der Arbeitenden selbst zurückgehen.

Es mag eine Standpunktfrage sein, über deren Legitimität hier nicht zu rechten ist, ob man für den „nationalen Geist des Deutschtums“ (S. 411) oder den sozialdemokratischen der „Aufwiegelung und Unruhestiftung“ (S. 413) Partei ergreift. Keine Standpunktfrage und indiskutabel ist eine Verfälschung schon des unmittelbar vorfindlichen Materials, die sich einem – weitgehend unreflektierten und selbstverständlichen – politisch-ideologischen Präjudiz verdankt.

Mehr eine Glaubensfrage ist es, ob man den wohlmeinenden Worten der Unternehmerseite rückhaltlos traut, was Ute Jung tut, wenn sie schreibt: „Aus diesem Grunde (sc. Übernahme eines Verlagshauses durch die „Welt“, 1947) spricht H. Schulte aus Hamburg das Geleitwort zur 1955 erscheinenden Festschrift. Hier wird klar unterstrichen, daß der Werkschor – abgesehen von seinen musikalischen Inhalten und Werten – den einzigen Zweck verfolgt, dem schaffenden Arbeiter und Angestellten ‚Erholung und Entspannung‘ zu bieten, aus welchem Grunde er auch förderungswürdig seitens der Betriebsleitung erscheint“ (S. 301). Der mild-verklärte Blick hier wird sofort streng, wenn er die „Integration der Betriebswelt in den Freizeit- und Kulturraum des Werkstätigen, die eine der Zielvorstellungen des sozialistischen Kultivations- und Aktionsprogramms darstellte“ (über die Richtigkeit des Präteritums wäre gesondert zu diskutieren), nicht als immerhin denkbare Alternative diskutiert, sondern so abqualifiziert: „Man will sich die Freude an gemeinsamem Singen und Feiern nicht durch Aggressionsprogramme ‚vermiesen‘ lassen . . .“ (S. 301).

Eine Frage des historischen und sozialen Takts ist es schließlich, ob es unentbehrlich ist, bei den „16 Unterschriften“ unter die Gründungsstatuten eines „Arbeiter-Gesangvereins“ (1873) die „ungelenken Züge“ zu erwähnen (S. 369). Die sachliche Richtigkeit dieser scharfsinnigen Beobachtung einmal als gegeben genommen, ist jedenfalls die „polizeiliche Anzeige“, die sich dieser Verein 1895 einhandelte, kein hinreichender Grund für solche Exaktheit; eher der Dünkel von Akademikern, die geläufig (wenn auch nicht durchweg gut) schreiben können.

Reproduziert sich hier spontan die vorherrschende Konstellation des Untersuchungszeitraums – Frontstellung der Mehrheit der akademischen Intelligenz gegen die Arbeiterbewegung und überhaupt Bestrebungen von unten –, so ergibt sich eine gewisse Einseitigkeit auch schon fast zwangsläufig, wenn nur Archivmaterialien der Firmen (bei Gutknecht ausschließlich die einer einzigen; auch die sozialdemokratischen Stimmen entstammen dem Firmenarchiv) zugrundegelegt werden. Der Grundsatz des *audiatur et altera pars*, der nicht nur für die forensische, sondern auch philologische Wahrheitsfindung wesentlich ist, wird so durch unabsichtliche oder absichtliche Vor-Selektion des Materials und unkritische Interpretation gröblich verletzt. Wenig spricht dafür, daß die Selbstaussagen der Unternehmerseite, der Beteiligten von oben – die ja denn doch wohl auch bestimmte, weder mit dem „Gemeinwohl“ noch mit dem Wohl der Arbeitenden unmittelbar identische Sonderinteressen haben (um es zurückhaltend zu formulieren) – wahr sind, unwahr dagegen die Ansichten der Arbeitenden selber.

Hier wird ein weiteres methodisches Problem noch deutlicher als in anderen Aufsätzen, die – wofern sie nicht eher mit den Gebern der Arbeit als den Nehmern der Mehrarbeit sympathisieren – die Abneigung gegen die alte sozialdemokratische Arbeiterbewegung zurückhaltender ausdrücken oder den Ausdruck dieser Abneigung zurückhalten: Die enge Bindung an archivalische Quellen verführt zu der Illusion des *quod non est in actis non est in mundo*. Dabei ist in Wirklichkeit weder

alles, was war, in den Akten belegt (und schon gar nicht in unmittelbar zitabler Form), noch ist alles, was in den Akten steht, wahr – eine an sich triviale, aber nichtsdestoweniger nicht allen Autoren und fast allen nicht immer bewußte Einsicht. Schlichte Lückenhaftigkeit der Überlieferung von Belegen kommt noch hinzu. Andererseits ist mit Angaben etwa von Programmen, die mit „u. a.“ beginnen und ungenauer und unvollständiger sind als die erhaltenen Quellen (z. B. S. 286) nicht viel anzufangen.

## 4.

Die bisher umrissene Problematik bündelt sich im Fehlen einer präzisen Funktionsbestimmung des Gegenstands „Werksmusik“. Von der ökonomischen, sozialen und politischen Funktion her ergäben sich zugleich genauere Aufschlüsse für Fragen nach der ästhetisch-musikalischen Beschaffenheit dieser Musik, die in der Regel höchst beiläufig behandelt werden.

Das ganze Buch hindurch finden sich immer wieder Angaben über die Funktionen der Werksmusik „von der . . . Humanisierung der Arbeitswelt über Werbefunktion bis hin zu einem musikkulturellen Engagement und Partizipation am öffentlichen Musikleben“ (S. 19). Aber höchstens in einigen Ansätzen wird versucht, diese – tatsächlich oder scheinbar heterogenen – Funktionen zu systematisieren. Selbst Wolff, der sich immerhin, als einziger, die Mühe einer expliziten Definition von Werksmusik macht, bestimmt sie nur formal-strukturell: „Werksmusik soll hier die Summe aller musikalischen Aktivitäten sein, die im Umkreis einer Großindustrie erscheinen und an den Arbeitsbereich unmittelbar oder mittelbar, durch zahlreiche soziale Mechanismen, gebunden sind“ (S. 31 f.).

Abgesehen von einigen schüchternen, nicht sehr weit ausgeführten und nicht sehr weit führenden Bemerkungen der Herausgeberin (S. 17; S. 19 ff.) bleiben drei Punkte durchgängig ungeklärt: die Unterscheidung zwischen subjektiv vermeinter und objektiv resultierender Funktion, zwischen allgemeinen und spezifischen Funktionen sowie die hierarchische Gliederung der verschiedenen Funktionen. (Die Präzisierung der Kategorien „Funktion“, „Zweck“ und „Wirkung“ bleibt trotz der vorhandenen Literatur zum Thema weiterhin ein Desiderat, war aber nicht Aufgabe des Bandes.)

Die Gläubigkeit gegenüber Archiv-Belegen und Unternehmer-Ansichten verführt viele Autoren dazu, die subjektiven Meinungen der Beteiligten über die Funktionen der Werksmusik – wie sie etwa in Statuten fixiert sind –, bereits für die volle Wahrheit zu nehmen. Statt aber die Befangenheiten von Beteiligten zu teilen und Beweggründe mit Gründen zu identifizieren, stünde es einem Historiker (es sei denn, er wäre ein Historist strengster Observanz) besser an, diese zwar durchaus als Teilmoment der Sache selbst zu nehmen, sie aber distanziert zum Gegenstand und nicht zur Grundlage von Untersuchungen zu machen. Diese Befangenheit wird besonders in der mimetischen Übernahme der These vom „unpolitischen“ Charakter der Werksmusik spürbar. Selbst wenn man verschiedene Auffassungen vom Politischen konzidiert, ist sie nicht haltbar: nicht nur ist die – reale – Entpolitisierung hier politisch präzise funktionalisiert; ein Gutteil der Vereinigungen führt eine politische Zielsetzung schon im Namen oder in einem Vereinsmotto wie dem „Im Liede stark, Deutsch bis ins Mark!“ (S. 411).

Der Präzisierung der Gegenstandsbestimmung und der Erkenntnis des Gegenstands überhaupt abträglich ist weiter die Konfundierung allgemeiner und spezieller Funktionen, wobei drei Funktionskreise für Werksmusik entscheidend sind: Unternehmenspolitik, allgemeine Politik und Musizieren/Musikkultur. Selbstverständlich findet sich auch hierzu Material in Hülle und Fülle. Und etwa Bungert zeigt durchaus einiges vom unternehmens- und allgemeinpolitischen Stellenwert der Werksmusik. Schon bei der Abgrenzung gegen die nächstliegenden Musiktypen – Arbeitswelt und Arbeitslied, Arbeiterlied, funktionelle Musik (bzw. Hintergrundmusik) am Arbeitsplatz – bleibt es aber bei eher flüchtigen, skizzenhaften Andeutungen. Und allgemeine Funktionen der Musik überhaupt, die schlicht Voraussetzung dafür sind, daß auch Werksmusik überhaupt für Arbeitende und Ausübende attraktiv ist, sind mit „etwa Unterhaltung, Freude am Spiel, Art der Freizeitbeschäftigung, Ausdrucksnotwendigkeit“, „Entspannung, Erholung“ (S. 19) ungeschickt genug umschrieben. Rührend geradezu, wenn im Tabellenanhang nach S. 429 unter der Rubrik „Zweck der Vereinigung“ „Liebe zum Gesang“ steht – was für Chöre wohl die denkbar unspezifischste Voraussetzung ist. (Vier Vereine haben gar keinen Zweck.)

## 5.

Der Fächer der Funktionen, das gegliederte Kontinuum der intendierten und realisierten Zwecke, ließe sich nötigenfalls mit den Ergebnissen und Angaben des Bandes herstellen. Der Verfasser möchte es sich und den Lesern ersparen und Herausgeberin wie Autoren nicht nachträglich die Mühe abnehmen. Der Mühe wert wäre es freilich überhaupt gewesen, Wichtiges und Belangloseres, Interpretation und Beleg deutlicher auseinanderzuhalten. Vorsichtig geschätzt, ist etwa ein Drittel des Texts nicht Haupttext, sondern gehört, nach einer anscheinend in Vergessenheit geratenden Einteilung, in Fußnoten. Und dem Fleiß beim Füllen und Entleeren von Zettelkästen entspricht kein gleich großer beim Analysieren und Präsentieren des eruierten Materials.

Vergeblich suchen würde man dabei aber nach der Formulierung des zentralen Zwecks von Werksmusik. Es scheint, er dürfe wie der Name des Rumpelstilzchens nicht gesagt werden. (Es ist schon viel, wenn etwa Bungert, eher negativ wertend, von „politischer Unterdrückung“ [S. 125] spricht. Ansonsten werden natürlich – weil es in den Akten steht – polizeiliche Maßnahmen, Bespitzelung, Zensur durchaus erwähnt, aber meist in einem sehr neutralen Ton, bei dem allenfalls die Unterstellung eines Untertons von Einverständnis etwas zu weitgehend wäre.)

Dieser zentrale, oberste Zweck im hierarchischen System der Funktionen, als dessen Auffächerungen und Konkretisierungen die anderen abzuleiten wären, ist bei Werksmusik (sie teilt ihn mit vielen anderen integrativen Methoden) die Herstellung einer scheinhaft-illusionären Interessenidentität zwischen Unternehmen und Unternommenen, zwischen Kapital und Lohnarbeit; dies objektiv, unabhängig von wohlmeinenden zusätzlichen Motivationen bei der Betriebsleitung oder Vorstellungen der Arbeitenden selber. (Wofür wiederum dieser Zweck Mittel ist, darf als bekannt oder doch kennbar vorausgesetzt werden.)

Natürlich steht diese Zwecksetzung so nirgends in den Materialien; die Arbeiter-Stimmen, die mindestens darauf hindeuten würden, werden entweder nicht zur Kenntnis genommen oder zum Schweigen gebracht. Sie erscheint in bereits ideologischer Form, die Scheinhaftes als real und gegeben behauptet, etwa als „Förderung der Betriebsgemeinschaft“ (S. 20), die, als Zusammenhang konträrer Interessen, allenfalls eine Gemeinschaft in Gänsefüßchen ist. Als wären doch noch leise Zweifel an deren Realität möglich, versichert die Herausgeberin nochmals nachdrücklich, „daß . . . sich Interessenidentität zwischen Belegschaft und Betriebsführung ergab“ (S. 17). Sie unterstützt damit Bemühungen, wie sie z. B. im „Grußwort des Generaldirektors Kurt Haber“ mit entwickelnder Variation von Synonymen für ‚Gemeinschaft‘ zum Ausdruck kommen: „Von gutem Sängergeist getragene Kameradschaft hat gemeinschaftsfördernde Wirkung. Sie verbindet und stärkt das Gefühl der Zusammengehörigkeit. Sie formt kollegiale Gemeinsamkeit zu freundschaftlicher Verbundenheit und ist fruchtbare und nützliche Dienerin einer rechten [!] Betriebsgemeinschaft“ (S. 301). (Nur im Vorübergehen sei hingewiesen auf die Stelle, wo dieses Beispiel linguistischen Klassenkampfes von oben, selbst schon unter einem Decknamen, das mit Schein zu Bekämpfende nennt: „kollegiale Gemeinsamkeit“ als Kategorie für die reale Interessengleichheit der Arbeitenden untereinander.)

Die Illusion selbst hat den Modus des Real-Imaginären: real, weil tatsächlich und praktisch etwas in Richtung auf Übereinstimmung von Divergierendem geschieht und der Glaube auch hier Berge versetzt; imaginär, weil – unbeschadet partieller Interessenkonvergenzen zumal im Hinblick auf die musikalische Praxis selbst – der ökonomisch-soziale Antagonismus materiell, faktisch nicht überbrückbar ist, allenfalls eben, wie allgemein, im Medium der Musikausübung.

Diesem Zweck sind sämtliche anderen, mitlaufenden oder beiherspielenden Zwecke untergeordnet; so zumal die kompensatorische Funktion für die Arbeitenden, als Gegenzug zu geistloser und entfremdeter Arbeit, wenigstens in der Freizeit geistig-ästhetische, eigenaktive, sinnerfüllte und – relativ – selbstbestimmte Tätigkeiten ausüben zu können; sie wird hier von oben her als „erzieherische“ gedacht (S. 21). Bei den Funktionen verschränken sich nach innen (z. B. Pflege des Betriebsklimas) und nach außen gerichtete Zwecksetzungen (z. B. Repräsentation und Imagepflege des Betriebs) ebenso wie Zwecke, die Interessen und Bedürfnissen der Belegschaft und solchen, die denen der Leitung entsprechen. Divergenzen spiegeln sich etwa in Funktionsteilung und Gewichtung von Werkschor und Werkskapelle, welche als repräsentativer gilt. Was verschränkt ist, läßt sich aber doch scheiden: so „der zusammenführende, verbindende Effekt zwischen gleich- und übergeordneten

Schichten“ (S. 20) vom Zweck auch der Arbeiterchöre, Unterschiede zwischen Arbeiterschichten aufzuheben (s. ebda.). Versuche, den Schein der schicht- und widerspruchslösen „Gemeinschaft“ herzustellen, greifen, etwa durch Beteiligung der Werkschöre oder -kapellen, auch über den Rahmen des Einzelbetriebs hinaus (s. z. B. S. 284); gemeinsames Musizieren fördert, wie das Prinzip „Vereinigung“ überhaupt, die imaginär-reale „gesellschaftliche Integration von Berufsgruppen, Volksgruppen, Konfessionsgruppen“ (S. 346). Während über dem Ganzen die „unsichtbare Hand“ des Adam Smith waltet, zerreißt im Einzelbetrieb mindestens eine zeitlang die „strenge Hand“ den Schleier der allgemeinen Gleichheit und Brüderlichkeit. Konzerte mit „hohem Anspruch . . . hießen überwiegend ‚Beamtenkonzerte‘ und waren auch in der Regel nur Beamten zugänglich“. „(I)ndessen“, so zitiert dazu Korb eine Abschwächung, „durften auch Arbeiter teilnehmen“ (S. 153). „Erst mit dem beginnenden 20. Jahrhundert setzte sich im Zuge einer allgemeinen Demokratisierung die Erweiterung der Konzerttätigkeit der Bergkapellen um öffentliche ‚Belegschaftskonzerte‘ durch, die auch die Arbeiterschaft ansprechen sollten“ (S. 154). Dies ist nicht der einzige Beleg für gruppen- und schichtspezifische Organisierung der Werksmusik. Sozialcharaktere von Besetzungen etwa reflektieren sich so: „Die Blasmusik war die musikalische Betätigung der unteren Schichten, während sich das Streicherensemble eher aus Angehörigen der leitenden Berufe zusammensetzte“ (S. 426; vgl. S. 405) – fraglich, ob das wirklich eine Ausnahme war. Fraglos jedenfalls, daß vorgängige Unterschiede des rezeptiven oder produktiven musikalischen Vermögens erhalten und die Ungleichheiten auch vor der Musik Ungleichheiten bleiben. Und der Allgemeinheit selbst des „Volkskonzert“-Genusses setzt, so Schwab mehrfach (S. 96, 100), der Preis Grenzen.

## 6.

Eingesenkt in die Illusions-Funktion der Werksmusik – die, um es nachdrücklich zu betonen, wirkliche Kulturförderung eher ein- als ausschließt – ist der Zweck, die Arbeitenden in das den Einzelbetrieb berwlbende Gesamtsystem einzubinden und den Staat, das „falsche Allgemeine“, als das „wahre“ erscheinen zu lassen. Identifiziert man das Wohl der Bezieher von Unternehmergewinn, Zins und Grundrente aus einem Betrieb mit dessen „Gemeinwohl“, das „Gemeinwohl“ schlechthin mit dem Wohl dieser Schichten und der Angehörigen des Staatsapparats, und nimmt man das Machtbndnis von „Thron und Altar“ als Willensausdruck nicht nur des Allerhöchsten, sondern auch des Höchsten, so sind die Interessen der werktätigen Mehrheit der Bevölkerung in diesem Gemeinwohl aufgehoben.

So spürt denn auch z. B. Ute Jung die „Tatsache, daß in dem Arbeiter . . . der Drang zur Gemeinschaft, präzisiert: staatsbrgerliches Empfinden . . . erwacht und bewußt geworden war“. Und sie sieht sich „bestätigt“ durch August Winnigs Formulierung vom „Trieb zur Volksgemeinschaft und zum Staat“ in dessen Buch *Vom Proletariat zum Arbeiterstand* (ohne Angabe von Ort und Jahr; S. 298f.).

Gilt diese ideologische Grundfigur (die hier nur so skizzieren ist) – und sie ist, mit Modifikationen, bis heute höchst wirkungsmächtig –, so erscheinen diejenigen, die solchen „Drang“ nicht in sich spüren und die Interessen der Mehrheit artikulieren, die, um es ganz anspruchslos zu sagen, wenigstens quantitativ „allgemeiner“ sind, als Vertreter bloß partikulärer Interessen. Die organisierten Arbeiter und Arbeitersnger sind, wir lasen es schon, Unruhestifter und Miesmacher; kurzum: „vaterlandslose Gesellen“.

Daß der offene oder verdeckte Kampf gegen die deutsche Arbeiter- und Arbeitermusikbewegung – die ja, wie klgere Warner vor dem roten Gespenst auch früher schon wußten, in der Zeit der II. Internationale (1889–1914) so „klassenkmpferisch“ nicht durchweg war – ein wichtiges, multifunktionales Motiv für die Förderung der Werksmusik war, zieht sich denn auch wie ein roter Faden durch alle Untersuchungen; die noch nachträgliche Stellungnahme einiger Autoren in diesem Kampf wurde bereits zitiert.

Zu der skizzierten ideologischen Konfiguration von Allgemeinem und Gemeinwohl kommt noch eine eigentümliche, in sich von Schwankungen und Widersprüchen nicht freie Bestimmung des „Politischen“ hinzu. Offensichtlich sind in der realen Praxis wie im Rückgriff auf die Polis-Idee fundierte Konnotationen schwer zu tilgen; Johann Gottfried Seume formulierte sie 1805 so:

„Politisch ist, was zu dem allgemein Wohl etwas beiträgt oder beitragen soll: quod bonum publicum promovet. Was dieses nicht tut, ist eben nicht politisch. Man hat dieses Wort sehr entstellt, verwirrt und herabgewürdigt oder es auch, nicht sehr ehrlich, in einen eigenen Nebel einzuhüllen gesucht, wo es dem ehrlichen, schlichten Manne wie eine gespensterähnliche Schreckgestalt erscheinen soll. Meistenteils gelingt es leider sehr gut“ (zit. nach G. Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, I, Berlin 1961, S. 5).

Da nun die umformulierte Kategorie des „Gemeinwohls“ zwar formell mit diesem Begriff des Politischen zwar durchaus zusammenzubringen wäre, man aber, zu Recht, deren Substantialität und dem „Burgfrieden“ nicht ganz traut, wird die Kategorie des „Unpolitischen“ in den Vordergrund gespielt, die den potentiellen Widerspruch zwischen Form und Gehalt auslöscht. Unterschiede auslöschende Kategorien, die zugleich etwas vom Politischen aufheben, sind dann das „Nationale“, „Vaterländische“ oder ähnliches, da kennt man „keine Parteien mehr“.

Damit ist die Artikulation von Arbeiterinteressen mit dem jetzt negativen Stigma des „Politischen“ versehen. Sie erscheint als von außen an das an sich Unpolitische, Werk oder Musik, als „Politisierung“ Herangetragene – eine Denk- und Realfigur, die durchaus noch aktuell ist. Dieses ‚Außen‘ erscheint vor allem in Gestalt der organisierten Arbeiterbewegung, die auch im Wortsinn, möglichst vor den Werkstoren bleiben soll. Prägnant ein Bergwerksdirektor 1904, den Bungert (S. 125) zitiert: „Wer sich zur Sozialdemokratie bekennt, hat zu wählen zwischen der Grube und der Partei.“ Politik, allenfalls als Machtausübung von oben legitim, kann also im Betrieb selbst nicht geduldet werden. So sind die Werksmusik-Vereinigungen in der Regel per Statut aufs Unpolitische verweidigt; Bespitzelung durch Polizei oder Werksbeamte sorgt für die Einhaltung dieser Grenzen.

Wenn aber die Diskussion, die diskursive Erörterung religiöser oder politischer Themen untersagt ist, so nicht die begriffslose Teilhabe etwa an „der Sedansfeier, Feiern am Germania-Denkmal . . . oder . . . gemeinsamen Veranstaltungen mit dem Kriegerverein“ (S. 314) und überhaupt an kirchlichen, städtischen oder nationalen Festen. Politische Funktionalisierung im Dienst herrschender Interessen, die als unmittelbar mit dem Gemeinwohl identisch erscheinen, ist also „unpolitisch“. Diesem Schein verfallen natürlich durchaus nicht alle Autoren. So nennt z. B. Mahling (S. 176) bei Behandlung des „Saarkampfs“ die Bergkapellen einen „eminent politischen Faktor“, schwächt aber die Kategorie wieder unnötig ab, wenn er wenig später von „„politischen‘ Zwecken“ (S. 183) unter Verwendung relativierender Anführungszeichen spricht.

Als Taktik versuchen umgekehrt dann sogar Arbeitersängervereine, sich den schützenden Tarnmantel des „Unpolitischen“ umzulegen – eher vergeblich, da, nicht nur im Wilhelminischen Reich, politische Praxis und Ideologie des Politischen auseinanderweisen. Aufschlußreich dazu einige juristische Auseinandersetzungen, die Eckhardt (S. 52–55) freilich mehr referiert als interpretiert und im Rahmen des hier skizzierten Zusammenhangs analysiert. Eckhardt (S. 54) zitiert aus dem Vorstandsbericht auf der dritten Generalversammlung des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes (Protokoll Berlin 1914, S. 10 und 17) Kritik an der praktischen Umsetzung der ideologischen Konfiguration in das rechtsverletzende Prinzip des zweierlei Maß: „Das Vorgehen der Behörden gegen unseren Bund erklärt sich einzig und allein durch den Haß gegen alles, was nicht im national-politischen Fahrwasser segelt; denn alle anderen ähnlichen Organisationen, wenn sie nur ihre Fahnen im nationalen Wind flattern lassen, bleiben unbehelligt.“ Und, wie viele der Autoren, hat z. B. schon Franz Mehring diese Tendenz bemerkt: „(D)ie naserümpfenden Bemerkungen der modischen Literaturhistoriker über Tendenzpoesie sind um so hinfalliger, als diese Leute Kamele verschlucken, wenn die Tendenz . . . der Reaktion, und Mücken seihen, wenn sie . . . der Revolution entgegenkommt“ (Gesammelte Schriften, Berlin 1961, Band XI, S. 13).

## 7.

Den Schwierigkeiten, diese Konfiguration zu analysieren samt den Problemen, die sich aus dem gespaltenen Begriff des Politischen ergeben, stellt sich der Band kaum. Sie werden übergangen, oder man nimmt die Behauptung vom unpolitischen Charakter der Werksmusik gar für bare Münze.

Dabei liegt in der Beziehung von Grundfunktion der Werksmusik und ihrem „unpolitischen“ Charakter (der im übrigen aktive „Entpolitisierung“ einschließt), als zwei Seiten eines Sachverhalts,

der Schlüssel für die Ästhetik der Werksmusik. Sie läßt sich rekonstruieren, über die zwar zutreffende, aber vage Zusammenfassung wie die folgende hinaus: „Die Werksmusikpflege hat kein charakteristisches, spezifisches Musiziergut hervorgebracht, sondern es wurde aus der Volks-, Militär- oder Blas- und Kunstmusik das ausgewählt, was den Möglichkeiten und Bedürfnissen entsprach“ (S. 428).

Da es sich beim Werksmusik-Repertoire im wesentlichen um Fragen der Selektion, der Reproduktion und Rezeption handelt – die Kapellmeister, die u. a. auch Stücke komponierten, folgen bereits außerhalb der Werksmusik vorhandenen Mustern –, und nicht um Fragen der Produktion von Musik, war es nicht die Aufgabe der Untersuchungen, die Beschaffenheit der Musik aus den wirklichen Lebensverhältnissen abzuleiten – das methodisch schwierigste Problem einer Musikwissenschaft, die sich wesentliche Erkenntnisinteressen nicht abmarkten läßt. Wohl aber lassen sich Charakteristik und Spezifik des „Musizierguts“ ableiten, ebenso wie die Regulative der Auswahl; beantwortbar auch die Frage, wessen „Bedürfnisse“ dabei dominierten.

Ansätze zur Repertoire-Analyse finden sich häufig. Sie zeigen, was (um Benjamins „Hörtext“-Titel abzuwandeln) die Leute spielten und hörten, während unsere „Romantiker“ komponierten. Freilich setzen sie meist allzu unbefangen voraus, der geneigte Leser habe schon eine genaue Vorstellung von der Musik, wenn Autorennamen oder Werktitel erwähnt werden. Darüber soll hier nicht weiter gerechnet werden; tatsächlich ist ja vieles mindestens vom Typus der Musik her bekannt. Die Ansätze kommen aber nicht auf den Punkt, von dem aus die spezifische Beschaffenheit dieses Werksmusik-Repertoires erklärbar ist. Es ist, dies vorab, weniger substantiell als funktionell bestimmt, durch eine doppelte Negation, die eventuell mit dem Begriff eines ‚bewußten Anti-Realismus‘ zu fassen ist. Ausgeschieden, und zwar wegen der – dominanten – Bedürfnisse der Unternehmerseite, nicht wegen der Bedürfnisse der Arbeitenden, sind erstens Arbeiterlieder und zweitens in weiterem Sinn realistische Arbeitslieder, d. h. Musik, die von ihrem Gehalt her einen kritischen und/oder abbildenden Bezug auf die Arbeit und Arbeitswelt hat. Während beim Arbeiterlied der Ausschluß per Dekret erzwungen ist, kommen beim Arbeitslied traditionale Tendenzen eines Absehens von der konkreten Arbeit diesen Restriktionen immerhin entgegen; zumal ein guter Teil der Bergmannslieder ist ein Typ, der durch Verklärung das Abbilden der und das Absehen von den Arbeitsbedingungen widersprüchlich vereint.

Eine weitere Negation, die aber wegen der Koexistenz von Kapellen und Chören quantitativ nicht voll durchschlägt, ist die Bevorzugung instrumentaler Musik. Hier ist die Gefahr von vornherein gering, daß man sich etwas denkt; im Banne der Doktrin von der „absoluten Musik“, die als Regulativ die Wahrnehmung auch von Musik, für die sie nicht ausgedacht war, prägt.

Mit Märschen als wichtigem Bestandteil des Repertoires (so, wie auch die Kapellen durchweg nach dem Modell von Militärkapellen in Organisation wie Besetzung gebildet wurden) schlägt diese Negation bereits in eine Position um. Eine weitere die Forcierung „vaterländischen“ Musikguts, das weitgehend mit dem Liedgut bürgerlicher Männergesangvereine konvergiert. „Populäre“, „volkstümliche“ Musik, zumal Tanzmusik, bildet schließlich eine durch Ablenkungs- und Zerstreuungsfunktion bestimmte Schicht, die als eine Art Kitt unter dem Nenner des „Unpolitischen“ dient.

Der musikalische Ausschluß der Arbeitswelt (ihr Einschluß, der sich sicher nicht immer vermeiden ließ, wird ohne Beleg z. B. S. 276 behauptet) ist mit der Praxis verschränkt, daß die Musikausübung strikt nur in der Freizeit angesiedelt ist, in der Regel selbst dann, wenn sie unmittelbar im Dienst des Betriebs steht. Das ideologische Motiv ist dabei vom ökonomischen fundiert, daß die Unternehmer, bei aller Liebe zur Musik, keinen Entzug von Arbeitszeit dulden. So müssen daher zum Teil selbst professionelle Musiker auch durch nichtmusikalische Arbeit zur Mehrung des Gewinns des Unternehmens beitragen.

Trotz der Versuche, Arbeits- und Freizeit strukturell wie musikalisch möglichst weit auseinanderzuhalten, sind sie freilich funktionell aufeinander bezogen. Die kompensatorische Funktion erscheint z. B., wenn es, subjektive Zwecksetzungen der Arbeitenden beschreibend, heißt: „Hauptziel des neuen Vereins war es, dem Sänger nach des Tages schwerer Arbeit im Lied Entspannung und Erholung zu bieten“ (S. 19). Selbst wenn Arbeit und Arbeitsbedingungen in der Musik ausgeblendet sind, machen sie sich im Musizieren doch bemerkbar. Dazu „eine Art ‚Stimmungsbericht‘“ eines Kapellmeisters (S. 287): „... Gerade anfangs zeigt sich oft, daß die Mitglieder der Kapelle noch ganz unter dem Eindruck ihrer schweren Arbeit stehen. Das Dröhnen der Abbauhämmer und der

Maschinen haben das Gehör taub und stumpf, die körperliche Anstrengung der Arbeit die Hände und Finger steif gemacht. Die Körper der Spieler sind schwer und verkrampft, und sie müssen für ein rechtes Musizieren doch locker und gelöst sein. Das gibt sich sehr langsam, und allmählich geht es weiter . . . So geht's in anregendem Wechsel weiter, bis die Übungsstunde mit einem flotten Marsch, einem Soldaten- oder Bergmannslied ausklingt . . .“ Dies, trotz Anführungszeichen, als „Stimmungsbericht“ zu goutieren, statt die „Hintergründe“ zu analysieren, ist eine Haltung von ähnlichem Kaliber wie der naive Zynismus der folgenden Faktenfeststellung: „1870 waren es 78 und 1910 nur noch [!] 59 Stunden durchschnittlicher Arbeitszeit pro Woche der Industriearbeiter“ (S. 21). Unter solchen Bedingungen ist die Verwirklichung der – objektiv untergeordneten – Hauptfunktion vom Standpunkt der Arbeitenden, nämlich Rekreation bzw. Reproduktion der Arbeitskraft (oder u. U. deren erweiterte Reproduktion) erschwert.

Die Erfüllung der Hauptfunktion, die Herstellung der imaginär-realen „Interessenidentität“ von Unternehmern und Lohnabhängigen, die Einübung des Einverständnisses mit dem Betrieb und dem gesellschaftlichen System, ist dennoch so weit wie möglich garantiert. Ihre ökonomische, soziale und politische Funktion erfüllt Werksmusik nicht nur abstrakt als Musik überhaupt, sondern auch kraft ihrer spezifischen ästhetisch-musikalischen Substanz. In dieser ist die Artikulation des genuin Politischen und die Artikulation einer Politik ‚von unten‘ ausgeschieden; ja, die ‚Unteren‘ artikulieren hier sogar – sicher oft ohne unmittelbaren Zwang – die Bedürfnisse einer Politik ‚von oben‘.

Wie Statuten, Maßnahmen der Werksleitung u. a. m. zeigen, sind solche Zusammenhänge den historischen Akteuren durchaus (wenn auch nicht in vollem Umfang) bewußt, obwohl der eigentliche Endzweck, wie schon gesagt, nie ausgesprochen wird. (Das Aussprechen würde, wo nicht zerstörend, so doch hemmend auf die Herstellung der Illusion wirken.) Weniger bewußt scheinen sie einigen Autoren. So wird z. B. kritiklos aus einer Festschrift von 1971 der Bericht über die „Gründung eines überparteilichen und weltanschaulich neutralen Männerchores“ (S. 276) zitiert und so kommentiert: „Auch in neuerer Zeit unterstreicht die Schirmherrschaft von Bergwerksdirektor Dipl.-Berging. Wolfram de Bras das gemeinsame ‚Atmen‘ mit der Zeche des Ortes“ (ebda.). Anerkannt auch, per Zitat, „das Elementare, Zeitlose, Naturwüchsige“ (S. 279). Und Schroeder referiert zustimmend neomusische Illusionen aus *Fruchtbare Unzufriedenheit, ein Gespräch am runden Tisch über die Situation des Bergmannsliedes* (1954): „Anfänge eines neuen bergmännischen Brauchtums, . . . Feststellung zunehmender Singbegeisterung, auch bei den Jugendlichen in den Lehrlingsheimen“ (S. 281). Am „runden Tisch“ wird dann die politische Unterdrückung der Wilhelminischen Zeit nochmals reproduziert: „Dem naturalistischen Lied der Jahrhundertwende wurde der Kampf angesagt. ‚Das Lied muß aufmuntern und Freude bringen. Darum sollte eigentlich die Zeche gewissermaßen immer nur am Rande des Liedinhaltes stehen““ (S. 281). Solche historische wie soziale und politische Befangenheit macht sich auch als problematische Naivität bemerkbar; so, wenn z. B. Schroeder „1933“ streift und dabei von „Gefolgschaft“ spricht (S. 271) und damit, als hätten Kategorien keine historische Prägung, einfach den faschistischen Sprachgebrauch übernimmt. Demgegenüber weitet der Wechsel von Standpunkt und Perspektive, statt von oben von unten, statt Einfühlung in Bedürfnisse und Sprache von Fabrikherr oder Polizei kritische Sympathie mit Fabrikarbeitern und Untertanen, zumal mit den gegen das System von Unten und Oben Opponierenden, den Blick. Und die Autoren, die sich dazu verstehen, gewinnen dem Gegenstand auch die wesentlichsten Erkenntnisse ab.

Nun sind zwar ‚musikästhetische‘ Fragestellung und ‚musiksoziologische‘ (deren historisches Korrelat das der Sozialgeschichte der Musik ist) gegenläufig. Musikästhetik fragt, so ließe sich überpointierend formulieren, wie Wirklichkeit in Musik eingeht, dort – vermittelt durch Material und Musiksprache – aufgehoben ist, und auch, wie sie vermittelt durch die Musik rezipiert wird. Musiksoziologie dagegen fragt, was an Wirklichkeit der Musik vorausgeht und wie diese wieder in die Wirklichkeit eingeht. Obwohl diese Trennung stark vereinfacht und sich Überschneidungen ergeben, läßt sich doch die jeweilige Dominanz unterscheiden: bei Musikästhetik die Musik selbst, ihre Genese, Struktur und Gehalt, ihre spezifische Wirkung, bei Musiksoziologie eher historische und/oder aktuelle Grundlagen von Musizieren und Musikkultur, die materiellen Bedingungen musikalischer Produktion, Reproduktion und Rezeption. Die volle Wirklichkeit der Musik erfaßt erst die Verbindung beider Fragestellungen.

Es versteht sich, daß forschungspraktisch nicht immer das ominöse Ganze als solches zu erfassen ist (obwohl es nichts schadete, es wenigstens im Blick und im „Hintergrund“ zu behalten); ebenso legitim ist der wechselseitige Ausschluß des anderen Ansatzes. Es kommt aber darauf an, ob dieser Verzicht dann methodisch bewußt und explizit ist oder, wie hier, eher naturwüchsig sich ergibt. Sachlich spricht außerdem wenig dagegen, daß auch das Konzept der Sozialgeschichte der Musik die musikästhetische Fragestellung integriert. Solange und insoweit sie nur das Soziale und die Musikkultur behandelt und sich nicht am Eigentlichen, am Ästhetischen vergreift, indem sie die Zusammenhänge zwischen Musikkultur, Musik und jeweiliger Gesellschaft untersucht, bleibt sie, was die Anwendung einer materialistischen Methode (die sich manchen Autoren auch spontan immer wieder aufdrängt) anlangt, ungefährlich. Sie wird, mehr oder minder herablassend, im Kanon der musikwissenschaftlichen „Teildisziplinen“ geduldet. Geradezu beliebt macht sie sich, wenn sie neben der Ästhetik auch noch die Politik ausklammert und zugunsten der Ausbreitung von Material (die hier oft genug auch noch tendenziös ist) auf dessen systematische Untersuchung weitgehend verzichtet.

Fast alles ist hier beieinander, aber noch nicht so recht versammelt. So unverzichtbar das Zusammentragen von Material, so unerläßlich seine theoretische Verarbeitung: Fakten und Daten ergeben noch keine Musikgeschichte, auch keine Sozialgeschichte der Musik. So besagt die Mitteilung des *factum brutum*, daß Beitragssätze und Strafgeder „auffallend“ differieren (S. 378), für sich genommen fast nichts; zum Sprechen gebracht würden diese Tatsachen erst durch eine Erklärung, mit der wohl bei der sozialen Zusammensetzung oder Herkunft der Mitglieder anzusetzen wäre. Dazu aber kein Wort. Es folgt das nächste Stichwort „Fahne“ (S. 379).

Die hier vorgelegte Kritik zielt auf eine umfassendere Diskussion über Verfahren der Erforschung und Darstellung sozialgeschichtlicher Zusammenhänge. Der Verfasser kennt die Einwände gegen eine „abgehobene“ methodologische Diskussion und gegen Programme wie Systeme, mit denen dann forschungspraktisch nicht allzuviel anzufangen ist. Er teilt sie, sofern damit nicht Reflexionslosigkeit verteidigt und Theorie- und Erkenntnisverzicht gefordert ist. Er möchte daher doch auch auf die Existenz einer faktizistischen und empiristischen Empirie aufmerksam machen, mit der für die musikgeschichtliche Erkenntnis ebenfalls wenig anzufangen ist. (Es gibt sie, analog, auch in den höheren musikästhetischen Sphären.) Über Theorie und Methoden wie Empirie und Gegenstände sowie über das Verhältnis beider wäre eine Diskussion zu führen, die nach wie vor aussteht und ansteht.

## Hindemith und Krenek

von Giselher Schubert, Frankfurt a. M.

Paul Hindemith erfährt in Claudia Maurer-Zencks Buch über Ernst Krenek<sup>1</sup> eine Darstellung, die unfaire Polemik zu nennen ein Euphemismus wäre. Das gilt sowohl für ihre Ausführungen über Hindemiths Verhalten in der Nazizeit<sup>2</sup>, als auch über die Beziehung Kreneks zu Paul Hindemith.

Freilich wäre es ungerecht, die Skizze des Hindemithschen Verhaltens isoliert von der neuerlichen Auseinandersetzung mit Hindemith zu betrachten, die Claudia Maurer-Zenck auf einem Hindemith gewidmeten Symposium in Wuppertal<sup>3</sup> vortrug (dieser Beitrag wird im Hindemith-Jahrbuch publiziert werden). Auch fehlen ihr die Kenntnisse Hindemithscher Werke, vor allem der zahlreichen Lieder, die Hindemith seit 1933 plötzlich komponierte, oder der Schriften, die sich alle erst im Nachlaß fanden; um biographische Umstände oder Hintergründe hat sie sich gar nicht erst gekümmert. Über all diese Dokumente und Umstände, das muß ausdrücklich hervorgehoben werden, haben auch weder Andres Briner, dessen Darstellung des „Falles Hindemith“ ihrer Meinung zufolge

<sup>1</sup> *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Wien 1980.

<sup>2</sup> A. a. O., S. 38ff.

<sup>3</sup> Vgl. *Mf* 34, 1981, S. 323.

auf „Verschleierung oder gar Vernachlässigung der meisten Fakten“<sup>4</sup> beruhe, noch Geoffrey Skelton berichten können, den sie als denjenigen „englischen Musikwissenschaftler“ rühmt, der „in einer (englischsprachigen) Monographie den ganzen Fall“ aufgedeckt<sup>5</sup> habe. Eine umfassende Hindemith-Biographie (Skelton schrieb eine Biographie, keine Monographie) ist eben noch nicht geschrieben worden. Hier soll nur auf ein umstandslos nachprüfbares, außerordentlich spektakuläres Ereignis kurz hingewiesen werden, an dessen Darstellung durch Claudia Maurer-Zenck die Tendenz ihrer Ausführungen paradigmatisch deutlich wird: auf Hindemiths Position in der Ausstellung *Entartete Musik*. Die *Frankfurter Zeitung* vom 25. Mai 1938, Nr. 264, S. 2, berichtet: „Sie [die Ausstellung] ist nicht sehr umfangreich, wirkt aber durch die klare Gliederung und drastische Kennzeichnung des Materials. Die erste Koje illustriert das Ziel, den Einfluß des Judentums auf das Musikleben der jüngsten Vergangenheit überhaupt zu zeigen. Dann folgt eine Abteilung ‚Schönberg‘ und die Theoretiker der ‚Atonalität‘. Eine dritte Koje heißt ‚Musikbetrieb, Erziehung, Theaterwissenschaft und Presse in der Aera Kestenberg‘, eine vierte ist der Erscheinung Strawinskys gewidmet. Es folgt eine Abteilung ‚Hindemith‘, eine Abteilung ‚Kurt Weill‘ und schließlich eine Schau über die ‚Kleinen Bolschewisten=Größen‘, zu denen Schreker, Berg, Toch, Rathaus, Brand und Hauer gerechnet werden. Das sichtbare Material bilden Partituren, Texte, Photos, Szenenbilder, Zeitungsberichte. Es wird in Beschriftungen und Wandsprüchen glossiert. Auch ist in jede Zelle ein Schallplattenapparat eingebaut, der Bruchstücke der hier gekennzeichneten Musik in lebendigem Klang wiedergibt.“<sup>6</sup> Der Verfasser dieses Berichts zeichnet mit „KH“; es dürfte sich um Karl Holl handeln. Einer dieser „Wandsprüche“ lautet etwa: „Die Theoretiker der Atonalität! / Der Älteste ist der Jude Arnold Schönberg / der Verfasser der ‚Harmonielehre‘ 1910 / Der ‚Modernste‘ ist Paul Hindemith / der Schöpfer der ‚Lehre vom Tonsatz‘ 1937 / Wir haben in diesen Schrittmachern der atonalen Bewegung, die parallele Er = / scheinungen im Auflösungsprozess der bildenden Künste und der Dichtung / aufweist, wesentliche geistige Urheber des intellektuellen Konstruktivis = / mus und gefährlichste Zerstörer unseres volks- und rassenmässigen Instinkts / für das Klare, das Reine, das Echte und organisch Gewachsene zu sehen und / bekämpften sie von der höchsten Warte des Volkstums aus als internationale, / wurzellose Scharlatane“<sup>7</sup> (alles in Versalien). Claudia Maurer-Zencks Bericht lautet: „... auch Hans Severus Ziegler scheute sich 1938 in seiner Dokumentation zur Ausstellung ‚Entartete Musik‘ offensichtlich, Hindemith einfach unter diese Kategorie zu fassen.“ Die dazugehörige Anmerkung 93 lautet: „H. S. Ziegler, *Entartete Musik – Eine Abrechnung*, Düsseldorf 1938, zitierte zu Hindemith ausschließlich eine (nationalsozialistische) Rezension des ‚Lehrstücks‘ von 1929, die darauf hinausläuft, Hindemith habe sich gründlich kompromittiert (S. 31f.); damit behandelte er Hindemith, im Gegensatz zu seiner sonstigen Diffamierungspraxis, ausgesprochen schonend.“<sup>8</sup> Die Intention dieser Darstellung ist dermaßen offensichtlich, daß sich jeder Kommentar erübrigt.

Die Krenek-Dokumente, die sich im Nachlaß Hindemiths fanden, korrigieren erheblich die abfälligen Ausführungen zum Verhältnis der Duzfreunde Krenek–Hindemith von Claudia Maurer-Zenck. Sie stützt sich ausschließlich auf Dokumente aus dem Bereich Kreneks und ist vielleicht auch von der gegenwärtigen Einschätzung Hindemiths durch Krenek beeinflusst. Jedenfalls vermochte sich Krenek in einem Interview, das er im Rahmen des *Oral History Project* der Yale University 1975 gab, offensichtlich nicht mehr vollständig an seine Beziehung zu Hindemith besonders seit 1938 zu erinnern.

Hindemith war wohl weniger der „alte Konkurrent“<sup>9</sup> Kreneks als vielmehr sein alter Freund oder doch Kamerad (Hindemith jedenfalls hat Krenek nie als „Konkurrenten“ empfunden). Immerhin widmete Krenek ihm sein drittes Streichquartett op. 20 (1923), das vom Amar-Quartett so häufig gespielt wurde wie Debussys Quartett oder das *cis-moll*-Quartett von Pfitzner. Der Kontakt zwischen

<sup>4</sup> A. a. O., S. 39.

<sup>5</sup> A. a. O., S. 39.

<sup>6</sup> Sperrungen werden nach der Vorlage wiedergegeben.

<sup>7</sup> Vgl. die Reproduktion dieser Tafel in: G. Schubert, *Paul Hindemith*, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 90; dort wird die Ausstellung irrtümlicherweise „Entartete Kunst“ genannt.

<sup>8</sup> A. a. O., S. 39.

<sup>9</sup> Maurer-Zenck, S. 228.

beiden Komponisten brach wahrscheinlich mit Kreneks Übersiedlung nach Wien 1928 ab. In den Vorträgen *Über neue Musik* faßt Krenek 1936 seine mittlerweile unter dem Einfluß Adornos gewonnene neue Position zusammen, von der aus er Hindemith kritisiert<sup>10</sup>. Bedenkt man Kreneks intensives, freudiges Engagement für Donaueschingen<sup>11</sup> von 1926, so trägt diese kommentierungsbedürftige Kritik selbstverständlich auch Züge der Selbstkritik. Hindemith kannte diese Vorträge, die 1937 publiziert wurden, sehr wahrscheinlich nicht.

Offenbar erst 1938 haben sich Krenek und Hindemith in New York wiedergesehen. Aus Hindemiths Briefwechsel mit seiner Frau geht nicht hervor, daß er sich, wie Claudia Maurer-Zenck berichtet<sup>12</sup>, bei den Associated Music Publishers (AMP) für Krenek eingesetzt hat. Hindemiths Verhältnis zur AMP war ebenso problematisch wie das von Krenek; es änderte sich erst, als Hindemiths Werke sich als die mit beträchtlichem Abstand meistgespielten, also einnahmekräftigsten aller europäischen Komponisten erwiesen und er mit dem Verlagsangestellten Karl Bauer eine lebenslange Freundschaft schloß. Ihre nächste Begegnung fällt in das Jahr 1941: Krenek hält am 10. Dezember eine Vorlesung an der Yale University in New Haven, an der mittlerweile Hindemith lehrte; am folgenden Tag nimmt Krenek an Hindemiths Lehrveranstaltungen teil. Sie werden sicherlich auch über ihre jüngsten Kompositionen gesprochen haben, etwa über Hindemiths *Symphonie in Es*, die Mitropoulos wenige Wochen zuvor, am 21. November 1941 uraufgeführt hatte und über die der Dirigent an Krenek einen begeisterten Brief schrieb, der Krenek, folgt man Claudia Maurer-Zenck<sup>13</sup>, befremdet haben könnte. Während Krenek nun im folgenden Jahr, wahrscheinlich von Hindemith im weitesten Sinne beeinflusst, die populär konzipierten *Symphonischen Variationen über „I wonder as I wander“* schrieb, war Hindemith in derselben Zeit in die Komposition eines seiner esoterischeren Werke versunken, in den *Ludus tonalis*. Hindemith schrieb dieses Werk aus Ärger über die musikalische Niveaulosigkeit in den USA, weil „einmal etwas erscheinen muß, das dem noch nicht rettungslos Abgeglittenen zeigt, was Musik und Komposition ist“<sup>14</sup>. Er glaubte nicht, mit solch einem Werk Erfolg erzielen zu können, doch war schon nach wenigen Monaten die erste Auflage in den USA vergriffen<sup>15</sup>. Auf den *Ludus tonalis* bezieht sich u. a. auch der erste Brief von Krenek an Hindemith, der sich im Nachlaß Hindemiths fand:

Dear Hindemiths,

thanks for your letter. I sat down at once and wrote a Prelude for Mr. Reinhart, of about two pages or so, which probably is what they expect. I am now waiting only for the address to which I have to send it. Please forward instruction<sup>16</sup>.

You probably know that I am the dean of this [folgt Pfeil zum Signet der „School of fine arts“ der Hamline University am Kopf der Seite] outfit, which is quite a nice job. I am terribly busy, since we have more students than last year, and I especially have a very fine group of graduates and advanced students. Fortunately we have no military business here, so that we can continue our work more or less undisturbed.

Mitropoulos did my 2nd Symphony (of 1923!) at Christmas, and it made still the same noise as twenty years ago. Next month he is doing a new cantata of mine with our choir. I also organised a local chapter of the ISCM and we had two concerts of modern music, here and in Minneapolis, so crowded

<sup>10</sup> *Über neue Musik*, Wien 1937, unveränderter Nachdruck Darmstadt 1977, S. 12. Hindemith wird hier als Protagonist der „neuen Sachlichkeit“ dargestellt; es fallen Begriffe wie „unmenschliche Gemütsdürre“, „Gedankenleere“, „rührend Harmloses“, „erbarmungslose Motoriker“, „Blockflötenkultur“, „Schwachkopf“; selbstverständlich bezieht Krenek solche Begriffe nicht direkt auf ein Hindemithsches Werk.

<sup>11</sup> Vgl. H. Bennwitz, *Die Donaueschinger Kammermusiktage von 1921–1926*, Diss. Freiburg i. Br. 1961, S. 165 mit Zitaten aus Krenek-Briefen.

<sup>12</sup> A. a. O., S. 105.

<sup>13</sup> A. a. O., S. 228.

<sup>14</sup> Brief vom 24. November 1942 an die AMP, zitiert nach Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band V, 10, *Klaviermusik II*, hrsg. von B. Billeter, Mainz 1980, S. XII; mit einer ausführlichen Darstellung der Entstehungsgeschichte des *Ludus tonalis*.

<sup>15</sup> Billeter, a. a. O., S. XIII, vgl. dazu Maurer-Zenck, S. 248.

<sup>16</sup> Offensichtlich handelt es sich hier um das Klavierstück, das Krenek seinem Schweizer Mäzen Werner Reinhart zum 60. Geburtstag widmete. Das Manuskript dieses Werkes trägt die Widmung: „Dedicated to Werner Reinhart in the old spirit of cordial friendship and with the most sincere wishes“ Vgl. P. Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Band I, Winterthur 1979, S. 216.

that a hundred people had to stand up and more were sent away. Thus we are having fun once in a while.

I have „Ludus Tonalis“ and like most of it very much, especially the Fugue in B, which is a singularly good piece of music<sup>17</sup>.

It was nice to hear from you. Write again some time. All the best from both of us, as ever yours

2. 6. 1944

Ernst

Krenek hebt übrigens mit bewundernswerter musikalischer Urteilskraft gerade die Fuge hervor, an der Hindemith am intensivsten gearbeitet<sup>18</sup> hatte. Um so befremdender fällt der Kommentar aus, den Claudia Maurer-Zenck zu der von Krenek im zitierten Brief erwähnten Konzertreihe gibt; sie stellt dar, daß Hindemith dort auf Betreiben Kreneks, der keinen Pluralismus „um jeden Preis“ anstrebte, nicht gespielt wurde, und sie konstatiert sogar, daß Krenek Mitropoulos nicht daran hindern konnte, Hindemithsche Werke aufzuführen: „Es kann zwar als unbezweifelt [sic] gelten, daß Krenek auf die Programmgestaltung dieser [von Mitropoulos geleiteten] Symphoniekonzerte Einfluß nahm, aber Mitropoulos . . . brachte hin und wieder Werke von Hindemith zu Gehör.“<sup>19</sup>

Im Nachlaß Hindemiths fand sich erst wieder für das Jahr 1948 ein Krenek-Dokument. Claudia Maurer-Zenck beschreibt eindringlich, wie Krenek in diesen Jahren nach neuen Existenzmöglichkeiten suchte; sie berichtet von Kontakten zu Milhaud und Antheil, erwägt solche zu Weill und Eisler. Daß Eisler, der sich seit Ende 1946 bekanntlich heftigsten Angriffen in den USA ausgesetzt sah, etwas für Krenek auch dann hätte bewirken können, wenn sie befreundet gewesen wären, erscheint geradezu absurd. Deshalb möchte man darüber spekulieren, aus welchen Gründen Claudia Maurer-Zenck den folgenden Satz niedergeschrieben hat: „Zu Eisler hatte Krenek offenbar keine so gute Beziehung, daß er ihn um Vermittlung hätte bitten mögen.“<sup>20</sup> Tatsächlich aber wandte sich Krenek – das verschweigt sie, oder es war ihr unbekannt – wieder an Hindemith; das geht aus folgendem Dankeschreiben indirekt hervor:

Lieber Paul,

schönen Dank für Deine Vermittlung in der südafrikanischen Sache. Der Brief von Chisholm war sehr nett und sein Angebot sehr freundlich, aber ich habe mich dazu doch nicht entschliessen können. Es ist vielleicht ganz schön dort, aber doch etwas gar zu sehr aus der Welt, und die Bezahlung war nicht danach angetan, dafür wettzumachen. Übrigens erinnere ich mich an Chisholm, mit dem ich einmal wegen irgendwelcher Aufführungen in Verbindung stand.

Wie Du siehst, habe ich meine Stellung in St. Paul aufgegeben, und wir haben uns probeweise hier angesiedelt, wo man wenigstens nicht zu frieren braucht. Ich habe mehr als genug zu tun, wenn es auch noch nicht gerade die ideale Art von Beschäftigung ist. In den movies ist momentan gar nichts los. Ich weiß auch nicht, ob es sich überhaupt lohnen würde.

Von Europa höre ich oft, und alle möglichen Leute wollen Musik von mir haben. Da ich aber keinen richtigen Verleger habe, kann ich nicht viel machen.

Neulich habe ich Deine „Sinfonia Serena“ gehört. Mir hat speziell der letzte Satz gut gefallen, und auch der Geschwindmarsch.

Nochmals vielen Dank und die herzlichsten Grüsse,

Dein

Ernst Krenek

1450 Belfast Drive

Los Angeles 46, Calif. 15. 3. 1948

<sup>17</sup> In dem genannten Interview Kreneks im Rahmen des *Oral History Project*, das hier leider nicht veröffentlicht und kommentiert werden darf, erinnert sich Krenek, die seit 1935 komponierten Werke Hindemiths nicht mehr geschätzt zu haben.

<sup>18</sup> Billeter, S. XIII.

<sup>19</sup> A. a. O., S. 252.

<sup>20</sup> A. a. O., S. 255.

Mittlerweile hatte Krenek jedoch schon in einem Brief ausgerechnet an seine Mutter Gründe ausfindig gemacht, warum Hindemiths Musik einen so außerordentlichen Erfolg im Nachkriegs-Österreich hat, seine dagegen nicht: „... aber ich denke mir, daß Leute, die offiziell Nazis waren, irgendwie ihr Gewissen damit beruhigt haben, daß sie sich heimlich für eine Art Musik interessiert haben, die eigentlich sehr einfach und traditionell ist, aber sehr fortschrittlich aussieht.“<sup>21</sup> Kreneks Vermutung entspricht jenem Typ von Aussagen, die weder bewiesen noch widerlegt werden können. Gleichwohl charakterisiert Claudia Maurer-Zenck Kreneks abwertende Vermutung als „zutreffend“<sup>22</sup>. Daß sie als Beispiel für einen mächtigen Nazi-Funktionär, der Hindemith verteidigte, ausgerechnet Gustav Havemann nennt, verwundert um so mehr, als Havemann eben auch Werke Kreneks gespielt hat und vor allem Alban Berg außerordentlich schätzte (1921 lehnte es Havemann übrigens ab, Hindemiths drittes Streichquartett op. 16 in Donaueschingen uraufzuführen). „Sehr einfach und traditionell“ waren auch viele Werke Kreneks, mit denen er nicht den erhofften Erfolg erzielte. Da Claudia Maurer-Zenck Gründe für den überwältigenden Erfolg Hindemithscher Musik bzw. die eher gleichgültige Aufnahme Krenekscher Musik stets nur in außermusikalischen Zusammenhängen sucht, darf hier als Ergänzung aus einer Besprechung eines Konzerts von Eduard Erdmann mit Kreneks dritter Klaviersonate und Hindemiths *Ludus tonalis* zitiert werden, die der politisch m. W. unbelastete Herbert Eimert 1947 publiziert hat; Eimert nennt den *Ludus tonalis*, dessen retrospektive Haltung er deutlich erkennt, schlechterdings „epochal“ und fährt dann fort: „Welch ein Abstand zu Ernst Kreneks Klaviersonate 1943, die Erdmann zu Beginn des Vormittags spielte! Krenek gehört ebenfalls zu den jungen Formzerstörern um 1920, und er war einer ihrer rücksichtslosesten. Aber er hat sich nicht entwickelt, er ist stehengeblieben. Es riecht nach Expressionismus rings um die Standarten des unverbindlichen Gefühls. Auch heute noch. Er bleibt ein ‚Epigone aus Tiefe‘, wie er einmal geistreich genannt worden ist.“<sup>23</sup> Einem Werk wie dem reizenden Trio für Klarinette, Violine und Klavier op. 108 (1946), das zu Recht zu den häufiger gespielten Stücken Kreneks gehört, läßt sich sogar unerschwer entnehmen, daß Krenek in jener Zeit danach trachtete, Hindemith mit der Schönbergsschule musikalisch zu versöhnen<sup>24</sup>. Zweifellos sind die Handlichkeit und Verfügbarkeit<sup>25</sup> der Hindemithschen Werke eine Voraussetzung für ihren freilich beispiellosen Erfolg in jener Zeit; sie erklären aber nicht, warum Hindemith trotz der doch schon 1949 einsetzenden, heftigsten Anfeindungen der meistgespielte Komponist neuer Musik noch vor Strawinsky, Bartók etc. bis heute geblieben ist. Hindemith hat das Wohlwollen der Musiker nie verloren; vielleicht hat es sich durch die Entwicklung, die die Musik in den 50er und 60er Jahren genommen hat, sogar noch gefestigt.

Die letzte Begegnung zwischen Hindemith und Krenek fällt offenbar in das Jahr 1951: Sie dirigierte in Italien im selben Konzert je ein eigenes Werk und haben einen Abend gemeinsam verbracht. Hindemith war in der Zwischenzeit als Professor für Musikwissenschaft an die Universität Zürich berufen<sup>26</sup> worden; einen ähnlichen Ruf muß sich Krenek gewünscht haben. Jedenfalls läßt sich

<sup>21</sup> Maurer-Zenck, S. 264f.

<sup>22</sup> A. a. O., S. 265.

<sup>23</sup> *Rheinische Zeitung* vom 19. April 1947; die Hindemith betreffenden Teile zitiert Billeter, S. XIII.

<sup>24</sup> Vgl. auch Kreneks Bemerkung von 1948 zum Verhältnis von tonalen und zwölftönigen Werken in seinem Schaffen: „Wer an statistischen Daten interessiert ist, mag erfahren, daß von den 37 Werken, die ich in den letzten zehn Jahren in Amerika vollendet habe, 13 mehr oder weniger eng den Methoden der ‚klassischen‘ Zwölftontechnik folgen, während 6 sich der neueren Ableitungen bedienen, und 18 keinerlei Anwendung der Zwölftontechnik aufweisen. Die Arbeiten in jeder Gruppe enthalten kleinere Werke, wie Klavierstücke und einzelne Lieder und Chöre, als auch Zyklen, Opern und symphonische Stücke von größerer Länge“ (*Zwölftonmusik: Amerika*, in: *Stimmen* I, 1948, S. 181).

<sup>25</sup> „In dieser Zeitspanne“ (Maurer-Zenck, S. 263) hat Hindemith nicht „über einen Schweizer Mittelsmann“ Noten nach Deutschland „hineingeschmuggelt“, sondern sie wie Krenek über einen amerikanischen Offizier nach Deutschland geschickt. Ihr Verweis auf eine Arbeit von R. Stephan (vgl. Anm. 40, S. 263) gibt nicht den gewünschten Beleg zu dieser Ausführung. – Von 1942–44 schickte Macario Santiago Kastner u.a. auch neue Hindemith-Werke von Lissabon nach Deutschland.

<sup>26</sup> Josef Rufer erinnert sich (Maurer-Zenck, S. 266), daß Hindemith 1952 als möglicher Direktor der Berliner Musikhochschule „weniger erwünscht“ war als Krenek. Erstaunlicherweise ist der offizielle Ruf jedoch an Hindemith gegangen, der ablehnte. – Es mag in diesem Zusammenhang interessieren, warum Hindemith nach 1945 nicht an eine Deutsche Musikhochschule zurückkehrte; er schreibt am 26. Dezember 1945 in einem Brief an Willy Strecker (zitiert nach der Briefkopie, die das Hindemith-Institut, Frankfurt, aufbewahrt): „Die ‚Rufe‘ nach einer Rückkehr kamen eine zeitlang täglich und mit zunehmender Dringlichkeit. Da sie aber fast ausschließlich den rein persönlichen Gefühlen der Schreiber Ausdruck gaben und man daraufhin ja nicht gut schon wieder

sein Interesse an der Nachfolge Manfred F. Bukofzers, wovon Claudia Maurer-Zenck berichtet, auch vor diesem Hintergrund verstehen. Und die letzte erhaltene, undatierte Briefkarte an Hindemith schreibt Krenek als Besitzer eines Hauses; die Briefkarte muß demnach aus der Jahreswende 1956/57 stammen:

A Merry Christmas and a Happy New Year mit Ansicht unseres neuerworbenen Hauses. Schade, daß wir uns letztes Jahr in Europa nicht sehen konnten; die vorgezeichneten Wege haben sich nicht gekreuzt. Hoffentlich das nächste Mal! Inzwischen alles Gute, wie stets Euch beiden,  
10424 Pinyon Avenue Ernst Krenek  
Tujunga, Calif.

Es ist nicht recht erklärbar, daß Krenek, der 1956 in der Schrift *De rebus prius factis* unzweideutig gegen die Hindemithsche Position<sup>27</sup> polemisiert, offenbar die Begegnung mit Hindemith wünscht (Hindemith kannte diese Schrift).

Hindemith hat sich seit 1938 in den bislang bekannten Schriften (Briefe, theoretische Arbeiten etc.) nicht mehr Dritten gegenüber zur Person Kreneks oder zu seinem Werk geäußert oder gar Werke Kreneks nach dem zweiten Weltkrieg aufgeführt.

mal einen Existenzwechsel vornehmen kann, läßt man besser alles vorderhand beim alten. Irgendeine offizielle Anfrage ist bis jetzt nicht angelangt, und sie wird ja auch nicht kommen, da ja die Leute [,] welche durch die ihnen glücklichen Umstände hoch gekommen sind, heute so wenig wie früher das Errungene gerne aufgeben und sich heftig gegen die Berufung eines ‚Nichtdabeigewesenen‘ wehren werden. Außerdem würde der, welcher mit aller Macht ausgestattet den Saustall reinigen will, nur eben der Saustallreiniger sein und die eigentlich konstruktive Arbeit könnte erst von seinem Nachfolger unternommen werden. Ich wüßte nicht was mich weniger interessieren würde! Ich finde, das beste was ich tun kann, ist: so viel und so gut zu schreiben wie möglich.“

<sup>27</sup> Frankfurt 1956, S. 58f.

---

## BERICHTE

---

### Internationales Johann Mattheson Symposium in Wolfenbüttel

(26. bis 28. September 1981)

von Alfred Mann, Rochester NY

Anläßlich des Mattheson-Jubiläums (geb. am 28. September 1681) fand in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel ein Symposium statt, an dem 25 Referenten aus sieben Ländern teilnahmen. In vier Sektionen und einem Round Table, die primär dem kompositorischen und musiktheoretischen Schaffen gewidmet waren, sollten – nach der Konzeption von George J. Buelow (Indiana University) und Hans Joachim Marx (Hamburg) – nicht nur der heutige Wissensstand über das Werk Matthesons und seine Wirkung zusammengefaßt, sondern künftiger Forschung auch Impulse gegeben werden.

Dem kompositorischen Werk Matthesons galt die erste Sektion, in der Hans Joachim Marx unbekannt Kompositionen vorstellte, die sich in dem 1943 ausgelagerten Nachlaß Matthesons befinden, der heute zum Teil in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin(-Ost) aufbewahrt wird. George J. Buelow untersuchte (anhand hervorragender Tonbeispiele) die Arien von Matthesons letzter Oper, *Henrico IV.*, deren vokale Expressivität überraschte. Während Merrill Knapp (Princeton) die früher vertretene These vom Einfluß der Oper *Cleopatra* auf Händels *Almira* widerlegte, stellte Winton Dean (Godalming/England) Matthesons Bearbeitungsweise am Beispiel von Händels *Radamisto* dar. Mit Fragen des Gottesdienst-Verständnisses von Mattheson setzte sich Henning Frederich (Köln) auseinander, wobei er zu neuen Erkenntnissen über die liturgische Funktion der Matthesonschen Oratorien gelangte.

In der zweiten, dem schriftstellerischen Schaffen des Hamburgers gewidmeten Sektion sprach Imogen Fellinger (Berlin) über Mattheson als Begründer der Publikationsform der Musikzeitschrift. Arno Forchert (Detmold) ging der erkenntnistheoretischen Frage nach, inwieweit Matthesons Polemiken eine besondere Form der Erkenntnis darstellten. Alfred Mann befaßte sich mit dem Händelbiographen Mattheson, während Geoffrey Walker (Cambridge, England) Probleme der Matthesonschen Operntheorie vorstellte, und Gerald Seaman (Auckland/Australien) einen Überblick über das europäische Musikschrifttum des frühen 18. Jahrhunderts bot.

Die bisher kaum erforschte Wirkung des Musiktheoretikers Mattheson auf seine Zeitgenossen war in der dritten Sektion thematisiert worden. George B. Stauffer (New York) zeigte einleitend überraschende Querverbindungen zwischen Mattheson und J. S. Bach auf, die bisher unbeachtet geblieben waren. Leonhard G. Ratner (Stanford) hob die Bedeutung hervor, die die Theorien Matthesons und seiner Zeitgenossen für die Ausbildung des Stils der Wiener Klassik hatten. Der Darstellung der Kontroverse Mattheson – Gottsched durch Siegfried Kross (Bonn) folgten Referate von Wilhelm Seidel (Heidelberg) über die Beziehung Matthesons zur französischen Musikästhetik, von Herbert Schneider (Bayreuth) über den Einfluß der französischen Musik auf Matthesons Schaffen und von Bernhard Stockmann (Hamburg) über die Generalbaß-Lehren der Mattheson-Zeit.

In der vierten, dem Einfluß Matthesons auf die Musiktheorie und -praxis des 18. Jahrhunderts gewidmeten Sektion zeigte Wulf Arlt (Basel) anhand des Begriffes „inventio“, wie sehr sich die musiktheoretischen Vorstellungen des frühen Mattheson von denen des späten abheben: ein Ansatz, der für die Erforschung des Matthesonschen Denkens von Bedeutung ist. Einen weiteren, wenn auch ganz anders gelagerten Entwicklungsprozeß behandelte Ernest Harris (Martin, Tennessee) mit seinem Referat über die Deutung Matthesons im späteren Schrifttum, während Claude Palisca (Yale) Matthesons Rolle als Wortführer der Stilkritik seiner Zeit hervorhob.

In dem von David Sheldon (Kalamazoo, Michigan) geleiteten Round Table wurde der Versuch gemacht, die Modernität des „galanten“ Theoretikers Mattheson aufzuzeigen. In der Diskussion stellte besonders Werner Braun (Saarbrücken) das theoretische Werk Matthesons als eine Geschmackstheorie dar, in der es dem Verfasser mehr um eine Musikanschauung als um eine systematische Musiktheorie gegangen sei. Diese von Ratner und Palisca unterstützte These führt letztendlich zu der Konsequenz, daß das Werk des Musiktheoretikers als Teil des musikliterarischen Schaffens des Polyhistor Mattheson zu verstehen sei. Zum Abschluß des Symposiums stellte Beekman C. Cannon (Yale), dem die erste Monographie über Mattheson zu verdanken ist, das Vermächtnis des universal begabten Hamburgers in größere geistesgeschichtliche Zusammenhänge. Cannon betonte vor allem, daß Mattheson der erste Musikschriftsteller gewesen sei, der lehrend der gesamten literarischen Welt dienen wollte.

Das Symposium wurde durch zwei Konzerte mit Werken Matthesons und seiner Zeitgenossen umrahmt und endete mit einem Empfang des englischen Generalkonsulats in Hamburg, in dessen Dienste Mattheson vor 275 Jahren als Sekretär, später als chargé d'affaires getreten war.

## Der Historismus in Orgelbau, Orgelspiel und Orgelkomposition Arbeitstagung in Würzburg vom 1. bis 3. Oktober 1981

von Hermann J. Busch, Siegen

Zur Bedeutung der Historie für die aktuelle Situation der Orgel und der auf ihr und für sie reproduzierten und produzierten Musik stehen sich derzeit, vereinfacht dargestellt, zwei Thesen gegenüber: Die eine besagt, die Orgel sei ein „historisches“ Instrument, das ebenso wie die auf einen historischen Orgeltyp bezogenen Kompositionen nur in historisch authentischer Form reproduziert werden könne. Dem steht die Forderung entgegen, einen „zeitgenössischen“ Orgelstil vor dem Hintergrund der aktuellen Situation von musikalischer Produktion und Rezeption zu entwickeln. Die Gesellschaft der Orgelfreunde hatte Orgelbauer, Organisten, Musik- und Kunstwissenschaftler zur Diskussion dieser Problematik nach Würzburg eingeladen, wo Alfred Reichling Organisation und Leitung in jeder Hinsicht hervorragend besorgte. Knapp 80 Teilnehmer aus dem In- und Ausland waren der Einladung gefolgt.

Eine Einführung in den begriffs- und geistesgeschichtlichen Hintergrund bot der Tagungsleiter mit seinem Eröffnungsbeitrag *Das Phänomen des Historismus. Historistisches Denken – historistisches Tun*. Hermann J. Busch (*Historisches Bewußtsein und Historismus in der deutschen Orgelmusik zwischen den Weltkriegen*) beschrieb stilistische Tendenzen der Orgelkomposition zur Zeit der frühen „Orgelbewegung“. Zu aktuellen Fragen des Orgelspiels nahmen Ewald Kooiman (*Die Orgel – ein expressives Instrument*) und Gerd Zacher (*Schöpferische Tradition statt Historismus*) nicht nur verbal Stellung, sondern veranschaulichten ihre Positionen auch in zwei Konzerten: Kooiman spielte Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf einer Orgel von 1746, Zacher bot alle 40 Variationen Johann Ulrich Steigleders über *Vater unser im Himmelreich* auf einem modernen Instrument.

Zwei Exponenten der stilistischen Positionen des zeitgenössischen Orgelbaus traten auf mit Hans Gerd Klais (*Der lebendige Orgelbau aus der Sicht der Werkstatt Klais*) und Johannes A. Steketeer (*Orgelbau heute*). Recht persönliche Anmerkungen zur äußeren Gestaltung der Orgel machten Willi Lippuner (*Historismus im zeitgenössischen Orgelbau*) und Gert Boon (*Zusammenhang als Gestaltungselement*). Die Frage des Architekten Heinrich Hübsch aus dem Jahre 1828 *In welchem Style sollen wir bauen?* hatte der Kunsthistoriker Dieter Großmann zum Motto eines hervorragend illustrierten Überblicks über historisierende Orgelgestaltungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gemacht. Musikalische Dokumente des Historismus im 19. Jahrhundert standen auf dem Programm des Abschlußkonzerts mit Hermann J. Busch und Alfred Reichling, Orgel zu zwei und vier Händen, unter Mitwirkung von Kirchenchor und Kurrende der Ev. Kirchengemeinde Heidingsfeld (Leitung Peter Otto), die auch ihre Räumlichkeiten gastfrei bereitgestellt hatte. Der Tagungsbericht wird als einer der nächsten Bände der Reihe *Acta Organologica* erscheinen.

### 3. Innsbrucker Orgelsymposium vom 9. bis 11. Oktober 1981

von Gabriele Busch, Innsbruck

Zu einem längst fällig gewesenem vorsondierenden Überblick über die Orgelmusik im 19. Jahrhundert hatte Walter Salmen, Vorstand des Innsbrucker Musikwissenschaftlichen Institutes, zwölf Referenten aus der Bundesrepublik Deutschland und Österreich geladen. Die zahlreichen Fachleute, Studenten und Interessierten haben sich auf ein erstes Gespräch eingelassen über die heiklen Probleme des 19. Jahrhunderts und – trotz finanziell notwendig gewordenem Verzicht auf Vertreter der skandinavischen Länder, Englands oder Frankreichs – ein Spektrum zur Diskussion gestellt, welches von einem Versuch einer Klassifikation der sich wandelnden Aufgaben des Organisten im protestantischen Bereich (Arnfried Edler) ausgehend, über Fragen des restaurativen Cäcilianismus (Eberhard Kraus), Klassizismus und Historismus im österreichischen Orgelrepertoire (Otto Biba) bis zur Ästhetik des Orgelklanges (Friedrich W. Riedel) reichte. Zudem wurde die Bedeutung der Orgel für Johannes Brahms skizziert (Ernst Kern), es wurde über die sogenannte Breslauer Organistenschule referiert (Hubert Unverricht) und eine neu aufgefundene, chronikähnliche Aufzeichnung des Breslauer Domorganisten J. Gottwald (Rudolf Walter) vorgestellt, drei Beiträge, die noch einer umfassenden Einordnung harren. Es wurden Gattungsfragen herausgegriffen, etwa die Choralphantasie (Hans Musch) oder die vierhändige Orgelliteratur (Hermann J. Busch) sowie eine organologische Kuriosität demonstriert, eine möglicherweise auf der Opernbühne verwendete singuläre Kleinorgel (Gerhard Stradner). Zu den Novitäten dieser Tagung gehörte die Abhandlung des Gastgebers (Walter Salmen) über die Bühnenorgel und die Darstellung einiger Verwendungsmöglichkeiten der Orgel in der Symphonik (Johannes Blaas). Opernkomponisten wie Symphoniker hatten sich die durch Dichtungen des 19. Jahrhunderts vorgegebene Semantik zunutze gemacht, um das Bühnengeschehen oder die symphonischen Dichtungen um den Klangbereich zu erweitern, der bis dahin quasi tabu geblieben war, nämlich die Orgel als ein für vielfältige Vorgänge assoziativ eingesetztes Instrument. Das in zehn Punkte gegliederte Referat Salmens bot ein Raster an, durch das künftig Opernkompositionen dieses Jahrhunderts auf dieses Detail hin exakter interpretiert werden können.

Zwei Orgelkonzerte von den Herren Peter Planyavsky und Peter Widensky (Wien) ergänzten die Veranstaltung mit Werken von Liszt, Bibl, Reimann und diversen noch nicht im Druck vorliegenden Stücken aus der Zeit Franz' I. und Ferdinands I. Die Tagung entließ ihre Teilnehmer mit zahlreichen Anregungen und bot, wie die vorausgegangenen Veranstaltungen, ein gesuchtes Forum, das durch die zusammenfassenden Tagungsberichte von 1977 und 1979 bereits internationale Beachtung gefunden hat. Vorbesprechungen (eingeleitet durch Werner Breig) zum 4. Innsbrucker Orgelsymposium (voraussichtlich 1984) über Fragen der Orgeltabaturen und Intavolierpraktiken mit einer Matinee der Innsbrucker Capella Maximiliana beschlossen das Symposium.

### „Oper heute – Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater“

Graz, Institut für Wertungsforschung, 18. bis 20. Oktober 1981

von Wulf Konold, Hannover

Ein Thema des diesjährigen „Steirischen Herbstes“ war das zeitgenössische Musiktheater, und die österreichische Erstaufführung der durch Friedrich Cerha vervollständigten Bergschen *Lulu* in der Regie von Hans Hollmann setzte einen ersten Markierungspunkt, an den sich das letztjährige Symposium des Instituts für Wertungsforschung sogleich anschloß. Otto Kolleritsch, der Leiter des Instituts, hatte für das dreitägige Symposium sechzehn Referenten eingeladen und konnte so die wichtigsten Tendenzen in Komposition und Realisation zeitgenössischen Musiktheaters thematisch abdecken. Auf eine Round-table-Diskussion zu Beginn, die Gernot Gruber leitete und bei der es

darum ging, die Inszenierungsaspekte der Grazer *Lulu*-Produktion vom Vorabend vergleichend zu interpretieren (interessanterweise blieb die Frage der Vervollständigung durch Cerha weitgehend ausgespart; Musikleben und Musikwissenschaft scheinen diese gelungene Rekonstruktion bereits als gesichert zu betrachten), folgten drei Referate, in denen es um das Spannungsfeld von Innovation und Werktreue bei der Realisierung von Werken des Opernrepertoires ging. Hans Neuenfels versuchte diese Problematik am Beispiel seiner Frankfurter *Aida*-Inszenierung, Peter P. Pachtl anhand seiner Kasseler *Don Giovanni*-Realisierung zu belegen; beide Beiträge krankten zum einen an der Schwierigkeit, komplexe szenische Vorgänge Hörern deutlich zu machen, die die Inszenierung nicht gesehen haben, mehr jedoch daran, daß der Versuch, Inszenierungskonzepte quasi wissenschaftlich auszuarbeiten, an der Unvereinbarkeit von wissenschaftlicher Theorie und kreativer Phantasie scheiterte. Susanne Vill hatte es da bei ihrem resümierenden Bericht über *Theaterformen im neuen Musiktheater* leichter, auch wenn ihr Beitrag in der eher resignativen Schlußfolgerung gipfelte, daß die Zeit für experimentelle Formen wohl eher abgelaufen sei; das neue Musiktheater habe weitgehend seinen regressiven Frieden mit den Betriebsbedingungen der Opernhäuser gemacht.

Der nächste Tag brachte zuerst zwei Darstellungen in eigener Sache: Ivan Eröd berichtete über seine formal wie musikalisch retrospektiven Opern *Die Seidenraupen* und *Deus ex machina*, und Friedrich Cerha nahm Stellung zu seinem musiktheatralischen Schaffen, dessen letztes Produkt, die nach Brecht geschriebene Oper *Baal*, auch eher in Bahnen überlieferter Opernästhetik verbleibt. So mußten auch Hans Dieter Kleins *Philosophische Notizen zur Musikdramatik Friedrich Cerhas* dort, wo es darum ging, das gestisch-mimische Element der Musik geschichts-philosophisch abzuleiten, eher im Vagen verbleiben. In acht jeweils thematisch um ein neues Opernwerk oder das musiktheatralische Werk eines Komponisten konzentrierten Referaten wurde dann ein recht umfassendes Spektrum aktuellen Opernschaffens dargestellt und diskutiert: Werner Klüppelholz sprach über die neuesten Bühnenwerke *Die Erschöpfung der Welt* und *Aus Deutschland* von Mauricio Kagel und stellte dabei stets werkübergreifende, gattungsspezifische Bezüge her. Albrecht Riethmüller stellte den ersten vollendeten Teil der geplanten Stockhausen-Heptalogie *Licht* vor, und Wulf Konold berichtete über Werk und Rezeption von György Ligetis absurdem Welttheater auf der Opernbühne *Le Grand Macabre*. Hermann Danuser reflektierte am Beispiel von Giuseppe Sinopoli's *Lou Salomé* über Oper im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne, während Hanns-Werner Heister den demokratischen, auf bestimmte Fortschritte des Materials verzichtenden Kinderoper-Versuch *Pollicino* von Hans Werner Henze vorstellte. Jürgen Maehder referierte die ausgesprochen subjektivistische Musikdramaturgie Sylvano Bussottis, und Ivanka Stoianova die eher Tendenzen der avantgardistischen sechziger Jahre fortsetzenden operndramaturgischen Prinzipien Luciano Berios. Georg Quander schließlich bemühte sich, Zeitstruktur und Wirklichkeitsstufen am Beispiel von Philip Glass' minimalistischer Oper *Satyagraha* darzulegen; zu fragen bleibt allerdings, ob eine aus der Periodik mitteleuropäischer Kunstmusik abgeleitete Analyseverfahren geeignet ist, das Besondere dieser eher außereuropäische Zeitstrukturen spiegelnden Musik aufzudecken. Niels Frédéric Hoffmann, der am Beispiel eigener Stücke musikalische Satireverfahren erläuterte, und Rolf Liebermann mit einem eher allgemeinen Vortrag über die *Tradierung der Werte* (den er übrigens schon im Sommer auf der Musiktheater-Tagung in Thurnau gehalten hatte) rundeten ein Symposium, das eine Fülle von Ergebnissen und zahlreiche Anlässe zu weiteren Studien und Untersuchungen lieferte und sich somit gut in die Reihe der Grazer Symposien fügte.

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

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

### Nachtrag Sommersemester 1982

**Bochum.** Dr. J. SCHLÄDER: Notationskunde (weiße Mensuralnotation) (2).

**Göttingen.** Dr. Th. ANTONICEK: Die Musik in Wien im frühen 19. Jahrhundert (2) – Die Vor- und Frühgeschichte der Oper (2) – Pros: Barocke Instrumentalmusik (2) – S: Musikhistorisches Arbeiten an Hand von Haydn und Brahms (2).

Dr. N. BÖKER-HEIL: S: Computer-gestützte Analyse spätmittelalterlicher Kompositionen (2).

Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: Ü: Notationskunde II (1).

**Hamburg.** *Systematische Musikwissenschaft.* Dr. J. RIBKE: Ü: Einführung in die musikalische Begabungsforschung (2).

Dr. H.-J. HERBORT: Ü: Zur Praxis der Musikkritik (2).

Dr. M. HURTE: Ü: Psychologie der Musikwahrnehmung (2) – Ü: Die Visualisierung von Musik als kreativer und didaktischer Gesichtspunkt (2).

**Marburg.** Prof. Dr. W. SEIDEL: Über das musikalische Kunstwerk (2) – Pros: Die Streichquartette von Joseph Haydn (2) – S: Zum Begriff des musikalischen Kunstwerks (2) – Kolloquium für Fortgeschrittene (2).

Die Lehrveranstaltungen von Dr. D. ALTENBURG fanden nicht statt.

### Wintersemester 1982/83

**Aachen.** Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Die Entwicklung der symphonischen Musik im 19. Jahrhundert (2) – S: Probleme der Harmonielehre (2).

**Augsburg.** Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Einführung in die Musikinstrumentenkunde (1) – Haupt-S: Antonín Dvořáks Kompositionen der amerikanischen Jahre (2) – S: Beethovens Streichquartette op. 18 (2) – Die Klaviermusik Béla Bartóks (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Akad. Rat Dr. F. BRUSNIAK) (2).

Akad. Rat Dr. F. BRUSNIAK: S: Musikpaläographie II (Tabulaturen) (2).

**Basel.** Prof. Dr. H. OESCH: Arbeitsgemeinschaft: Skrjabin und die Folgen – Übungen zur osteuropäischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts (2) – Arbeitsgemeinschaft: Joseph Haydn (2) – Ethnomusikologie: Grundkurs: Materialien und Arbeitsweisen (2) – Die Walzenaufnahmen des Berliner Phonogrammarchivs: Übungen zur Frühgeschichte der Ethnomusikologie (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Aspekte der Barockoper (2) – Paläographie der Musik III: Notation und Satz im 14. und 15. Jahrhundert (2) – Haupt-S III: Zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts: Italien–Frankreich–Deutschland. Aspekte und Konsequenzen der Begegnung (2) – Arbeitsgemeinschaft zur Musik des hohen und späten Mittelalters (2) – Vorbereitung eines Blockseminars in der Bibliothek Wolfenbüttel zu englischen Quellen des Mittelalters (in Verbindung mit der Universität Kiel).

Prof. Dr. M. HAAS: Musikgeschichte im „ersten Jahrtausend“ (2) – Grund-S I: Übungen zur Musikgeschichte des Mittelalters (2) – Arbeitsgemeinschaft: Basistexte zum artistischen Curriculum im 13. Jahrhundert (2).

Assistent Frau D. MULLER: Historische Satzlehre II: Grundfragen des Satzes vom 14. zum 16. Jahrhundert, mit Übungen (2).

N.N.: Fragen einer „idealistischen“ Musikästhetik, mit Übungen (2).

N.N.: Die Gattungen der Musik auf Bali (2).

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

**Bayreuth.** Prof. Dr. H. SCHNEIDER: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance (2) – S: Geschichte der Messe (2) – Ü: Analysemethoden der Musik (2) – Kolloquium für Staatsexamenskandidaten (2).

**Berlin.** *Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. T. KNEIF: Slawische Symphonik des 19. Jahrhunderts (2) – Pros: Lektüre zeitgenössischer Texte zur Oper im 17. Jahrhundert (in Deutsch, Italienisch und Französisch) (2) – Haupt-S: Schumanns Klavierwerke (2) – Kolloquium: Jazzrock (2).

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Die Oratorien G. F. Händels (2) – Haupt-S: Wagners Leitmotivtechnik (2) – Ü: G. G. GERVINUS: Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst (Lektürekurs) (2) – Doktorandenkolloquium (n. V.)

Prof. Dr. R. STEPHAN: Forschungsfreiemester.

Dr. A. TRAUB: Pros: Musik des 14. Jahrhunderts – Machaut und Landini (2) – Grund-K. Musikalische Palaeographie: Komposition und Intavolierung in der Musik des 16. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. R. DAMM: Pros: Die späten Opern Verdis: Aida, Otello, Falstaff (3).

Dr. Chr. M. SCHMIDT: Pros: Mozarts Klavierkonzerte (2).

Lehrbeauftragt. BISCHOFF: Grund-K: Entwicklung der motivisch-thematischen Arbeit (2).

*Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft.* Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musik im Vorderen Orient (2) – Haupt-S: Volksmusik in Zentral-Indien (2) – Pros: Literatur zur Musik in Afrika (2) – Grund-K: Transkription I (2).

Ass. Prof. Dr. M. P. BAUMANN: Haupt-S: Schamanengesänge (2) – Ü/(Kolloquium): Traditionelle Lieder und Tänze in Bolivien (2).

Dr. R. SCHUMACHER: Pros: Die Musik Festland-Südasiens (2).

**Berlin.** *Technische Universität.* Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert (2) – Haupt-S: „Doktor Faustus“. Thomas Mann und Th. W. Adorno (gem. mit Prof. Dr. N. MILLER) (2) – Pros: Franz Schubert (2).

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE: Angewandte Musikpsychologie (2) – S: Empirische Methoden II (2) – S: Typen des Beginns und Schließens in der Musik (2) – Kolloquium für Examenkandidaten (vierzehntäglich 2).

Frau Dr. S. LEOPOLD: Pros: Musikwissenschaftliche Berufe (2) – Pros: Opernfehlen und Opernreformen im 18. Jahrhundert (gem. mit Dr. M. ZIMMERMANN) (2).

Dr. M. ZIMMERMANN: Ü: Die Technik musikwissenschaftlichen Arbeitens (2).

Dr. M. LANGNER: Das Schaffen von Joh. Brahms und die Musikentwicklung seiner Zeit (2).

Dr. M. ZENCK: Von Berg bis Nono. Streichquartettkomposition im 20. Jahrhundert. (2)

**Berlin.** *Hochschule der Künste, FB 8 Musikerziehung.* Prof. R. BRINKMANN: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Haupt-S: Gustav Mahler: Lied und Sinfonie (2) – Ü: Höranalyse (2) – Ü: Analyse: Anfang, Mitte, Schluß (2).

Prof. Dr. E. BUDDE: Musik und Rhetorik (2) – Haupt-S: Wiener Tanzmusik (2) – Ü: Das deutschsprachige Lied im ausgehenden 19. Jahrhundert (Mahler, Pfitzner etc.) (2) – Ü: Musik und Hören (2).

Prof. Dr. D. SCHNEBEL: Musik im 20. Jahrhundert (2) – Ü: Einführung in die experimentelle Musik (2) – Ü: Die Musik Bruckners (2).

Prof. Dr. C. KÜHN: Formenlehre (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. EBERLE: Pros: Musik und Rundfunk (2) – Ü: Vergleichende Stilanalyse (3).

Lehrbeauftragt. Dr. A. SIMON: Pros: Instrumentale Ensemblesmusik in Indonesien (2).

Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Musikgeschichte im Überblick. Renaissance und Barock (2) – Pros: Die musikalische Formenlehre (2) – Haupt-S: Aspekte der musikalischen Analyse II (2) – Kolloquium für Examenkandidaten.

Dr. H. DANUSER: Pros: Übungen in musikalischer Analyse für Fortgeschrittene (2) – Pros: Das Lied im 19. Jahrhundert (2).

**Bern.** Prof. Dr. St. KUNZE: Giuseppe Verdi (2) – S: Anfänge der europäischen Mehrstimmigkeit (Musica enchiriadis) (2) – Pros: Interpretation „Alter Musik“ im 19. und 20. Jahrhundert

(Schwerpunkt J. S. Bach) (2) – Kolloquium: Über die Entstehung des Nationalbewußtseins (Geschichte, Musik, Literatur) (2).

Priv.-Doz. Dr. V. RAVIZZA: Zur Musik der Renaissance (1) – S: Prinzipien der Messvertonung im 16. Jahrhundert (2).

Prof. G. AESCHBACHER: Ü: Zur Entwicklung der Harmonik im 19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Aspekte der Instrumentalmusik im hohen und späten Mittelalter (2) – Übungen zur Vorlesung (1).

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

Dr. A. MAYEDA: Musik Asiens I: Südostasien und Japan, mit Filmdokumentationen (2).

**Bochum.** Prof. Dr. H. BECKER: Geschichte der Oper in Einzelbeispielen (2) – Haupt-S: Verdis Opern (2) – Doktorandenseminar (n.V.).

Dr. Chr. AHRENS: Schuberts Kammermusik (2) – Pros: Transkription und Analysen (2) – Ü: Michael Praetorius, Syntagma musicum. Marin Mersenne, Harmonie universelle (2) – Haupt-S: Stimmungen und Tonsysteme in außereuropäischen Musikkulturen (2).

Prof. Dr. W. BREIG: Heinrich Schütz (vierzehntäglich 4).

Dr. J. SCHLÄDER: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

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

**Bonn.** Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Keine Vorlesungen.

Prof. Dr. S. KROSS: Allgemeine Musikgeschichte I (2) – Geschichte des deutschen Liedes (2) – Grund-S: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie (2) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. M. VOGEL: Die Lehre von den Tonbeziehungen (2) – Haupt-S: Schönberg (2) – Haupt-S: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. E. PLATEN: Haupt-S: Probleme der Editionstechnik (2) – Grund-S: Formenlehre der Musik. Formen der Barockzeit.

Prof. Dr. M. STAEHELIN: Haupt-S: Komponieren um 1800 (2).

Dr. H. LOOS: Grund-S: Zur Entwicklung der Analysemethodik am Beispiel Beethovens (2).

Dr. R. CADENBACH: Grund-S: Joseph Haydns Streichquartette (2).

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. A. FORCHERT: Mendelssohns Instrumentalmusik (2) – Haupt-S: Der junge J. S. Bach (2) – Pros: Einführung in das symphonische Schaffen Gustav Mahlers (2).

Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Allgemeine Musikgeschichte I (2) – Pros: Englische Klaviermusik im 16. und 17. Jahrhundert (2) – Zur Geschichte der Musikwissenschaft (2).

Dr. B. DOPHEIDE: Béla Bartók (1).

N. N.: Einführung in die Lehre von den Kirchentönen (2).

**Eichstätt.** Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Die Musik vom Barock bis zur Romantik (2) – Pros: Analyse von ausgewählten Werken der letzten 50 Jahre (2) – S: Die Tänze vom Mittelalter bis zum Barock (2) – Ü: Der Cäcilianismus: Anfänge, Entwicklung und heutige Stellung (2).

Dr. A. GERSTMEIER: S: Die Musikauffassung bei A. Schopenhauer und F. Nietzsche. Ansätze zu einer Phänomenologie der Musik (2).

Herr DOTZAUER: Ü: Das Volkslied. Quellen, Materialanalysen, Volksliedarbeit (2).

**Erlangen-Nürnberg.** Prof. Dr. M. RUHNKE: Die Oper 1600–1650 (2) – Haupt-S: Die mehrstimmige Messe 1430–1520 (3) – Ü: Studium von Musikhandschriften (2) – Kolloquium: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. K.-J. SACHS) (2).

Prof. Dr. K.-J. SACHS: Robert Schumann (1) – Ü: Interpretationsübungen an Vorreden aus Musikdrucken (2) – Ü: Analytische Übungen an Instrumentalwerken Robert Schumanns (2) – Pros. Zur Musikanschauung des Mittelalters (2).

Dr. K. SCHLAGER: Pros: Der französische Minnesang (2) – Ü: Schubert: Die Winterreise (1).

Lehrbeauftragt. Th. RÖDER, M. A.: Ü: Übungen zum Orchester im 18. Jahrhundert (2).

**Frankfurt.** Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Geschichte des Klavierkonzerts (3) – S: Das Wort-Ton-Verhältnis im Wandel der Geschichte (2) – Ober-S (für Doktoranden): Besprechung ausgewählter musikwissenschaftlicher Probleme (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Musikgeschichte im Überblick III: 17. und 18. Jahrhundert (3) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Norddeutsche Orgelmusik zwischen J. P. Sweelinck und J. S. Bach (2) – Ober-S (für Examenskandidaten) (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: S: Orlando di Lasso (2) – S: Übungen zur musikalischen Überlieferung im Mittelalter: 1) Der „Beneventanische Gesang“, 2) Die Entstehung der abendländischen Notenschrift (gem. mit Prof. Dr. L. TREITLER, State University of New York at Stony Brook) (3) – S: Zur Entstehungsgeschichte des Antiphonale Officii (gem. mit Prof. Dr. H. BECKER, Lehrstuhl für Liturgiewissenschaft an der Universität Mainz) (2) – Ober-S (für Doktoranden): Methodenprobleme (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Der musikalische Expressionismus (2) – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms (3) – Ober-S: Texte zur Operntheorie im 20. Jahrhundert (2) – Ober-S (für Examenskandidaten): Besprechung ausgewählter neuerer Arbeiten (2).

N. N.: S: Übungen zur Frankfurter Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (2).

Gemeinschaftsveranstaltung (HOFFMANN-ERBRECHT, HORTSCHANSKY, HUCKE, KIRSCH, N. N.): Offenes Kolloquium: Film- und Theatermusik (2).

**Freiburg i. Br.** Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Musikalische Analyse (2) – S: Symphonische Dichtung (2) – Mahlers Lieder (2) – Ober- und Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Musik im 15. Jahrhundert (2) – S: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (2) – Musikalische Lehrwerke zwischen 1750 und 1800 (2) – G. F. Händel. Instrumentalmusik (2).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: The Rake's Progress (Strawinsky, Hogarth, Lichtenberg) (2) – Grundlagen des Musikhörens (gem. mit Prof. Dr. B. GOTTWALD und Prof. H.-P. HALLER) (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Joseph Haydn. Die sieben letzten Worte (2) – S: Zur Geschichte des Begriffs „Musik“ (2).

Dr. W. RUF: S: K. Weills Brecht-Vertonungen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. C. v. BLUMRÖDER: S: Stationen mittelalterlicher Kompositionstheorie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Analyse-Seminar: Motette um 1300 (2).

Lehrbeauftragt. D. MACK: S: Musik auf Bali (2).

Lehrbeauftragt. Prof. H.-P. HALLER: S: Klanganalyse und Klangsynthese (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. SCHMALZRIEDT: Monodie und Madrigal bei Monteverdi und D'India (2).

Honoraryprof. Dr. P. GRADENWITZ: S: Moses und Aron (n. V.).

**Freiburg i. Ue.** Prof. L. F. TAGLIAVINI: L'orgue romantique (2) – S: Musique, poésie et rhétorique à l'époque baroque (1) – Pros: Die Kunst der Intavolierung (2) – Musikalische Aufführungspraxis (1).

Prof. J. STENZL: „Rezeptionsgeschichte“: introduction et travaux pratiques (1) – Répétition de l'histoire musicale, IV: La symphonie à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle (1).

**Gießen.** Prof. Dr. E. JOST: Pros/S: Aufnahme- und Übertragungstechnik, theoretische Grundlagen und praktische Übungen (2) – S: Systematische Aspekte der Neuen Musik (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. E. REIMER: Pros: Die Hofmusik zwischen 1500 und 1800 (2) – S: Sozialgeschichte des Oratoriums (2) – S: Wagners „Meistersinger“ als Schlüsselwerk bürgerlicher Musik (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Pros/S: Empirische Forschungsmethoden in der Musikwissenschaft (2) – Pros/S: Einführung in die musikalische Analyse (2).

Prof. Dr. W. PAPE: S: Geschichte des Ensemblespiels (2).

Prof. Dr. P. NITSCHKE: Pros: Einführung in die Musikästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts (2) – Pros: Komponisten analysieren eigene und fremde Werke (2) – S/Projekt: Empirische Untersuchungen zum Wandel des Werturteils in der Musikgeschichte (2) – S: Richard Wagner – Musik, Literatur und Philosophie (gem. mit Prof. Dr. KARTHAUS) (2).

Prof. G. DISTLER-BRENDEL: S: Vokalmusik im 20. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. KLÜPPELHOLZ: S: Mauricio Kagel (2).

**Göttingen.** Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: Guillaume de Machaut (1) – Haupt-S: Neuere Literatur zur Musik von 1450–1600 (1) – Ü: Notationskunde III (1) – Ü: Werkanalyse III (1).

Dr. R. BRANDL: Die Wiener Volkssänger (2) – Pros: Systematik der Musikinstrumente (2) – Haupt-S: Ansätze zur Musikalischen Semiotik.

Frau Prof. Dr. E. BADURA-SKODA: Die Geschichte des Wiener Singspiels von den Anfängen bis Schubert (2) – Mozart (2) – Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert (2) – Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft.

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Form- und Klangprobleme der Symphonik des 19. Jahrhunderts (2) – S: Übertragungsübungen und Stilkritik an Tabulaturen des 15.–18. Jahrhunderts (2) – Doktoranden-Kolloquium (4).

Dr. N. BÖKER-HEIL: S: Computer-gestützte Analyse spätmittelalterlicher Kompositionen (2).

Dr. R. FANSELAU: Ü: B-A-C-H-Kompositionen als wirkungsgeschichtliche Dokumente (2).

Frau Dr. B. SUCHLA: Ü: Theoretikerlektüre: Der Gregorianische Gesang II (2).

Dr. OKYAY: Ü: Türkische Volksmusik (2).

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

**Graz.** Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Frühe Mehrstimmigkeit (2) – Musikhistorisches Seminar (2) – S: Dissertantenseminar (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Populärmusik I: Jazz und jazzverwandte Musik (2) – Pros zur Vorlesung (2).

Dr. W. JAUK: Systematische Musikwissenschaft (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum (2).

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

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

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

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. FLOROS: Haupt-S: Der Impressionismus in der Musik (3) – Pros: Beethovens Symphonien (3) – Seminar für Doktoranden und Magistranden (2).

Prof. Dr. H. J. MARX: Haupt-S: Beethovenrezeption im 19. Jahrhundert (2) – S: Clavier- und Lautenmusik der Renaissance (mit Gastseminar in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel) (2) – Ü: Notationskunde III: Weiße Mensuralnotation (2) – Kolloquium für Doktoranden und Magistranden (2).

Prof. Dr. W. DÖMLING: Pros: Die Motette des 13. und 14. Jahrhunderts (3) – Ü: Musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten (3) – Seminar für Doktoranden und Fortgeschrittene (2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Die Opern Georg Friedrich Händels I (2).

Priv.-Doz. Dr. P. PETERSEN: S: „Staatstheater“ von Mauricio Kagel (3) – Ü: Werkanalyse I (3).

Dr. W. HOCHSTEIN: Ü: Geschichte des Kontrapunktes (2).

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. V. KARBUSICKY: Sozialgeschichte der tschechischen und slowakischen Musik (1) – Haupt-S: Semiotische Aspekte der Musik und Malerei (2) – Pros: Der musikalische Schaffensprozeß (2) – Ü: Musikalische Rezeptionsforschung (mit Praktikum) (2) – Kolloquium für Fortgeschrittene und Doktoranden (1).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Psychologische Grundlagen der Musiktherapie (mit Ü) (2) – Pros: Planung und Auswertung musikpsychologischer Untersuchungen (2).

Prof. Dr. H.-P. HESSE: Haupt-S: Das Problem der Interpretation bei der Aufführung musikalischer Werke (2) – Ü: Grundbegriffe der Systematischen Musikwissenschaft (2).

Dipl. Ing. A. HEYNA: Ü: Elektroakustik und ihre Anwendung in der Musik (2).

Dr. A. BEURMANN: Musikerzeugung und Notenschrift per Computer (2).

Dr. H.-J. HERBORT: Ü: „Analyse, Interpretation, Urteil, Wert“. Zur Praxis der Musikkritik (2).

Dr. J. RIBKE: Ü: Die Entwicklung des musikalischen Verhaltens (2).

Dr. M. HURTE: Ü: Musik im Blickpunkt mehrdimensionaler Wahrnehmung: Hören, Sehen und Bewegung (2) – Ü: Fragen der elektronischen Musik (2).

**Heidelberg.** Prof. Dr. L. FINSCHER: Die Symphonie im 18. Jahrhundert (2) – Pros: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert (2) – S: Die Symphonische Dichtung im 19. Jahrhundert (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

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

Prof. Dr. H. AVENARY: Geschichte der jüdischen Musik und ihrer Stile (gem. mit der Hochschule für Jüdische Studien) (2) – Grundformen des synagogalen Gesangs (mit Übungen) (2) – S: Idee und Form der frühchristlichen Musik (2) – S: Jüdische Musik und jüdisches Denken (2).

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

Priv.-Doz. Dr. P. ANDRASCHKE: Musik nach 1950 (2) – S: Neue Musik und Tradition: Béla Bartók und Igor Strawinsky (2).

Dr. M. BIELITZ: Ü: Einführung in die Musikgeschichte I (2) – Pros: Lied, Chanson und Madrigal im 16. Jahrhundert (2).

Akad. Rat Dr. G. MORCHE: Ü: Orgeltabulaturen aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert (2) – Pros: Die deutsche Orgelmusik 1668–1717 (2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. SALMEN: Sozialgeschichte des Musikers I (2) – S: Oswald von Wolkenstein (3) – Pros: Grocheo, „De musica“ (2).

Lehrbeauftragt. Prof. E. HARICH-SCHNEIDER: Pros: Musik in Ostasien I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. WAIBL: Ästhetik im 20. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Prof. K. Ch. KRATZENSTEIN: Die Orgelwerke Bachs I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. SCHNEIDER: Stilgeschichte I: Dufay (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. KUBITSCHECK: Paläographie II (2).

**Karlsruhe.** Prof. Dr. U. MICHELS: Musik der Renaissance (2) – Die Romantik in der Musik (2) – S: Übungen zur Programm-Musik des 19. Jahrhunderts (2) – S: Alban Berg (2).

Prof. Dr. W. SEIDEL: S: Brahms' Kammermusik (2).

Dr. S. SCHMALZRIEDT: Heinrich Schütz (2) – S: Geschichte der Theorie der Sonatensatzform (2).

**Kassel.** Prof. Dr. A. NOWAK: Beziehungen zwischen Musik und Philosophie im 19. Jahrhundert (2) – S: Brahms und sein Verhältnis zu älterer Musik (2).

Prof. Dr. H. RÖSING: Musik in den Massenmedien (mit Seminar) (2) – Ü: Musik in der Region. Rock-, Pop-, Folk-, Tanz-, Jazzmusikgruppen und Liedermacher in Nordhessen/Südniedersachsen (gem. mit W. WEBER-KRÜGER) (4) – S: Musik und Gefühl. Empirische Analysen II (gem. mit E.-D. LANTERMANN) (2) – Ü: Musikalische Leistungs- und Begabungsmessung II (2).

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

**Kiel.** Chr. BERGER: S: J. S. Bachs Klavierkonzerte (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck) (2).

Prof. Dr. A. EDLER: Die instrumentale Kunstmusik des 16.–18. Jahrhunderts (1) – S: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert (1) – S: Musik der zwanziger Jahre (2) – S: Kolloquium für Schulmusiker (1) (Alle Veranstaltungen am Institut für Schulmusik in Lübeck) – S: Übungen zur nordeuropäischen Orgelmusik des 16.–18. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. F. KRUMMACHER: Musik der „alten Niederländer“ (2) – S: Das Werk von Josquin (mit Übungen zur Notation) (2) – S: Mozarts Streichquartette (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANKUCH: S: Zum Streichquartett im 19. Jahrhundert (Veranstaltung am Institut für Schulmusik Lübeck) (2) – S: Ludwig van Beethovens späte Streichquartette (2).

Prof. Dr. F. RECKOW: Le Grand Siècle: Musikgeschichte in Frankreich im 17. Jahrhundert (2) – S: Quellentexte zur Mehrstimmigkeit des frühen Mittelalters (2) – S: Musiktheorie und Musikästhetik im Frankreich des 18. Jahrhunderts (gem. mit Priv.-Doz. Dr. H. W. SCHWAB) (2).

Priv.-Doz. Dr. H. W. SCHWAB: Jazz auf der Opernbühne (2) – S: Besprechung schriftlicher Arbeiten (2).

Dr. B. SPONHEUER: S: Musik im faschistischen Deutschland (2).

Prof. Dr. W. STEINBECK: S: Johannes Brahms als Symphoniker (2) – S: Methoden der musikalischen Analyse (2).

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

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

**Köln.** Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik im Zeitalter von Jean Baptiste Lully und Henry Purcell (3) – Haupt-S: Das Musikdenken im Zeitalter des Barock, der Klassik und der Romantik (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Johannes Brahms (2) – Pros: Serielle Technik und offene Form. Die Musik der fünfziger Jahre (2) – Haupt-S: Wagners Frühschriften (2).

Prof. Dr. H. SCHMIDT: Einführung in die Gregorianik (2) – Pros: Edition klassischer Musik (2) – Paläographische Ü: Lateinische Neumen (2).

Priv.-Doz. Dr. D. ALTENBURG: Programmsymphonie und Symphonische Dichtung (2) – Pros. Dodekaphonie – Theorie und ausgewählte Kompositionen (2) – Ü: Die Musik des 20. Jahrhunderts in der zeitgenössischen Rezeption – Lektüre ausgewählter Texte (1) – Kolloquium: Methodenprobleme (1).

Dr. U. TANK: Paläographische Ü: Mensuralnotation (2) – Ü: Lektüre ausgewählter Schriften zur Musikpädagogik des 17. Jahrhunderts (1).

Dr. D. GUTKNECHT: Ü: Aufführungspraxis. Die Oratorien G. F. Händels (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die Musikulturen Nordafrikas (Marokko, Algerien, Tunesien) (2) – Pros: Musikinstrumente und Instrumentalmusik Ostasiens (2) – Haupt-S: Probleme der Feldforschung in der Musikethnologie (2).

Dr. B. SCHMIDT-WRENGER: Transkriptionsübung (2) – Ü: Kindermusik, Texte und Beispiele zum interkulturellen Vergleich (Afrika-Europa) (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Klangerzeugung (2) – Haupt-S: Aufbau und Funktion des Hörorgans, Leistungen bei der Verarbeitung von musikalischen Schallvorgängen (2) – Akustisches Praktikum: Übungen zur Signalanalyse an Musikbeispielen (2) – Kolloquium für Fortgeschrittene: Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (1).

**Mainz.** Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING: Geschichte der Symphonie (2) – Pros: Einführung in die ältere Musikgeschichte (2) – S: Hanns Eisler (2) – Ober-S: Das musikalische Kunstwerk (gem. mit Prof. Dr. M. SCHULER, Prof. Dr. E. SEIDEL, Dr. K. OEHL, W. BIRTEL) (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Von Mozarts „Zauberflöte“ zu Wagners „Parsifal“ – Romantik, Realismus und Mythos in der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts (2) – Pros: Musikalische Aufführungspraxis zur Zeit Haydns (gem. mit Prof. Dr. H. FITZPATRICK) (2) – S: Richard Wagners „Tannhäuser“ und „Parsifal“ (2) – Ober-S: Kolloquium für Doktoranden, Magistranden und Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Ü: Formenlehre. Die Sonatenformen (1).

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

W. BIRTEL: Ü: Repetitorium der Musikgeschichte (2).

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

**Marburg.** Prof. Dr. W. SEIDEL: Vertonung der Passion (2) – Pros: Einführung in die Werkanalyse (2) – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms (2) – Kolloquium: Besprechung neuer Literatur und eigener Arbeiten (2).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikgeschichte im Überblick I: Musikgeschichte des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. M. WEYER: S: Die Orgelwerke J. S. Bachs (2).

Dr. H.-J. SCHÄFER: Pros: Werk – Theater – Publikum (2).

**München.** Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Einführung in die Musikgeschichte (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Haydns späte Messen (2) – Ober-S: (gem. mit Prof. Dr. J. EPPELSHEIM, Prof. Dr. R. BOCKHOLDT) (vierzehntäglich 2).

Prof. Dr. R. BOCKHOLDT: Mozarts Instrumentalmusik (2) – Haupt-S: Josquin Desprez (3).

Prof. Dr. J. EPPELSHEIM: Singstimme und Klavier. Besprechung ausgewählter Lieder von Joseph Haydn bis Richard Strauss (2) – Ü: Arnolt Schlicks „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“, Lektüre und Interpretation (3).

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Palestrinasatz I (3) – Ü: Grundzüge mittelalterlicher Musik (2) – Ü: Das Orpheus-Drama bei Monteverdi (Striggio) und Gluck (Calzabigi): Dichtung, Komposition, Szene (3) – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3).

Akad. Rat a. Z. Dr. I. EL-MALLAH: Ü: Die Volksmusik in Ägypten (3).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. M. DANCKWARDT: Ü: Die Mehrstimmigkeit in den St.-Martial-Handschriften (mit Aufführungsversuchen) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Guido von Arezzo und seine Zeit (Lektüre ausgewählter Texte) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. H. SCHMID: Ü: Einführungskurs für Anfangssemester (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHULZ: Ü: Abwege – Auswege. Die Musik der Fünfziger Jahre (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. TRAIMER: Ü: Einführung in den musikalischen Satz: Vierstimmiger Choral (2) – Ü: Generalbaß I (4).

**Münster.** Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Die klassisch-romantische Kammermusik (2) – S: Die Typologie der Oper in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) – S: Die deutsch-österreichische Symphonik zwischen Beethoven und Mahler (2).

Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Wolfgang Amadeus Mozart (2) – S: Die Oper im 18. Jahrhundert (2) – S: Seminar über Computer-Musik (2) – S: Richard Wagner, „Tristan und Isolde“ (2).

Prof. Dr. R. REUTER: Johann Sebastian Bach. Geschichtliche Voraussetzungen. Verhältnis zu den Zeitgenossen und unmittelbare Auswirkungen (2) – S: Die Kantate zwischen 1700 und 1750 (2) – S: Lehrbücher des Orgelbaus bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (2) – Ü: Bestimmungsübungen für Fortgeschrittene (2).

Dr. U. GÖTZE: S: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (2) – S: Strukturanalytisches Seminar für Doktoranden (4) – Ü: Musikgeschichte im Überblick I (2) – Ü: Einführung in die strukturanalytische Methode zur Darstellung von Tonsätzen (2).

Dr. D. RIEHM: Ü: Paläographie der Musik (2).

**Oldenburg.** Prof. Dr. W. HEIMANN: Das Lied im 19. Jahrhundert – sozial- und stilgeschichtliche Aspekte (2).

Akad. Rat Dr. P. SCHLEUNING: Kunstmusik der Neuzeit – ein stil- und sozialgeschichtlicher Überblick in Einzelbeispielen, 2. Teil (ab 1780) (2).

Prof. Dr. W. M. STROH: Zur Geschichte der elektronischen Musik (2) – Einführung in das Studium der Musik. Kurs für Erstsemester (2) – Akustik, Instrumentenkunde und Tonsysteme (2).

Prof. G. BECERRA-SCHMIDT: Lateinische Musik: Kuba (2).

Prof. Dr. U. GÜNTHER: Musikleben und musikpädagogische Szene im Spiegel der Zeitschrift „Musik und Bildung“ (2).

Hochschul-Ass. Dr. F. HOFFMANN: Geschlechtsspezifische musikalische Sozialisation (2).

Prof. Dr. F. RITZEL: Zur Sozialgeschichte des deutschen Schlagers (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. LÜDERWALDT: Der Einfluß außereuropäischer Musik auf den deutschen Schlager der Nachkriegszeit (2).

**Osnabrück.** Prof. Dr. H.-Chr. SCHMIDT: S: Methoden der Analyse von Musik (2) – S: Die Musik im Dritten Reich (2) – Kolloquium: Musik des frühen 19. Jahrhunderts (2).

Dr. B. ENDERS: S: Materiale und wirkungsgeschichtliche Aspekte der elektronischen Musik (2).

Dr. R. WEBER: S: Zur Geschichte der Schubert-Rezeption (2).

**Regensburg.** Priv.-Doz. Dr. S. GMEINWIESER: Epochen der Musikgeschichte II: Von 1600 bis zur Gegenwart (2) – Pros: Orlando di Lasso (2).

Frau Dr. M. LANDWEHR VON PRAGENAU: Ü: Notationskunde III. Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (1) – Ü: Die höfische Musik im Mittelalter (1) – Ü: Einführung in die musikalische Terminologie (1).

Lehrbeauftragt. Ch. PYHRR: Ü: Analyse – Ein Weg zum aktiven Musikhören (2).

Lehrbeauftragt. E. KRAUS: Anton Breil und der ostbayerische Orgelbau in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (1).

**Saarbrücken.** Prof. Dr. E. APFEL: Die französische Musik seit Guillaume Dufay (2) – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – S: Zur Entstehung der harmonischen Tonalität (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Keine Vorlesungen.

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Das Streichquartett und seine Geschichte (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – Musikwissenschaft und Rundfunk (gem. mit W. KORB) (2).

Dr. B. APPEL: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – Ü: Lektüre ausgewählter Texte zur Musikanschauung im 20. Jahrhundert (gem. mit D. STRAUSS) (2).

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

**Salzburg.** Prof. Dr. G. CROLL: Musik im 18. Jahrhundert (2) – Pros: Notationskunde II: Mensuralnotation und Einführung in die Analyse (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. G. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft III (2) – Musikstile Japans (2).

Prof. Dr. G. GRUBER: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) – S: Johannes Brahms: Das Spätwerk (2).

Dr. O. NEUMAIER: Ästhetische Theorie (2).

Dr. E. HINTERMAIER: Pros: Salzburger Serenadenmusik im 18. Jahrhundert (2).

Dr. G. WALTERSKIRCHEN: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (2).

Mag. P. WIDENSKY: Pros: Geschichte des Tasteninstrument-Spiels in Österreich bis 1650 (2).

Frau Dr. S. DAHMS: S: Die Dramaturgie in Wagners „Ring“-Partituren (2) – Konversatorium: Historischer Tanz mit Praxis (2).

Mag. P. R. FRIEBERGER: Konversatorium: Gregorianik: Theorie und Praxis der St. Gallener Neumen I (2).

**Tübingen.** Prof. Dr. G. v. DADELSEN: Musikgeschichte III (1600-1750) (3) – S: Bachs Arien (2).

Prof. Dr. A. FEIL: S: Altenglische Lauten-Arien des 17. Jahrhunderts (2) – S: Übungen zur musikalischen Analyse: Das sog. Gerüstbauprinzip bei den Wiener Klassikern (2) – S: „Musik und Sprache“ als Konzept einer europäischen Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Orlando di Lasso (2) – S: Grundbegriffe älterer Musiktheorie (2).

Priv.-Doz. Dr. M. SCHMID (Gastprofessor): Die Overtüre im 19. Jahrhundert (2) – S: Instrumente und ihre Musik, dargestellt an den Beispielen Trompete, Zink, Posaune und Klarinette (2) – S: Mozarts Streichquintette (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Keine Vorlesungen.

N. N.: Kolloquium: Bericht aus der Arbeit (3).

**Wien.** Prof. Dr. O. WESSELY: Die Frühzeit der italienischen Instrumentalmusik (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (gem. mit Doz. H. SEIFERT, Dr. G. HAAS und Dr. Chr. HARTEN) (6).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Die Musik des Fernen Ostens I (2) – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros III (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches S (2) – Dissertantenkolloquium (2).

Prof. Dr. W. PASS: Beethoven (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros III: Zum musikalischen Unterhaltungstheater um 1900 (2) – Historisch-musikwissenschaftliches S: Chorallehre im

Spätmittelalter (2) – Dissertantenkolloquium (2) – Interdisziplinäres Literaturkonversatorium (gem. mit Dr. M. ANGERER) (1) – Bestimmen und Bewerten von Musikwerken (Schönberg, Richard Hoffmann u. a.) (1) – Musikwissenschaftliche Arbeiten (ausschließlich zu Fragen der mittelalterlichen Musik) (4).

Univ.-Doz. Dr. Chr. HANNICK: Die einstimmige Musik der slawischen Ostkirchen (2).

Univ.-Doz. DDr. J. ANGERER: Einführung in die liturgisch-musikalische Handschriftenkunde (2) – Einführung in die einstimmige liturgische Musik des Mittelalters (Westkirche) und die *Semiologia Gregoriana I* (1).

Lektor G. BÉRES: Einführung in die einstimmige liturgische Musik des Mittelalters (Westkirche) und die *Semiologia Gregoriana I* (notationsgeschichtlicher Teil) (1).

Univ.-Doz. Dr. L. KANTNER: Kirchenmusik im Biedermeier (2) – Konversatorium zur Vorlesung (1).

Univ.-Doz. Dr. Th. ANTONICEK: Musikhistorisches Arbeiten (2).

Univ.-Doz. Dr. H. SEIFERT: Die italienische Musik im 17. Jahrhundert (1) – Einführung in die Methoden musikalischer Analyse I (2).

Lektor Dr. G. HAAS, Lektor Dr. Chr. HARTEN, Univ.-Doz. Dr. H. SEIFERT: Archiv-Praktikum (3).

Lektor Dr. K. SCHNÜRL: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation (2) – Notationskunde III: Tabulaturen (2).

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

Lektor F. SCHLEIFFELDER: Musiktheorie I (2).

Lektor Dr. W. DEUTSCH: Übungen zur Systematischen Musikwissenschaft I (2) – Einführung in die Psychoakustik I (2).

Lektor Dr. Chr. HARTEN: Historisch-musikwissenschaftliches Pros III (2).

Lektor Dr. G. F. MESSNER: Ethnomuskologische Übungen (Transkription, Analyse) (2).

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

Lektor Dr. M. SCHÖNHERR: Einführung in Geschichte, Ästhetik und Umfeld der Operette I (2).

Lektor Dr. H. KIENZLER: Musiktheorie und -ästhetik im 20. Jahrhundert I: Die Klavierwerke Schönbergs und Weberns (2).

**Würzburg.** Prof. Dr. W. OSTHOFF: Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (2) – Übung zu Wagners „Tristan“ und „Parsifal“ (2) – Ü: Augustinus, „De musica“ (2).

Prof. Dr. M. JUST: Musikgeschichte Englands (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (2) – Haupt-S: Musikkritik (Schumann, Hanslick u. a.) (2) – Ü: Die Motetten der Notre-Dame-Epoche (2).

Dr. R. WIESEND: Ü: Benennung und Notierung von Tönen in der Musiktheorie bis etwa 1100 (2) – Musikhistorischer Kurs: Musikgeschichte von den Anfängen bis 1250 (1).

**Wuppertal.** Prof. Dr. W. BREIG: Richard Wagner I (2) – Kolloquium: Wagners „Ring der Nibelungen“. Literarische und musikalische Aspekte (gem. mit Prof. Dr. Th. KOEBNER) (2) – Pros: Einführung in die musikalische Analyse (2) – S: Übungen zur Variation im 18. und 19. Jahrhundert (2).

Prof. D. HINNEY: Die Musik der Wiener Klassik (2).

Dr. E. FISCHER: Pros: Musikgeschichte im Überblick IV: Übungen zur Musik des 20. Jahrhunderts (2) – Pros: Händel in London (2).

Dr. A. JERRENTROP: Pros: Zur Theorie und Praxis der modernen Musik: Cage, Boulez, Stockhausen (2) – Pros: Musik in sakraler Funktion (1).

Frau Dr. Chr. NAUCK-BÖRNER: Pros: Lektüre musikpsychologischer Untersuchungen (2).

**Zürich.** Prof. Dr. M. LÜTOLF: Die Entwicklung der Musik von der Notre-Dame-Epoche bis zu den Anfängen Dufays (ca. 1170–1420) (1) – Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit (2) – Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. LICHTENHAHN) (2) – S: Musik des Mittelalters und der Renaissance: Fragen der Editions- und Aufführungspraxis II (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Die Auseinandersetzungen mit der italienischen Musik im 17. Jahrhundert (besonders in Frankreich und England) (2) – Ü: Quellenlektüre zu aktuellen Grundfragen der Musikästhetik (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. LÜTOLF) (2) – S: Übungen zur Musik des 17. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Musik und Ausdruck (1).

Dr. A. MAYEDA: Wort und Ton der japanischen Musik (1).

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

Frau Dr. D. BAUMANN: Ü: Akustik und Instrumentenkunde (2).

H. U. LEHMANN: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der neueren Musik (2).

Lehrbeauftragt. P. WETTSTEIN: Ü: Analytisches Musikhören II (1).

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Aspekte der musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70. Geburtstag.* Hrsg. von Hermann DANUSER und Christoph KELLER. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1980). 138 S., 1 Taf.

Diese Festschrift ist mehr als eine schweizerische Spezialität, denn der 1909 in Varna geborene Pianist und Pädagoge Sava Savoff, der in Leipzig bei Max Pauer und in Köln bei Eduard Erdmann studierte und außerdem Theorie und Komposition bei Philipp Jarnach belegte, hat zwar wichtige Jahre seiner Tätigkeit in Luzern, Bern und Zürich verbracht, ist aber als Pianist – insbesondere als Schubert- und Chopin-Interpret – weit darüber hinaus bekannt geworden. Über die lehrende Tätigkeit hinaus hat er sich insbesondere als Direktor der beiden Zürcher Musikhochschulen in den siebziger Jahren hervorgetan, insonderheit in der Pflege der Neuen Musik, von Schönberg bis zu John Cage. Zu seinem 70. Geburtstag am 23. Februar 1979 haben ihm Schüler und Freunde eine Festschrift überreicht, die nun auch im Druck vorliegt. Die acht Beiträge des Bandes konzentrieren sich auf den Bereich der musikalischen Interpretation, Interpretation „in ihrem doppelten Sinn als hermeneutische Interpretation einerseits und aufführungspraktische Interpretation andererseits“ (S. 10); die Werkauswahl konzentriert sich dabei in erster Linie auf die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts, gekennzeichnet durch die Spanne zwischen Beethoven und Charles Ives.

Elmar Budde reflektiert in seinem Beitrag den Zusammenhang zwischen musikalischem Verstehen und klanglicher Darstellung am Beispiel der Klavier-sonaten Beethovens, und er verdeutlicht die Differenz zwischen dem Einzelwerk (hier op. 31, Nr. 2) und den Normen einer jeweils historischen musikalischen Wirklichkeit und fordert die Analyse des Besonderen auf dem Hintergrund des Normengefüges als Ausgangspunkt für eine begründete und begründbare klangliche Interpretation. Ausgehend von dem Mozart zugeschriebenen Wort über einen Interpreten, er habe gespielt, „als habe er es selbst komponiert“,

thematisiert Hermann Danuser die Spannweite möglicher Interpretationshaltungen im 20. Jahrhundert. Er weist darauf hin, daß die Selbstverständlichkeit des Umgangs mit Musik des 19. Jahrhunderts verloren zu gehen droht, und daß der vielfach postulierte Unterschied zwischen „Aufführungspraxis“ (für ältere, ‚historische‘ Musik) und „Interpretation“ (für die Musik seit Beethoven) mehr und mehr verschwinden dürfte. Leibowitz' Forderung, jeder Interpretation habe eine „lecture radicale du texte musicale“ vorauszugehen, erläutert der Autor, stellt ihr aber den Interpreten als handelndes Subjekt gegenüber und beleuchtet Möglichkeiten und Grenzen historisierender, traditioneller und aktualisierender Interpretation.

Kurt von Fischer skizziert in einer Überarbeitung seines bereits in englischer Sprache in den *Fontes Artis Musicae* 19, 1972, Heft 3, erschienenen Aufsatzes *Zur Interpretation musikalischer Quellen* die Arbeitsbereiche des Musikforschers an primärem und sekundärem Quellenmaterial und akzentuiert insbesondere die Relativität und historische Gebundenheit des Urtext-Begriffes. Daniel Fueter plädiert für den engen Zusammenhang von handwerklicher Schulung und interpretatorischen Hinweisen schon im Elementarbereich des Klavierunterrichts und fordert – gewissen kreativitätsfixierten musikpädagogischen Vorstellungen zum Trotz – die Schule des Klavierspiels als Interpretationsschule; übertragen läßt sich dieser Ansatz natürlich auf jede andere Art instrumentalen oder vokalen Unterrichts.

Zwei Beiträge setzen sich mit der heute verbreiteten Interpreten- und Interpretationshaltung auseinander: Christoph Keller entwickelt an der Musikinterpretation, die er als „Hort der Irrationalität“ (S. 81) kennzeichnet, eine Kritik der Einfühlung, die Brechts Theatertheorie verpflichtet ist. An Mozarts Streichquartett KV 465 und Schuberts *Winterreise* erarbeitet er mit guten analytischen und etwas vorschnellen sozialhistorischen Gründen die Vielschichtigkeit und Ambivalenz der Werke, denen einfühlerisches Interpretieren das Postulat der Widerspruchsfreiheit auf-

oktroiere, und Heinz Klaus Metzger polemisiert mit guten Gründen gegen eine Beethoven-Rezeption, die die Autorität des Komponisten nur da akzeptiere, wo sie im Regulären verbleibe, sie aber dort verleugnet oder dem vermeintlich guten Geschmack opfert, wo sie dem Hergebrachten sich entzieht; manifest macht er dies an der fast einhelligen Verweigerung der originalen Beethovenschen Tempi. Zwei eher werkanalytische Beiträge runden den Band ab: Dieter Schnebel erläutert Schuberts Zeitgestaltung mit den Begriffen „Zeitfluß“ und „Klangfluß“ und belegt dies an Beispielen aus den Klaviersonaten, und Giselher Schubert zeigt an Ives' *Concord-Sonate* die Brüchigkeit formaler Normen bei Werken, in denen die Gleichzeitigkeit des radikal Verschiedenen intendiert und die Ambivalenz von Offenheit und Formung vorausgesetzt sind.

So bietet diese Festschrift weniger gesicherte Detailkenntnisse als eine Reihe von Forderungen und Projektbeschreibungen, die gemeinsam auf ein Wichtiges abzielen: auf eine Reflexion und eine Veränderung interpretatorischer Haltung. (Oktober 1981) Wulf Konold

*Visitatio Organorum. Festschrift für Maarten Albert Vente zum 65. Geburtstag.* Hrsg. von Albert DUNNING. 2 Bände. Buren: Frits Knuf 1980. XXII, 631 S., Abb., Tab., Notenbeisp.

Der Jubilar, Musikwissenschaftler, Orgelsachverständiger und Verfasser eines umfangreichen Schrifttums, das fast ausnahmslos der Geschichte des niederländischen Orgelbaus gilt, wird in dem vorliegenden stattlichen Werk von zahlreichen europäischen Kollegen und Freunden mit Aufsätzen und Kompositionen geehrt. Je zehn Artikel in flämischer und deutscher und je sechs Beiträge in englischer und französischer Sprache geben ein Spiegelbild von der Geschichte und dem Bau der Orgel, dem Orgelspiel und der Orgelliteratur in einem Rahmen, der weit über das eigentliche Interessengebiet Ventes, die niederländische Orgel, hinausreicht, ja große Territorien des europäischen Raums erfaßt und sich sogar bis nach Übersee erstreckt. Nicht alle Arbeiten haben Festschrift-Format. Neben Wesentlichem steht viel Unbedeutendes. Zudem stören häufig die Lektüre belastende orthographische und grammatikalische Sprachverstöße. Auch im Text angeführte Fußnoten werden gelegentlich im Anmerkungsapparat vermißt.

Zunächst die Aufsätze holländischer Autoren, die Vente wohl am nächsten stehen. Da analysiert Jan van Biezen den Orgelbestand der *St. Jan Baptist-Kirche zu Wijk bei Duurstede* von 1717 bis zur Restaurierung im Jahre 1979 hinsichtlich Laden, Tonhöhe und Mensuren. Jan Boogarts bespricht die *Orgeln in der Pfarrkirche von St. Elisabeth zu Grave* unter neuen Gesichtspunkten, die sich bei der Auswertung kirchlicher Archivalien ergeben haben. Lucas van Dijk mißt 's-Hertogenbosch als *Orgelstadt im 16. Jahrhundert* meines Erachtens doch zu große Bedeutung bei. *Der Orgelbau für die Remonstranten-Kirche in Amsterdam* in den Jahren 1718 bis 1724 beschäftigt Arend Jan Gierveld, *der Orgelumbau in der Kathedrale von St. Jan zu 's-Hertogenbosch*, den der gebürtige Hesse Anton Gottlieb Friedrich Heynemann zwischen 1784 und 1787 durchgeführt hat, wird von Hans van der Harst untersucht. *Die Zeemans-Orgel in der reformierten Kirche zu Voorschoten*, die als besonderes Kennzeichen die Trennung des Hauptmanuals in Baß- und Diskantregister aufweist, zu Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden, beschreibt Hans van Nieuwkoop. Den Kreis der Arbeiten über niederländische Instrumente beschließt eine Untersuchung von Onno B. Wiersma über die *Orgel der Liebfrauenkirche zu Kampen*.

Henricus Liberti, *Organist an der Liebfrauenkirche in Amsterdam* (1628–1669), der sich durch beachtenswerte geistliche Vokalmusik einen Namen gemacht hat, wird von Rudolf Rasch vorgestellt. Christiaan Cornelis Vlam unternimmt eine Inventarbeschreibung der Musikinstrumente, Bücher und Manuskripte der holländischen *Organisten Jacob Wilhelm Lustig* (1706–1796) und *Juriaan Spruyt* (1701–1779).

Die intensive Beschäftigung Ventes mit der iberischen Orgelkultur nimmt Dirk Andries Flentrop zum Anlaß, die Orgeln der 1524 von Cortez erbauten *Kathedrale von Mexico-City* in einem reich bebilderten Beitrag zu untersuchen. Auf 23(!) Seiten werden nur Mensuren der Evangelien- und Epistelorgeln abgedruckt.

Das von Doron Nagan entdeckte *deutsche Orgeltabulatur-Manuskript aus dem Den Haager Stadtmuseum* kann inhaltlich und stilistisch in etwa mit anderen Orgelmusiksammlungen des späten 16. Jahrhunderts verglichen werden. Es erfaßt sowohl Werke bekannter Tonsetzer (Giovanni Croce, Hans Leo Hassler) als auch der Forschung bislang kaum bekannter Komponisten (Morsolini). Frank L. Harrison setzt sich mit *Fauxbourdon-Kompositionen der frühen Tudor-*

*Orgelmusik* auseinander, James Boeringer mit dem 1747 in London veröffentlichten Buch *Justice Triumphant* bzw. den *Orgeln der alten Chelsea Kirche* (London). Die Orgeln des im heutigen Stadtgebiet von Schmollenberg gelegenen *Klosters Grafschaft*, die für den Orgelbau Westfalens eine wichtige Rolle spielen, beschreibt mit Akribie Rudolf Reuter.

Besonderes Interesse kommt dem Aufsatz *Der Hausorgelbau in der Schweiz* von Friedrich Jakob zu. Dieser Instrumentenbauzweig, mit profanen Hausorgeln vor 1600 bezeugt, kommt im 17. Jahrhundert zur Blüte. Allein in Zürich sind zu eben jener Zeit mindestens sieben Instrumente nachweisbar. Der Toggenburger und Appenzeller Hausorgelbau hat weit über hundert derartige Instrumente hervorgebracht, wovon immerhin noch etwa 60 bis 70 erhalten sind. Ein weiterer Beitrag aus der Schweiz von Rudolf Bruhin gilt den *Historischen Kapellenorgeln im Oberwallis*. Die ausgesprochen kirchentreue Bevölkerung des entlegenen Alpenlandes hat ihre Gotteshäuser nicht zuletzt mit Orgeln, die alle auf eigenem Boden entstanden sind, reich ausgestattet, in einer Dichte wie nirgendwo in der Schweiz. Unter Kapelle versteht der Autor ein gottesdienstliches Gebäude jeder Größe, das nicht den Rechtstitel einer Kirche trägt. *Orgeln der Renaissancezeit in Tirol*, darunter jene denkwürdige Ebert-Orgel (1555–1561) in der Innsbrucker Hofkirche und die italienische Orgel (ca. 1570) in der Silbernen Kapelle der Tiroler Landeshauptstadt, stellt, auf eigene Vorarbeiten (vgl. *Mf* 33, 1980, S. 384 f.) bzw. auf den Tagungsbericht über das Innsbrucker Symposium vom Juni 1977 (vgl. *Mf* 32, 1979, S. 85 f.) zurückgreifend, Egon Krauss dar.

Myrosław Antonowycsch gibt einige *Bemerkungen über die Orgel in Osteuropa im 17. Jahrhundert*. Demnach haben die griechisch-katholischen wie auch die orthodoxen Ukrainer die Orgel als Kirchenmusikinstrument gekannt und benützt. Die russische Kirche, an die byzantinische Tradition gebunden, steht der Orgel negativ gegenüber. Zarenhof und Adel dagegen haben stets Interesse an der Orgel bekundet. Der russischen Bevölkerung ist das Instrument erst nach 1917 bekannt geworden, als es in Konservatorien und Konzertsälen Einzug gehalten hat.

Weitere Beiträge können aus Platzgründen nur mehr angezeigt werden. *Die nordfranzösische Registrierkunst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts und die Orgeldisposition Gottfried Silber-*

*manns von 1710 für die Leipziger Paulinerkirche* von Hans Klotz (†), *Hardenberg, Zelter und Orgelbauer Buchholz* von Franz Gerhard Bullmann, Fenner Douglass' *Cavaillé-Coll-Aufsatz*, die interessante Abhandlung von Barbara Owen über den *Nachweis von Trompeten in der englischen Orgel des 16. Jahrhunderts*, *Die Stimmung der Orgeln in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert* von Henri Legros, Gert Oosts mit Musikbeispielen angereicherte Bemerkungen zu *Improvisation oder die Kunst der Bearbeitung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Marc Schaefer's *Die Emporenorgel der Kathedrale zu Straßburg* (1660–1681) und Peter Williams geistreiche Ausführungen *Wie die Orgel zum Kirchen(musik)instrument wurde*.

Verwiesen sei schließlich noch auf die Studie *Ein Laie als Orgeldenkmalpfleger*, in der Axel Unnerbäck das Lebenswerk des Arztes, Kunsthistorikers, Photographen und Musikers Einar Erics (1885–1965) bzw. dessen wichtigen Einsatz für eine bessere Orgeldenkmalpflege in Schweden schildert, und ganz besonders auf Jan Huisman's umfassende Zitatensammlung über und um die Orgel (*Die Orgel im übertragenen Sprachgebrauch und in der Namengebung*).

Mit tonal gebundenen, manualiter spielbaren Orgelkompositionen bringen Marius Flothuis (*Andante maestoso*), Albert de Klerk (*Variationen über die Sequenz ‚Laudes Organi‘*) und Hermann Stratigier (*Priamel e Ricercare*) ihre Geburtstagsglückwünsche dar. (Dezember 1981) Raimund W. Sterl

*Die Süddeutsch-Österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert. Tagungsbericht. Hrsg. von Walter SALMEN. Innsbruck: Musikverlag Helbling (1980). 240 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band VI.)*

Im Anschluß an die Innsbrucker Fachtagung im Juni 1977, die der restaurierten Ebert-Orgel in der Hofkirche sowie der Orgelspielpraxis im 16. Jahrhundert gewidmet war (vgl. hierzu die Besprechung des Tagungsberichts in *Mf* 32, 1979, S. 85 f.), standen beim zweiten Innsbrucker Symposium vom 26. bis 28. August 1979 (siehe Bericht von Johannes Blaas in *Mf* 33, 1980, S. 46) spezifisch organologische Probleme des 17. und 18. Jahrhunderts zur Erörterung durch Wissenschaftler und ausübende Musiker an. Sie wur-

den reduziert auf die süddeutsch-österreichischen Werke und Praktiken, die im Gegensatz zum nord- und mitteldeutschen, wie zum italienischen Raum bislang hinsichtlich ihrer stilistischen Merkmale nur geringe Analysen erfahren haben.

Ein erster Abschnitt befaßt sich mit den Quellen und den Räumen, die die Bezeichnung süddeutsch-österreichisch tragen. Otto Biba widmet sein Referat den *Gedruckten und handschriftlichen Quellen zum Repertoire österreichischer Organisten im 18. und 19. Jahrhundert*, die im allgemeinen für alle Gattungen zahlreich überkommen sind, obwohl die Musikbibliotheken und Musiksammlungen der österreichischen Stifte beispielsweise keine wesentlichen Quellen überliefern. Orgelnoten sind ja immer im Privatbesitz der Organisten gewesen. In ungarischen und Berliner Bibliotheken haben sich dennoch wichtige Manuskripte erhalten. Und seit dem blühenden Aufschwung des Wiener Musikverlagswesens 1778 ist Orgelmusik in fast alle Verlagsprogramme aufgenommen worden. Dazu kommen zahlreiche Abschriften und Orgelmusikkopien durch Kopierbüros bzw. durch die Organisten selbst. Die *Bayerische Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*, die Eberhard Kraus betrachtet, bezieht sich, wie der Autor ausführt, nur auf den ostbayerischen, nicht auf den altoder gar gesamt-bayerischen Raum. An die Spieltechnik stellt sie etwa in den Werken von Marianus Königsperger hohe Anforderungen.

Besonders interessieren die Aufsätze von Jiří Sehnal (*Das Orgelspiel in Mähren im 17. Jahrhundert*) und von Richard Rybarič (*Orgel und Orgelspiel in der Slowakei bis 1800*). In Mähren hat die Orgel hauptsächlich Generalbaßaufgaben. Das Instrument unterscheidet sich wenig vom österreichischen, aber noch zu Beginn der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts wird es mit kurzer Oktave und 12tönigem Pedal gebaut. Von mährischen Organisten sind keine Orgelkompositionen erhalten. Offenbar haben sie ihre Improvisationen für nicht wichtig genug gehalten, sie der Nachwelt zu überliefern. Lediglich eine Sammlung anonymer Orgelkompositionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in italienischer Orgelnotation aufgezeichnet, ist erhalten. In der Slowakei erfüllt die Orgel bis zum Ende des 18. Jahrhunderts durchweg die Funktion des Kirchenmusikinstrumentes. Sie begleitet den Gesang der Kirchenlieder und dient als Generalbaßinstrument. Im Repertoire überwiegen kürzere Solokompositionen als Musikeinla-

gen im Gottesdienst beider Konfessionen. Anspruchsvolle Orgelmusik ist erst durch die Arbeiten von Jozef Pantaleon Roškovský, Anton Zimmermann (1741–1780) und Franz Paul Rigler († 1757) nach 1750 dokumentiert. Die enge Verbindung von geistlicher und Volksmusik demonstriert Karl Horak mit seinen Zeilen über *Dorforganist und Dorfmusikant*.

Den zweiten Abschnitt über die Spielpraxis eröffnet Josef Mertin mit seinen Ausführungen *Vom Colla-parte-Spielen zum Continuo*. Die Beschäftigung mit dem Generalbaß zwingt den Continuospieler zur Improvisation in „höchststrukturierter musikalischer Substanz“. Die Arbeit am Basso continuo sei ein Aufruf zu mit-schöpferischer Arbeit. Rupert Gottfried Frieberger (*Gregorianik in der Verwendung für Orgelmusik im 17. Jahrhundert*) nimmt an Beispielen des ihm bekannten Umkreises zum Thema Stellung, wobei – wie er anmerkt – keine Schlüsse für die Pflege im allgemeinen abzuleiten sind. Über die *Weltliche Orgelmusik im frühen 17. Jahrhundert*, die vor allem von heimischen Organisten erfolgreich wahrgenommen wird, während die liturgischen Aufgaben der Orgel doch mehr Nicht-Österreichern zufallen, referiert Peter Widentsky. *Stile di durezza e ligature* betrachtet Hans Musch. Über die *Zyklische Fugen-Komposition von Froberger bis Albrechtsberger* berichtet Friedrich Wilhelm Riedel. Dem herausragenden Werk Muffats sind zwei Referate gewidmet: *Die 12 Toccaten von Georg Muffat* durch Michael Radulescu und *Die Originalnotation des Apparatus musico-organisticus von Georg Muffat und ihr aufführungspraktischer Informationswert* durch Karl Friedrich Wagner. Den Abschluß bildet der neue Daten und Erkenntnisse vermittelnde Aufsatz Rudolf Walters (*Der Kaiserliche Hoforganist Johann Baptist Peyer [Bayer] und seine Preambule e Fughe*).

Im Anhang wird die *Orgel in Ried*, die bei der Tagung in einem Konzert gespielt worden ist, durch Egon Krauss vorgestellt.

(Oktober 1981)

Raimund W. Sterl

*Das Große Lexikon der Musik in acht Bänden.* Hrsg. von Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL. Freiburg–Basel–Wien: Herder. Band 1: A bis Byzantinischer Gesang (1978). XXIV, 408 S.; Band 2: C bis Elmendorff (1979). XVI, 424 S.; Band 3: Elsbeth bis Haitink (1980).

XVI, 416 S.; Band 4: *Halbe Note bis Kostelanetz* (1981). XVI, 460 S.; Band 5: *Köth bis Mystischer Akkord* (1981). XVI, 448 S.; pro Band zahlr. Abb., Taf. und Notenbeisp.

Am Anfang stehe die Anerkennung für den Mut. Für den Mut des Verlages und des Herausgebers, dieses Projekt in dieser Zeit bei dieser Konkurrenz in Angriff zu nehmen. Jeder, der an Lexika gearbeitet hat oder arbeitet, weiß um die unzähligen Imponderabilien, die jäh zu Hürden werden können, beginnend mit der Stichwortauswahl bis zur Druckqualität der Vierfarbtafeln, von der Länge oder Kürze eines Beitrags bis zu dessen mehr oder minder geschliffenem, mehr oder minder allgemeinverständlichem Stil. Er weiß auch: Es bedeutet durchaus keine Erleichterung, wenn ein fremdsprachiges Lexikon vorgegeben ist wie hier Marc Honeggers *Dictionnaire de la Musique*, das 1970 in Paris erschien. Im Gegenteil, erfahrungsgemäß wird die Vorgabe oft, zu oft zur Fessel, deren Abstreifen, wenn überhaupt möglich, zwangsläufig zusätzliche Kosten verursacht.

Am Herder-Musiklexikon wird das sichtbar an der Auswahl der Stichworte, die ursprünglich französischen Ansprüchen genügen mußte, nun aber durch Ausscheiden der einen, durch Hinzunahme anderer Sachbegriffe, Komponisten und Interpreten den Erwartungen des deutschsprachigen Benutzers und Klassik-, Jazz- oder Pop-Interessenten entsprechen soll. Hier vor allem zeigt sich, wie schwer die Arbeit eines jeden ist, der sich zum Lexikographen berufen fühlt. Es fehlt, mit anderen Worten, nicht an Namen, seltener an Begriffen, die mühelos gegen andere auszutauschen wären, ohne den Anspruch eines „Standardwerkes für alle Freunde der Musik“ in Frage zu stellen.

Beispiele? Querbeet durch fünf Bände seien einige genannt, die fehlen: Agnes Baltsa, Alban-Berg-Quartett, Gary Bertini, José Carreras, Kyung-Wha Chung, Eric Ericson, Günter Haußwald (dessen *Mozarts Serenaden* noch immer das Standardwerk der Gattung ist), Josef Hofmann, Alicia de Larrocha, Edward McDowell, Alma Moodie. Fehlende Begriffe wie „Komplementär-Intervall“ oder „Matrize“ sind leider nicht durch Querverweis, etwa auf den Begriff „Intervall“, ausgewiesen. Bedenkt man, daß dafür aber Francis Lai, Udo Lindenberg, Mireille Mathieu oder die 18jährige Anne-Sophie Mutter aufgeführt wurden, wird die ganze Crux der Namens-Auswahl deutlich.

Verglichen damit erscheinen die Lücken in einzelnen Werkregistern oder Literatur-Verzeichnissen gering, selbst wenn kaum verständlich ist, warum etwa die Liste der Kompositionen Rafael Kubeliks mit 1972 abbricht. Und was die Literatur betrifft: So subjektiv jede Auswahl sein mag, das Fehlen der *Kleinen Schriften* von Karl Amadeus Hartmann (Mainz 1965) oder des Rudolf Kolisch expressis verbis gewidmeten Hefes 8 der *Musik-Konzepte* mit dem Titel *Beethoven. Das Problem der Interpretation* (München 1979) ist schlicht unverständlich. Unverständlich ist vollends das Fehlen jeglicher diskographischer Angaben, die durchaus möglich, ja bei Künstlern wie Leopold Godowsky unumgänglich nötig gewesen wären. Die wenigsten von uns haben von Godowskys Klavierspiel noch eine Vorstellung, es sei denn dank der Schallplatte, die dieses Spiel dokumentiert. Gleiches gilt etwa für Sir John Barbirolli, Vladimir Horowitz etc.

Nicht genug damit. Es fehlt fast jede Charakterisierung der Kunst eines Interpreten, man beschränkt sich weithin auf Vita und Repertoire. Dieser Verzicht ist einerseits klug und durchaus zu rechtfertigen, andererseits für den Leserkreis, an den sich dieses Herder-Musiklexikon wendet, jedoch keine Hilfe, sondern eine Enttäuschung. Sie wiegt allerdings weniger schwer als jene schlimme Hermeneutik, die sich etwa im Artikel „Beethoven“ findet. Da heißt es: „Mit der 9. Symphonie hat B. über sich selbst gesiegt, sich durch Nacht und Elend durchgerungen...“ Schließlich fehlt auch die Metapher vom „Sieg des Lichts über die Mächte der Finsternis“ nicht.

Derlei Peinlichkeiten hätten sich eigentlich von selbst verbieten, andernfalls dem Rotstift des verantwortlichen Redakteurs zum Opfer fallen müssen. Daneben wirken falsche oder mißverständliche Formulierungen wie die Behauptung, Bartók „mußte den 1. Preis [im Rubinstein-Klavierwettbewerb] an den jungen Wilhelm Backhaus abtreten“, lediglich gedankenlos. Denn von „abtreten“ konnte keine Rede sein. Bartók bekam den Ersten Preis nicht zugesprochen.

Kein Lexikon ist selbst bei einem weniger illustren Mitarbeiterkreis als dem des Herder-Musiklexikons gegen ein gewisses Stil- und Niveaufälle seiner Beiträge gefeit. So steht auch hier Hervorragendes neben Belanglosem, ja Dürftigem, wozu leider die Ausführungen über Dallapiccola, Flesch, Granados, Cristóbal Halffter und Jascha Heifetz zählen, um nur einige zu

nennen. Das ist nicht nur eine Folge mangelnder Recherchen, das ist eine Frage des Maßstabs. Dem widersprechen auch so glänzende Artikel wie „Kirchenlied“, „Kirchenmusik“, „Klassik“, „Messe“ oder „Musikästhetik“ keineswegs, im Gegenteil. Es geht auch nicht, daß die Besetzungswechsel einzelner Quartettvereinigungen minuziös, anderer überhaupt nicht erwähnt werden wie etwa beim Busch- oder beim Juilliard-Quartett, dessen Primarius noch immer R.(obert) Mann, nicht N. Mann heißt. Im übrigen aber haben Druckfehler erfreulichen Seltenheitswert.

Zwischenbilanz: Wer gehofft hatte, *Das Große Lexikon der Musik* wende sich wirklich an „alle Freunde der Musik“, muß enttäuscht sein. Der Fachmann, der Wissenschaftler, der Leser dieser Zeitschrift kann es mühelos entbehren. Mit *Riemann*, *MGG* und *Grove* ist er besser bedient. Der Laie und interessierte Musikfreund (nicht: Schallplattenfreund) hingegen, gleich welcher couleur, wird alles Wesentliche finden, soweit das fragliche Stichwort nicht fehlt oder der fragliche Band nicht bereits – Schicksal jedes Lexikons – von der Zeit überholt wurde. Allein die Liste der seit Erscheinen des ersten Bandes 1978 verstorbenen Künstler ist erschütternd groß und reicht von Tadeusz Baird bis Karl Böhm, von Carl Ebert bis Kirill Kondraschin.

Der Name des russischen Dirigenten steht nicht grundlos am Ende. Er bringt nämlich ein weiteres Manko des Herder-Musiklexikons in Erinnerung, dem an sich mühelos abzuhelpfen gewesen wäre. Es verzichtet leider, im Gegensatz zu Duden und Riemann, auf jeden Betonungsakzent, von der phonetischen Umschrift ganz zu schweigen. Wie schade, denn gerade das wäre für den interessierten Kenner und Liebhaber gleichermaßen eine echte Hilfe gewesen.

(November 1981)

Ekkehart Kroher

*Dansk Årbog for Musikforskning XI, 1980. Under redaktion af Niels Martin JENSEN. Udgivet af Dansk Selskab for Musikforskning. København: Dan Fog Musikforlag 1981. 98 S., (4 S.)*

Das dänische Jahrbuch spiegelt in mehrfacher Hinsicht die schwierige Lage der Musikwissenschaft in kleinen Ländern. Obwohl es das einzige Periodikum seines Fachs in Dänemark ist, läßt sich regelmäßiges Erscheinen offensichtlich nicht immer durchführen, und der Inhalt der einzelnen

Jahrgänge ist nur bedingt reichhaltig zu nennen, obwohl weder Themen noch Mitarbeiter auf Dänemark beschränkt sind, so wenig wie Aufsätze auf Dänisch geschrieben sein müssen. In gewisser Hinsicht ist die redaktionelle Grundtendenz also international; hierbei bleibt jedoch zu bedauern, daß Rezensionen überwiegend in nordischen Sprachen geschrieben sind, was zur Folge hat, daß Arbeiten, die thematisch oder methodisch ein übernationales Interesse besitzen, außernordischen Lesern nicht in wünschenswerter Weise vorgestellt werden.

Von den vier Aufsätzen des Jahrgangs 1980 ist nur einer (von Jens Peter Keld) direkt auf Dänemark bezogen. Es handelt sich um eine – gut dokumentierte – „Skizze“ der Tätigkeit des bedeutenden italienischen Sängers Giuseppe Siboni in Dänemark von 1819 bis zu seinem Tod 1839 als ausübender Künstler, Opernleiter und Pädagoge (er leitete das erste dänische Konservatorium). Das auch für nichtdänische Leser Interessante hierbei ist die Schilderung des – zeittypischen – Streits zwischen der von Siboni vertretenen italienischen Opernlinie und dänischem oder auch französischem Singspiel sowie der deutschen romantischen Oper.

Ein zweiter Beitrag konkret historischer Art betrifft *Tor Aulin und das schwedische Musikleben*. Der Verfasser, der Schwede Bo Wallner, ist ein namhafter Kenner der neueren nordischen Musik. Ein spezielles Anliegen bildet für ihn Wilhelm Stenhammar, einer der führenden schwedischen Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Aulin, bedeutender Geiger und Komponist für sein Instrument, war mit dem Pianisten Stenhammar eng befreundet, und beide – Aulin vor allem als Primarius eines Quartettensembles – zusammen übten eine landesumfassende Konzerttätigkeit aus, die Wallner als „eines der ersten Kapitel in der Geschichte der musikalischen Volksbildungsarbeit in Schweden“ bezeichnet. Ziel seiner (einigermaßen summarischen) Ausführungen ist, eine kulturhistorisch bedeutsame Gestalt ins rechte Licht zu rücken, die im allgemeinen etwas zu sehr im Schatten der „eigentlichen“ Komponisten ihres Zeitalters steht.

Der Dresdener Forscher Gerd Schönfelder gibt *Bemerkungen zur Struktur musikalischer Urteilsbildung*. Er geht hierbei von Überlegungen Kants in der *Kritik der Urteilskraft* über das Zustandekommen ästhetischer Urteile aus, stellt fest, daß „die Objektivierung von Subjektiv-

verm . . . bis auf den heutigen Tag das Kernproblem ästhetischer Urteilsfindung geblieben [ist]“ und sucht dann, zugleich analytisch und normativ, das Wesen der musikalischen Kritik zu bestimmen. Sie geht (bzw. gehe) von der „Feststellung und . . . Charakterisierung der musikalisch-klanglichen Erscheinung selbst“ aus, schreitet zur „subjektiven Wertung und Bedeutung“ weiter und gelangt zuletzt auf eine dritte, „sozialhistorische“ Ebene, auf der „ausgeführt wird, wie ‚man‘ sich zum Musikwerk verhält“ und in welchen Beziehungen dieses zu außermusikalischen Gegebenheiten steht. Zwischen der ersten und der zweiten Ebene vermittelt der gemeinsame Faktor „wichtig“, zwischen zweiter und dritter der Faktor „wesentlich“, beide ihrerseits untrennbar miteinander zusammenhängend. Mit diesem Strukturaufriß, der hier nur unvollständig referiert werden kann, „findet nicht bloß die Frage . . . Kants eine gerechtfertigte Antwort, sondern gleichzeitig ist damit ein Lehransatz zur systematischen Ausbildung musikkritischer Befähigung gewonnen“. An sich erscheint dies alles gut durchdacht, doch läßt sich die gegebene Staffelung der drei Ebenen ebensowenig als unbedingt hinnehmen – die zweite und die dritte könnten auch ihre Plätze tauschen – wie Schönfelders Postulat, daß das eigentliche „Beurteilen“ erst der sozialhistorischen Ebene zukomme, nur bedingt akzeptabel wirkt.

Der vierte Beitrag schließlich (von Erik A. Nielsen), *Urelementets musik. Litterære præciseringer af musikkens væsen* ist ein Versuch, die Entwicklung der neueren Musik im Licht allgemeiner Ideenströmungen zu sehen, wobei u. a. eine Reihe von dänischen literarischen Texten herangezogen werden. Ausgangspunkt ist die Befreiung des „dämonischen“ (Kierkegaard) Elementes im Zeichen der Auflösung der christlich-bürgerlichen Lebensnorm. Das Vertrauen zur Wissenschaft, das vielfach an die Stelle des Gottesglaubens trat, löste einen „biologischen Lebenswillen“ aus, wie er z. B. in Carl Niensens Symphonik zu starkem Ausdruck kommt (ohne daß Nielsen allerdings für die genannte Auflösungsstendenz in Anspruch genommen werden kann). Indessen ist „das Verhältnis zwischen dem biologischen Menschen mit seiner ekstatischen Forderung nach Glück und [intellektuellem] menschlichen Bewußtsein in sich selbst dissonantisch“, und aus dieser Spannung folgt das prinzipiell „Dissonantische“ der neueren Musik. Interessante Gedankengänge, doch fragt sich der

Leser nicht ohne Unruhe, ob ein so umfassender geschichtlicher Komplex eine so summarische Darstellung verträgt.

(Januar 1982)

Hans Eppstein

*Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 24. Band 1980. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ †, Alexander VÖLKER. Kassel: Johannes Stauda Verlag 1980. XVI, 236 S.*

Der hymnologische Teil des bewährten Jahrbuchs enthält eine Reihe musikwissenschaftlich wichtiger Beiträge. Johannes Janota untersucht die Crailsheimer Schulordnung von 1480, die 1875 von Wilhelm Crecelius erstmals veröffentlicht wurde. Die Handschrift ist heute im Besitz des Staatsarchivs Ludwigsburg (B 70 S Bü 41). Obgleich Blatt 1–23 fehlen, gibt ein vor Blatt 24 eingeklebttes Inhaltsverzeichnis Auskunft über den Verlust. Janota gibt dieses Verzeichnis wieder, erläutert die Ordnung im Zusammenhang mit der im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts gegründeten Crailsheimer Lateinschule und untersucht dann das Repertoire. Dabei wird deutlich, daß neben Responsorien und Antiphonen auch deutsche und lateinische Lieder gesungen wurden, deren Texte in der Ordnung enthalten und in dem Beitrag publiziert wurden.

Markus Jennys Aufsatz *Die Herkunftsangaben im Kirchengesangbuch* geht dieses Problem von vielen Gesichtspunkten aus an. Nach ausführlichen philologischen Problemen kann es in diesem Bereich nur in den seltensten Fällen um einfache Namensnennung von Dichter und Komponist gehen, sind doch Veränderungen, Überformungen, Parodien, unbekannte Autorschaft beim Kirchenlied weit häufiger. Die Angabe der ersten Quelle besagt etwas über die Verbreitung, nicht aber über die Entstehung, und die Angabe „vorreformatorisch“ besagt, daß der Autor des Textes oder der Melodie nicht bekannt ist. Sie verschleiert aber auch den katholischen Ursprung, dem Jenny sich bewußt und auch mit Blick auf die Gegenwart stellt. Ein weiteres Problem sind die Verbindungen von Texten und Melodien, wenn sie dem Metrum nach zwischen verschiedenen Liedern austauschbar sind.

Unter den kleineren Beiträgen zur Liturgik ist der von Heinz Henche erwähnenswert: *Das liturgische Vermächtnis Albert Lortzings* (ein westfälischer Pfarrer, der mit dem Komponisten nicht

identisch ist) besteht in der Wiederbelebung der Kirchenmusik durch Chor- und Gemeindegesang und der Ausdehnung der Liturgie nach den Schrumpfung unter dem Einfluß des Rationalismus. Andreas Heinz macht aufgrund des Kalendariums der Handschrift 2363/2304 der Stadtbibliothek Trier wahrscheinlich, daß diese zwischen 1582 und 1588 in Trier entstandene Handschrift die älteste Quelle für das Lied *Es ist ein Ros' entsprungen* ist.

Matthias Werner untersucht Wanderungen und deren Hintergründe von Liedern des Angelus Silesius in Zinzendorfs *Christ-Catholischem Singe- und Bet-Büchlein* (DKL 1727<sup>12</sup>). Obgleich Lieder des Silesius trotz dessen Konversion und Abkehr von jeglichem reformatorischen Gedankengut immer wieder in evangelische Gesangbücher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgenommen wurden, sind die 79(!) Lieder aus der *Heiligen Seelen-Lust* (DKL 1657<sup>12</sup>) in dem Brüder-Gesangbuch auffällig. Zinzendorf widmete sein Gesangbuch einem katholischen Prinzipalkommissar. Im Aufsatz wird dargestellt, daß gerade die (Konfessions-)Grenzen überschreitende Schäferlyrik und Jesusminne Zinzendorf nahestand, wodurch auch der Titel zu erklären ist. Solche Lieder wurden dann über die Haus-Andacht auch im Gemeindegesang heimisch.

Hans-Bernhard Schönborn untersucht Paul-Gerhardt-Lieder nach Bestand und Kürzungen in Textsammlungen und heutigen Gesangbüchern einschließlich der Überformungen und Veränderungen. Danach wurden Strophen weggelassen oder umgedichtet, deren Bilder, Metaphern oder auch Theologie heute offenbar nicht mehr als trag- und aussagefähig angesehen werden. Alexander Völker und Waldtraut Ingeborg Sauer-Gepfert berichten über Eberhard Schmidts Referat zur Revision des *EKG* für die Kirchen der DDR (das Referat ist noch ungedruckt). Wie in jedem Band sind auch hier Literaturberichte ausführlich gegliedert und teilweise kommentiert.

(Januar 1982)

Gerhard Schuhmacher

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

Der zweite Band des wieder unter seinem ursprünglichen Titel erscheinenden Jahrbuchs bietet gegenüber dem in der *Vorbemerkung* des

ersten Jahrgangs dargelegten Plan, „möglichst mehrere Aufsätze zu bringen, die sich dem gleichen Gegenstand widmen“, sechs Beiträge durchaus unterschiedlicher Thematik. Der Leser wird diese Abweichung vom Programm allerdings kaum bedauern, wenn er sich den an Dokumenten reichen oder auch sorgfältig interpretierenden Aufsätzen zuwendet. Eberhardt Klemm gibt, an einen im *DJbMw* 1970 gestarteten Versuch, wichtige Verlagskorrespondenz zu edieren anknüpfend, unter dem Titel *Zur Geschichte der Fünften Sinfonie von Gustav Mahler den Briefwechsel zwischen Mahler und dem Verlag C. F. Peters* heraus, wobei ergänzende Korrespondenz sowie frühe Aufführungs-Kritiken ebenfalls mitgeteilt werden und hilfreiche Anmerkungen das Ganze erläutern (S. 9–116). Inna Barsova (Moskau) erörtert das *Frühwerk von Aleksandr Mosolov* (S. 117–169). Miroslav Barvík (Brno) *Interpretationsprobleme der Musik von Leoš Janáček* stellt eine „autorisierte Neufassung von Reiner Zimmermann nach einer Übersetzung aus dem Tschechischen“ dar und befaßt sich sowohl mit Janáčeks Ästhetik als auch mit Fragen der praktischen Interpretation. Peter Benarys Beitrag *Zum Personalstil Franz Schuberts in seinen Instrumentalwerken* gewinnt seine Resultate aus der Betrachtung vornehmlich des Streichquartetts G-dur, D 887. Einen in diesem Jahrbuch seltener berührten Bereich spricht Lukas Richter mit dem Thema an: *Spruch und Lied. Zum Melodiestil des Wilden Alexander*. Herbert Heyde und Peter Liersch widmen sich in ihren *Studien zum sächsischen Musikinstrumentenbau des 16./17. Jahrhunderts* den *Geigen- und Lautenmachern von Randeck und Helbigsdorf* sowie den *Musikinstrumenten von etwa 1590 in der Begräbniskapelle des Freiburger Doms*, wobei zahlreiche Tafeln und Zeichnungen die Ausführungen veranschaulichen.

*Muzikološki Zbornik – Musicological Annual Vol. XVI/1980.* Hrsg. von Pedagoško znanstvena enota za muzikologijo filozofske fakultete Ljubljana. Ljubljana 1980. 110 S.

Der sechzehnte Band des musikologischen Jahrbuchs, herausgegeben von Dragotin Cvetko, enthält sieben Beiträge, die vorzugsweise dem südosteuropäischen Raum näherliegende Themen behandeln und doch den Zusammenhang mit den üblicherweise als zentral angesehenen musikhistorischen Räumen und Ereignissen erkennen lassen. Diese Tendenz wird von der

sprachlichen Darstellung widergespiegelt; denn einmal sind die vier Aufsätze in slowenischer Sprache dem Westeuropäer durch eine *Summary* zugänglich gemacht: Jože Sivec, *Daniel Lagkner's Collection „Soboles musica“* (Nürnberg 1602); Manica Špental, *Josip Pavčič's Lieder*; Katarina Bedina, *An Example of Franc Šturm's Treatment of Baroque Form*; Mira Omerzel-Terlep, *Oprekelj (Dulcimer, Hackbrett) in Slovenia*. Zum andern widmen sich Volker Kalisch (*Bemerkungen zu Gustav Mahlers Kindertotenliedern*) und Josef Bek (*Musik als Ausdrucks- und Mitteilungssystem*) ihren Themen in deutscher, Jaroslav Jiránek (*Janáček's Aesthetics*) seiner Aufgabe in englischer Sprache. Dankbar dürfen wir die Bemühungen begrüßen, Forschungsergebnisse den ausländischen Kollegen zu erschließen, auch wenn gelegentlich der Leser von grammatischen oder idiomatischen Kuriositäten überrascht wird. Ein Dissertations-Abstract (Danica Petrović, *Octoechos in the Musical Tradition of the Southern Slavs*) und ein Namensregister beschließen den Band.

(Dezember 1981)

Die Schriftleitung

*BRIAN RUST: Brian Rust's Guide to Discography. Westport, Connecticut-London: Greenwood Press (1980). X, 133 S. (Discographies. Number 4.)*

Brian Rust zählt zu den aktivsten Vertretern der U- und Jazz-Musik-Diskographie. Dieses Buch ist ein Nebenprodukt seiner jahrzehntelangen Tätigkeit als professioneller Schallplatten-sammler auf diesen Gebieten. In sieben Kapiteln und drei Anhängen erfährt der Leser etwas über die Funktion der Diskographie, deren geschichtliche Entwicklung und verschiedene Methoden. Außerdem enthält das Buch annotierte Bibliographien monographischer Diskographien und wichtiger Schallplattenzeitschriften, einen kurzen Abriß einiger Labels, eine Terminologie und ein Verzeichnis diskographischer Institutionen. Ziemlich viel für ein nur 133seitiges Buch, zu viel. Ursprünglich war sogar noch ein Verzeichnis spezialisierter Schallplattenhändler geplant, das sicherlich aus Gründen des schnellen Aktualitätsschwundes herausgenommen wurde. Lediglich ein – nun fehlerhafter – Nachweis auf S. 5 ist davon stehengeblieben.

Fehler lassen sich in einer solchen Veröffentlichung schwerlich vermeiden. Doch verrät die

Fehlerliste eine generelle Laxheit hinsichtlich der Genauigkeit und mangelnde Kompetenz jenseits Rusts eigentlicher Domäne: Verlagsort des *Schwann catalog* ist Boston, nicht New York (S. 4). Die *Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music* erschien 1936, nicht 1931 und nicht unter dem Titel *Gramophone Shop Book* (S. 17). Die ‚Bibel‘ der E-Musik-Diskographen ist *The World's Encyclopaedia of Recorded Music*, nicht die *World Encyclopaedia . . .* (S. 17 und passim). Das British Institute of Recorded Sound wurde offiziell am 2. Juni 1951 gegründet, nicht 1948 (S. 19). Music Library Association ist die Vereinigung, die die Zeitschrift *Notes* herausgibt und kein Zeitschriftentitel. Ihr Verlagsort ist Ann Arbor, nicht New York (S. 48). Das *Decca*-Label verschwand keineswegs 1980 vom Markt (S. 67). *Deutsche Grammophon* hat heute keine Filialen im westlichen Europa, denn es ist nichts anderes als ein Label und eine westdeutsche Vertriebsgesellschaft. Vielmehr hat der PolyGram Konzern, dem das Label gehört, Niederlassungen in der gesamten kapitalistischen Welt (S. 69). *Telefunken* wird als ein eingestelltes Label geschildert (S. 83). *USSR* ist kein russisches Label, das vielmehr *Melodija* heißt (S. 84). *Creightons Discopaedia of the Violin* gibt nicht nur „no exact recording dates“ an, sondern überhaupt keine Aufnahmedaten (S. 92). Die Zeitschrift *Phono* erschien erst ab 1954, nicht bereits 1950 (S. 125). *Phonoprisma* erschien 1962 bis 1967, nicht bis 1969 (S. 125). *The Record Collector* gibt es seit 1946, nicht erst seit 1950 (S. 125). *Stereo Review* erscheint seit 1958, nicht erst seit 1967 (S. 126). Und dies sind nur die sofort ins Auge fallenden faktischen Fehler bzw. Ungenauigkeiten. Wesentlich zuverlässiger sind Rusts Ausführungen zur Jazzmusik. Hier erfährt man nebenher einige Kuriositäten aus der Welt der Schallplatte und gewinnt durchaus wissenswerte Erkenntnisse über diskographisches Arbeiten.

Aber nicht nur seine Fehler stören das Vertrauen dem Buch gegenüber, sondern ebenso die willkürliche, nur wenig plausible Auswahl an Information: Unbefriedigend ist die Label-Sektion. Zum einen vermischt Rust Labels mit Firmen, zum andern ist die präsentierte Auswahl sehr einseitig und behandelt hauptsächlich Labels der Schellack-Ära. Dies überrascht um so mehr, als vom selben Autor ein spezielles Label-Buch (*The American Record Label Book*, New York 1978) vorliegt. Gleichermäßen unbefriedigende Eindrücke hinterlassen die 35 Definitionen der

Terminologie. Hier fehlen etliche Termini, mindestens einhundert weitere hätten aufgenommen werden sollen, um dem Anspruch eines Glossars gerecht zu werden. Die Auswahl diskographischer Institutionen beschränkt sich auf sechs(!) Schallplattenarchive und eine Vereinigung – trotz der Einschränkung auf die „principal organizations“ ist dies eine dürftige Aufstellung, deren Zufälligkeit allein daran zu erkennen ist, daß die Anschriften mit unterschiedlicher Genauigkeit angegeben werden. Der letzte Anhang gilt den Schallplattenzeitschriften; hier sind lediglich 55 aufgeführt. Tatsächlich jedoch wären mindestens 250 erwähnenswert.

Also: Ein Buch, das sich in erster Linie an den Jazz-Diskographen wendet, ohne dies zuzugeben. Darin liegt sein entscheidendes Handikap. (September 1981) Martin Elste

*Diskographie der deutschen proletarischen Schallplatten aus der Zeit vor 1933. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1980). 103 S. (Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Sektion Musik – Arbeiterliedarchiv.)*

Was sind „proletarische Schallplatten“? Einer These Walter Gronostays zufolge entstammt die Schallplatte dem Wunsche des Proletariats nach Belustigung. Demnach wäre die Schallplatte per se proletarisch, zumindest aber proletarischen Ursprungs. Dies ist hier nicht gemeint: Als „proletarische Schallplatten“ gelten „vor allem die von den Parteien und Organisationen der Arbeiterklasse herausgegebenen Platten . . . sowie auch die, welche inhaltlich den sozialen Lebensbedingungen des Proletariats entsprechen“ (S. 7). Natürlich wurde mit dieser Bestimmung die Auswahl in Grenzbereichen weniger nach inhaltlichen, sondern sozialgeschichtlichen Kriterien getroffen. So ist z. B. eine Haydn-Platte (Auszüge aus der *Schöpfung*) aufgenommen, weil auf ihr der Arbeiterbewegung nahestehende Berliner Volkschor singt.

Das Stück Schallplattengeschichte, zu dem diese Diskographie die Quellen verzeichnet, ist weder interpreten- noch komponistenorientiert. Nur siebzehn Mal taucht der Name Eisler auf, zehn Mal Weill. Die *Internationale* ist hingegen mit 33 Aufnahmen vertreten, die *Marseillaise* mit 21. Hier sind einst aktuelle Platten dokumentiert, Ephemeriden des politischen Tageskampfes.

Dementsprechend hoch ist die Anzahl der politischen Reden. Insgesamt sind 329 Schallplatten verzeichnet, worunter allerdings mehrere Wiederveröffentlichungen fallen. Leider verzichteten die Herausgeberinnen Elfriede Berger und Inge Lammel auf Standortnachweise. Dies ist um so schmerzlicher, als nur ein Bruchteil der Platten in den einschlägigen Diskographien nachgewiesen ist. Bei einer Neuauflage sollten die im Katalog *Musik zum Zeitgeschehen* des Lautarchivs des Deutschen Rundfunks (jetzt: DRA) unter den Nummern 222, 231 und 233 aufgeführten Platten mit aufgenommen werden.

Die editorische Gestaltung ist nachahmenswert und sehr gewissenhaft. Mit mehreren Registern kann jede Platte schnell erschlossen werden. Dieses Verzeichnis ist um so nützlicher und wichtiger, als inhaltlich ausgerichtete Diskographien sehr selten sind. Und noch etwas erfreut den Rezensenten: Trotz Broschur wurde auf Fadenheftung nicht verzichtet. (Oktober 1981) Martin Elste

*LEONARD G. RATNER: Classic Music. Expression, Form and Style. New York: Schirmer Books-Macmillan Publishers / London: Collier Macmillan 1980. XVII und 475 S.*

Wer hätte nicht schon gewünscht zu erfahren, wie die großen Meister des ausgehenden 18. Jahrhunderts das Komponieren gelernt haben? Das allgemeine didaktische Prinzip ist uns ja bekannt: die Methode der Stil-Kopie, der Gesellen-Nachahmung von des Meisters Art. Aber über die Einzelheiten sind wir doch nur in Einzelfällen unterrichtet. So muß man es sehr begrüßen, daß uns Leonard G. Ratner in seinem neuen Buch *Classic Music* ein veritables Handbuch der Komposition im 18. Jahrhundert in die Hand gegeben hat, gegründet auf alten Quellen, aber auf eigenem Denken.

Die rationalen Prinzipien, die ja in jenem Jahrhundert des Rationalismus für die Musik und nicht zuletzt für die Komposition maßgebend waren, werden überaus klar beschrieben und mit einer Fülle ausgezeichneter Beispiele belegt, wie ich sie noch nirgends vorher gefunden habe. Mit Recht bemerkt der Verfasser in seinem Vorwort: „[Trotz der gewaltigen Literatur über die klassische Musik] entgeht uns immer etwas in der Literatur: es ist eine genaue, vollständige Erklärung der stilistischen Prämissen der klassischen

Musik; eine Einführung in die Prinzipien, nach denen diese Musik komponiert war.“ Für den Verfasser ist die Musik von etwa 1760 bis 1800 zentral, wobei er sich auf den thematischen Katalog von Breitkopf (1761–1787) und die analogen Kataloge der Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, der Söhne Bachs, von Boccherini, Viotti u. a. m. stützt. Wie man sieht, hat er ein enormes Feld durchpflügt. Es wurde in vier große Sektoren geteilt: I. Ausdruck, II. Rhetorik, III. Form, IV. Stilistische Perspektiven. Man mag diese Einteilung als horizontal-morphologisch ansehen; außerdem wird jeder Hauptteil in verschiedene, sehr ins Detail gehende Kapitel vertikal untergeteilt, d. h. historisch und musiktheoretisch durchmessen.

Um ein besonders gutes Beispiel zu geben, sei die Unterteilung des Sektors II. Rhetorik zitiert. Die Kapitel heißen: „Periodizität“: Kadenz, Symmetrie, Störungen der Symmetrie; Ausweitungen; Störungen innerhalb des „Normalen Modells“; Unregelmäßige Phrasenlänge; Verschiedene Ausweitungen. „Harmonie“: Das Tonalitätssystem; Harmonie-Funktionen; Kadenzformeln; Definitionen; Modulation; Das Dur-geschlecht; Wechsel der Genera; Konjunktive Baß-Fortschreitungen; Sequenzen; Behandlung der Dissonanz. „Melodie“: Ideen und Begriffe der Melodie; Definitionen; Einfache Melodien; Figuralmelodik; Rhetorik der Melodie-Verteilung; Melodische Figuration; Melodie: ars combinatoria; Melodie: Thema und Subjekt (im Sinne des Fugen-Kontrapunkts). „Textur I“: (Allgemein) Sechs Unterteilungen, darunter die verschiedenen Arten des Kontrapunkts. „Textur II“: (Kammermusik) Zehn Unterteilungen. „Textur III“: (Orchestermusik) Sechs Unterteilungen. „Textur IV“: (Vokalmusik) Sechs Unterteilungen. „Aufführungspraxis“: Notation, Tempo, Artikulation, (Mechanische Klarheit), Emphase, Verbindungen, Kohärenz, Ornamentik.

Schon diese trockene Liste bezeugt die Gründlichkeit und den Reichtum des herangezogenen und interpretierten Materials. Es scheint mir kaum möglich, dieses Buch, schon wegen seiner Fülle, bibliothekswissenschaftlich zu klassifizieren; es bietet Historie, Analyse, Formgeschichte, Musiktheorie, vor allem aber Kompositionslehre – soweit man Komposition lehren kann (anders als z. B. Hugo Riemann). Am ehesten könnte man es eine enzyklopädisch-historische Kompositionslehre der klassischen Musik nennen. Es bedient sich einer ausgezeichneten Didaktik, ist

aber beileibe kein Buch für Anfänger, denn es setzt ziemlich viel an musikgeschichtlichem Wissen und ein gutes Niveau von Kompositionstechnik voraus. Von besonderem Interesse sind die Ausführungen des Verfassers im Teilkapitel Nr. 20 (im Sektor „Stilistische Perspektiven“). Darin werden die damaligen Ansichten, Urteile und Vorurteile über die angeblich „italienischen, französischen und deutschen“ Stile einer historisch-kritischen Untersuchung unterzogen, die mit vierzehn Beispielen und 46 Quellenhinweisen eine nahezu erschöpfende Darstellung der Stile (oder Dialekte), die damals als „national“ galten, bietet. Dieser Ausblick ist darum so wertvoll, weil er einen Vergleich mit den sogenannten „Nationalistischen“ Schulen des 19. Jahrhunderts ermöglicht und die gewaltige Änderung der Vorstellungen von nationaler Musik veranschaulicht.

Ebenso wertvoll wie originell scheint mir im Sektor II. (Rhetorik) das Kapitel über die Ars combinatoria. Hier wären vielleicht noch Beispiele aus einigen Finales von Haydns Symphonien heranzuziehen, in deren Autographen Haydn seine Themen sogar numeriert. Angesichts dieser Fülle von Themen und Ideen erscheinen dem kritischen Leser Auslassungen kaum vorstellbar; allein sie kommen vor. Im Teilkapitel „Sequenz“ wird der wichtige Unterschied zwischen „tonaler“ und „realer“ Sequenz nicht erwähnt; im Teilkapitel „Textur“ wird der Unterschied von Obligat-Stimmen und „freien“, d. h. Füll- oder Begleitstimmen übersehen. Der Begriff der Symmetrie in der Musik ist sehr umstritten, schon aus Gründen einer unmöglichen Symmetrie innerhalb des Zeit-Kontinuums. Es wäre wünschenswert gewesen, wenigstens das Problem aufzuzeigen. Indessen handelt es sich bei diesen Auslassungen nur um Lakunen der Erklärung, die dem Verfasser zu selbstverständlich erschienen, als daß er viel Worte damit verloren hätte. Hier aber liegt auch die einzige Schwäche des Buches: durch seine konzentrierte Beschäftigung mit den alten Autoren hat es der Verfasser manchmal unterlassen, fundamentale Begriffe de novo durchzudenken. Da er seinen eigenen Quellen nahezu unkritisch gegenübersteht, mag so der Eindruck entstehen, daß die Dialektik der Begriffe merkwürdig „altmodisch“ anmutet, obgleich der Eindruck täuscht, wenn man dem Denken des Verfassers wirklich aufmerksam folgt. Es ist wahr: er hat die neueste Literatur nicht berücksichtigt – ob das ein so

großer Nachteil ist? Ein Vergleich mit Charles Rosens *The Classical Style* (New York 1971), einer ziemlich geschwätigen Kompilation, fällt durchaus zu Ratners Vorteil aus.

So sorgfältig der Text und die vielen Musikbeispiele gestaltet und gewählt sind, so miserabel aber war die editorische und verlegerische Arbeit – sie hat ihr Schlimmstes getan, um das schöne Buch geradewegs zu verhunzen – ja, ich weiß keinen anderen Ausdruck, der der Sachlage gemäß wäre. Die Musikbeispiele aus älteren Quellen wurden einfach phototechnisch aus den alten Drucken herausgenommen, wie schlecht oder klein auch der Druck gewesen sein mag; so sind manche Beispiele kaum lesbar, Verleger unrichtig angegeben, Zeilen sind nicht voll ausgedruckt (z. B. auf S. 250), ja sogar eine oder die andere sprachliche Nachlässigkeit kommt vor, alles, was ein guter Editor mit leichter Mühe hätte vermeiden können. Und der Verleger? Es ist das altberühmte Haus Macmillan-Schirmer, dem offenbar mehr daran lag, Geld zu sparen, als ein ausgezeichnetes Buch seinem Rang entsprechend herauszubringen! Trotz dieser unentschuldbaren und bedauerlichen Schönheitsfehler bleibt das Werk ein hochbedeutendes Buch, sehr nützlich dem fortgeschrittenen Studenten, als Nachschlagewerk unentbehrlich für den Wissenschaftler. Für jede Musik-Bibliothek aber ist es ein Muß! (März 1982) Eric Werner

*Musik in Darmstadt zwischen den beiden Weltkriegen. Mit Beiträgen von Oswald BILL, Philipp SCHWEITZER, Hans Martin BALZ und Ludwig NÖLL. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT und Kurt OEHL. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1980). 162 S., 39 Abb. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 18.)*

Der Hang, Musikgeschichte einer Stadt als Personengeschichte zu schreiben, scheint schwer überwindbar. Jedenfalls geben ihm hier drei Autoren nach, deren dominant biographische Darstellungen fast zwei Drittel des Textteils beanspruchen. Schweitzer, der schon das *Darmstädter Musikleben im 19. Jahrhundert* (Darmstadt 1975) durch „ausgesuchte Lebensbilder“ zu charakterisieren versuchte, stellt den 1897 in Darmstadt geborenen Komponisten Hans Simon samt Werkverzeichnis und Literatur vor. Nach einem Biogramm folgen Angaben zur Aufführungsgeschichte einiger Werke; über deren Be-

schaffenheit erfährt man nichts. Interessant, daß auch Simon eine Büchner-Oper schrieb: 1931 *Valerio* nach *Leonce und Lena*.

Überaus ausführlich der Beitrag von Nöll, Pfarrer und Vorsitzender der Wilhelm-Petersen-Gesellschaft. Petersen (1890–1957), Anthroposoph, vor 1910/11 dem George-Kreis verbunden, zeigt mit Formeln wie „sterile Intellektualität“ (S. 123) oder der Phrase von der „Atomzertrümmerung“ (S. 101) der Musik durch die Zwölftontechnik, daß er aus konservativ-neoromantischer Haltung mit Fortschritt und Vernunft nicht allzuviel im Sinne hatte. Bemerkungen zum Werk und Selbstkommentare klingen aber doch so, daß man diese Musik gerne einmal hören würde – ungeachtet der durch Lokalpatriotismus und Vereinszugehörigkeit bedingten Überschätzung. Ähnlichen Geistes Kind wie sein Held ist auch Nöll selbst, der etwa Musikgeschichte mit der Formulierung parteiisch umwertet: „die Wiener Schule, deren Einführung des von Matthias Hauer entwickelten Zwölftonsystems einen breiten Niederschlag vor allem in Arnold Schönbergs Werk gefunden hat“ (S. 101). Neu auch die Information über Kriegsende und Novemberrevolution – „Deutschland ging seinem Untergang entgegen“ (S. 99) – und über die „wissenschaftliche Astrologie“ (S. 100), eine kühne *contradictio in adjecto*.

Die Verflechtung der Person in ein Segment der Musikkultur stellt Balz in *Arnold Mendelssohn und die evangelische Kirchenmusik* stärker heraus. Der als Komponist, Organisator und Lehrer tätige Arnold (1855–1933) war Sohn eines Vetters von Felix Mendelssohn Bartholdy. Mit seiner Tendenz zu nationalistischer Überassimilation und Bedienung des Bündnisses von Thron und Altar ist Arnold Mendelssohn keine rundum erfreuliche Gestalt. Eines der vier *Chorhefte* des evangelischen Kirchengesangsvereins Hessen (Nr. IV, 1915) ist, so Balz, „prekären Inhalts, es war gedacht als ‚Kriegschorheft‘, das auch nach dem Krieg seine Bedeutung behalten sollte für ‚vaterländische und kirchliche Feiern mannigfaltigster Art“ (S. 77); und das Heft *Deutsche Lieder für frohe und ernste Stunden* (Darmstadt 1913) enthält von Arnold Mendelssohn u. a. *Deutsche Wehr* („Des preisen wir den Herrn der Welt“) und *Deutsches Flottenlied* („Michel horch, der Seewind pfeift“) (S. 77).

Gedrängte Informationen bringt Bills Beitrag *Konzertleben in Darmstadt 1919–1939*. Aus der Fülle der Aktivitäten wählte er einige für den

gehobenen Bedarf aus. Der 1889 gegründete Richard-Wagner-Verein war eine Zeitlang mit über 1000 Mitgliedern der größte Europas (S. 15). Die Inflation ruinierte auch ihn, so daß die sehr rege und aufwendige Konzerttätigkeit nach 1923 erlosch; 1928 wurde er aufgelöst. Breitgefächert die Formen der Sinfoniekonzerte des Theaterorchesters, deren Geschichte 1853 mit einer eigenen Konzertreihe der Großherzoglichen Hofkapelle begann. Nach der Machtübergabe an die Nazis verengte sich wie überall das Repertoire; 1934/35 standen die Sinfoniekonzerte „erstmalig unter einem Gesamtaspekt: Deutsche Musik“ (S. 32). Als wäre die Bewahrung einer kulturellen Fassade für die staatliche Barbarei ein Verdienst, erscheint dann der Topos: „Doch konnten trotz Kriegsnot die Sinfoniekonzerte aufrecht erhalten werden“ (S. 34). Der 1832 gegründete Musikverein trat in der Regel mit vier Oratorienkonzerten pro Jahr auf; auch hier ging es „mit gewohnter Regelmäßigkeit“ weiter bis zum Juli 1944. Mit einem Akzent auf neuer Musik bot die Freie Gesellschaft für Musik (1922–26) eine Alternative zum „üblichen Konzertbetrieb“ (S. 43). Diese Gesellschaft erscheint noch zwei weitere Male im Buch – S. 155f. und S. 55ff. in Schweitzers *Kammermusik in Darmstadt. Ein Überblick* –, so daß der geneigte Leser als aktiver Lektor und Redakteur an der Gestaltung mitwirken kann. Besagter Überblick reiht im wesentlichen nur Interpretationen und Repertoireangaben.

Das Buch, eine „Ergänzung“ zur Ausstellung gleichen Titels anlässlich des 650jährigen Stadtjubiläums, bedarf selber stofflich – etwa durch Berücksichtigung der vielen Gesang-, Kirchengesang- und Instrumentalvereine (S. 9f.) – wie methodisch noch erheblicher Ergänzungen, bis sich so etwas wie eine Musikgeschichte Darmstadts in der Zwischenkriegszeit ergibt.

(Oktober 1981) Hanns-Werner Heister

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

Ein junger Musiker (Jahrgang 1948) mit dem Namen Herbert Henck gründete mit viel Enthusiasmus im Jahre 1980 den Neuland Musikverlag, ein Non-Profit-Unternehmen, wie der Herausgeber sagt. Nun brachte dieser Verlag das

erste Jahrbuch einer geplanten Reihe mit dem programmatischen Titel *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart* heraus. Der erste Band – Auflage vorläufig 500 Exemplare – erschien in dem für Jahrbücher ungewohnten (und für Bibliotheken ungünstigen) Format 21 x 29,5 (was man früher DIN A 4 nannte), zweispaltig mit einer ausgezeichneten Schreibmaschine getippt und dann in der Art mancher Dissertationen reproduziert. Er enthält auf seinen 167 Seiten erfreulich viele und teilweise gut leserliche Notenbeispiele, Diagramme und Abbildungen.

Wie der Spiritus rector betont, soll der Titel hinreichen, um etwas über die Aufgaben und den thematischen Einziehungsbereich auszusagen. Keiner der Autoren (immerhin sind es zwanzig; Komponisten, Interpreten und Musikwissenschaftler) erhielt für sein Manuskript das geringste Entgelt. Inhaltlich ist der Band in drei Sektionen gegliedert, von denen sich eine ausschließlich mit Charles Ives, die zweite mit der deutschen und die dritte mit der amerikanischen Musik der Gegenwart befaßt.

Charles Ives, dessen Leben und Werk und dessen Haltung als Mensch und Künstler nach den Worten von Henck in vieler Hinsicht als vorbildlich betrachtet werden darf, wird hier aus den verschiedensten Blickwinkeln durchleuchtet. So zeichnet Hartmut Lück ein Portrait des amerikanischen Komponisten und stellt außerdem eine Diskographie zusammen, Renate Hüsen schreibt über die *Robert Browning Overture*, Herbert Henck stellt Literatur zusammen, verfaßt Randbemerkungen zum Gesamten Klavierwerk, Hermann Conen analysiert die zweite Klaviersonate, Ursula Henrietta Euteneuer-Rohrer bringt eine Werkanalyse des Liedes *The Cage* und schließlich äußert sich Walter Zimmermann über die Eigenständigkeit in Charakter und Werk.

Im zweiten Teil verfaßt Carla Henius eine Studie über die Beziehungen zwischen Thomas Mann, Theodor W. Adorno und Arnold Schönberg, Helmut Lachenmann diskutiert vier Grundbestimmungen des Musikhörens, Herbert Henck stellt Literatur zu Helmut Lachenmann zusammen, Walter Zimmermann schreibt einen Essay *Nische oder das Lokale ist das Universale* und verfaßt außerdem eine Projektbeschreibung über Lokale Musik, eine Ländler-Topographie für Großes Orchester, Robert HP Platz berichtet über sein Orchesterwerk *Schwelle*, Christoph von Blumröder glossiert es als „Nicht einfach, aber

neu . . .“, Hermann Beyer schreibt über Erfahrungen mit einem neuen elektronischen Metronom, Herbert Henck bespricht Walter Zimmermanns *Beginner's Mind*, Reinhard Febel referiert über Teilaspekte der Neuen Musik, Elisabeth Schmierer äußert sich zu Wolfgang Rihms *Klavierstück* Nr. 5, Klarentz Barlow kommentiert eine Busreise nach Parametron und schließlich verkündet Tilo Medek etwas von der Unschärfe heutigen Komponierens.

In der der amerikanischen Musik der Gegenwart gewidmeten Sektion berichten Gordon Numma und Tim Souster über Conlon Nancarrow und Herbert Henck steuert Materialien zu dessen Arbeit bei, Nicolaus A. Huber nimmt sich die *Cheap Imitation* von John Cage vor, John McGuire bringt Werkkommentare zu Steve Reichs *Drumming* und *Octet* und Candace Natvig *Eine Einführung in vom Interpreten realisierbare Musik am Beispiel von Christian Wolffs 'For 1, 2 or 3 People'*.

(November 1981)

Werner Reiners

*LEO SCHRADE: Beethoven in Frankreich. Das Wachsen einer Idee. Ins Deutsche übertragen von Els SCHRADE und Petra LEONARDS. Bern und München: Verlag A. Francke AG (1980). 272 S.*

Der vorliegenden Übersetzung der 1942 in den USA publizierten Schrift wünscht man einen großen Leserkreis; denn es gibt wenig Fachliteratur, die sich trotz einer gründlichen Quellenarbeit so spannend und gut liest, und die derart umfassende inhaltliche Aussagen – unter einem Rahmenthema – enthält. Fachwissenschaft hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten häufig als fachlich isolierte Forschung von Spezialisten für Spezialisten dargestellt – unter Verzicht auf einen geistes- oder kulturgeschichtlichen Kontext. Diese Detailforschungen fördern zweifellos eine Fülle präziser und wichtiger Fakten an den Tag. Aber Komponisten und ihre Werke sind immer auch im geistigen Leben ihrer Zeit und späterer Zeiten lebendig und unterliegen Entwicklungsprozessen.

Außer der musikhistorischen Neugier, die im vorliegenden Buch auf Leben, Werk und Wirken von Beethoven gerichtet war, besaß der Verfasser eine große Sensibilität für verschiedenste Erscheinungen im geistigen Leben – hier: speziell in Frankreich. Den vielen Kräften, die am

Leben in Frankreich und der Entwicklung des Beethoven-Bildes von ca. 1800 bis 1936 beteiligt waren, spürte Leo Schrade nach; er zeichnete „das Wachsen einer Idee“, wobei „Wachsen“ sich als lebendiger, vielschichtig zu beeinflussender, nicht immer voraussehbarer Prozeß darstellt.

Aus verschiedenen Gründen – nicht zuletzt aus Interesse am geistigen Werk des Verfassers – erscheint es sehr empfehlenswert, sich mit der Publikation nach vier Jahrzehnten noch einmal zu beschäftigen; eine große Veränderung durch den Zweiten Weltkrieg kündigt sich am Ende des Buches bereits an: „Frankreich trug Beethoven einst auf den Schwingen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Wenn diese Schwingen erlahmen, verliert Frankreich sein Beethoven-Bild“ (S. 254). Eine Epoche – auch der französischen Musik – ging mit Abschluß der Arbeiten an der Publikation zu Ende. Der Verfasser verfolgte Beethovens Spuren in Frankreich nicht einseitig, sondern deckte Zusammenhänge auf, gab Erklärungen aus dem jeweiligen Kontext, in dem er Beethoven sah, und es gelang ihm, z. B. die Schwierigkeiten der französischen Musik im 20. Jahrhundert und ihre z. T. geringen Erfolge in ihrem Bemühen um Eigenständigkeit durchschaubar zu machen.

Vom „Erscheinen des Genius“ Beethoven in Frankreich in engster Verbindung mit der Romantik bis zur Reduktion seines Werkes auf eine Anzahl von Regeln, die d'Indy zu lehren vorgab, breitet sich das Buch wie ein geistiges Panorama aus: Beethoven ein Romantiker – ein Klassiker – ein Übermensch? Es kommt auf den Standort des Betrachters an. Das Buch gibt Anregungen, diesen Standort vielfältig zu überdenken.

(Dezember 1981)

Ursula Eckart-Bäcker

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

In Richard Wagners prägende Jugendzeit fiel der polnische Aufstand 1830, die deutsche Intelligenz zu Sympathien aufrührend und eine ganze Welle von Polendichtung inspirierend – Musioł nennt (S. 10) Chamisso, Uhland, Lenau, Kerner, Grün, Platen, Grillparzer, Hebbel, Freiligrath und Herwegh – Bettina von Arnim und E. T. A. Hoffmann wären hinzuzufügen. Wagners Heimatstadt Leipzig war Zentrum der polnischen

Emigration und Sitz eines deutschen Polenkomitees, an dessen Spitze Wagners Schwager Friedrich Brockhaus stand, durch den Wagner den Grafen Tyszkiewicz kennenlernte, den er bewunderte. Neben Brockhaus war der Student Wagner der einzige deutsche Teilnehmer eines polnischen Festgelages anlässlich des polnischen Nationalfeiertages, das sich in seiner Erinnerung tief eingrub: „eine aus der Stadt bestellte Blechmusik spielte unausgesetzt die polnischen Volkslieder, an welchen sich unter dem Vorgesang eines Litauers die Gesellschaft jubelnd und klagend beteiligte. Namentlich erweckte das schöne ‚Dritte-Mai‘-Lied einen erschütternden Enthusiasmus. Weinen und Jauchzen steigerten sich zu einem unerhörten Tumulte, bis sich die Gruppen auf die Rasenplätze des Gartens lagerten und dort zerstreute Liebespaare bildeten, in deren schwelgerischem Liebesgespräch das unerschöpfliche Wort ‚ojczyzna‘ (Vaterland) die Losung war, bis endlich der Schleier eines großartigen Rausches alles in Nacht hüllte. Der Traum dieser Nacht bildete sich später in mir zu einer Orchesterkomposition in Ouvertürenform, mit dem Titel ‚Polonia‘ aus.“ Musioł, dies (S. 18) aus Wagners Autobiographie zitierend, verfolgt die polnischen und litauischen Themen aus dieser 1836 komponierten Ouvertüre, deren Aufführung in Frankreich trotz verschiedener Bemühungen nicht zustande kam (erst 1881 erfolgte eine Privataufführung, erst 1905 die erste öffentliche Aufführung in London; Bemühungen um eine Aufführung von polnischer Seite wurden von der Wagner-Familie inzwischen abgelehnt, und nicht einmal die Wagner-Monographie Zdzisław Jachimeckis durfte die Reproduktion einer Partiturseite enthalten.) Musioł sieht Einflüsse von Themen dieser Ouvertüre in verschiedenen Werken Wagners: Im *Parsifal*, im *Holländer* und im *Tannhäuser* (S. 20–25), und auch in anderen Werken Wagners findet er polnische Motive, so der Polonaise *D-dur* op. 2 und im 2. Satz der *Sinfonie* in *C-dur*. Gleichwohl erfuhr auch bei Wagner selbst die Polen-Begeisterung seiner Studentenjahre eine gewisse Abkühlung: mit dem Vorschlag seines Freundes Heinrich Laube, auf dessen Libretto eine Kościuszko-Oper zu komponieren, mochte er sich nicht befreunden, und verärgerte andere polenbegeisterte Freunde, indem er eine Einladung nach Petersburg 1863 (nach dem zweiten polnischen Aufstand) nicht ausschlug. Dies änderte nichts an der Bewunderung polnischer Komponisten wie

Stanisław Moniuszko, Mieczysław Karłowicz und Ludomir Różycki sowie polnischer Dichter, besonders Stanisław Wyspiański, für Richard Wagner, dessen Werke im Polen der Zwischenkriegszeit ausführlich aufgeführt und beachtet wurden – Zentrum der Wagnerpflege war besonders Posen. Dagegen nahm Karol Szymanowski (ähnlich wie Satie) eine gegenüber den deutschen und wagnerschen Einflüssen eher kritische Position ein (S. 38). Polnische Einflüsse, und zwar von Chopin her, sieht Musioł (sich auf die 1976 veröffentlichten Tagebücher Wagners stützend) schließlich in Wagners *Tristan*. Es ist erwiesen, daß Wagner ein großer Teil der Werke Chopins bekannt war und daß er manche selbst spielte (S. 44). Einflüsse Chopins im *Tristan* hatte auch Lunačarskij bemerkt (S. 42).

Im polnischen Schrifttum genießt Wagner nach wie vor ein starkes Interesse, wobei der „fortschrittliche“ Wagner gesehen und geliebt wird. Musioł belegt diese auf deutsch und polnisch vorgelegten Untersuchungen mit einer reichhaltigen Bibliographie, insbesondere des polnischen Wagnerschrifttums, und reichhaltigem Bildmaterial.

(Oktober 1981)

Detlef Gojowy

*RUBENS TEDESCHI: Żdanov l'immortale. Sessant' anni di musica Sovietica. Fiesole: discanti edizioni (1980). 154 S. (Contrappunti 7.)*

Der Autor spricht an einer Stelle (S. 116) davon, wie er als *Unità*-Journalist Anfang der 60er Jahre in Moskau war, und dies erklärt schon vieles an seinem Buch: die gute Kenntnis und Einfühlung, aus der er die Ära Chruščev und Brežnev der sowjetischen Musikpolitik beschreibt (S. 113 ff.), und sein Bestreben, in kritisch-objektiver Weise bestimmte Grundtatsachen und die Entwicklung dieser Politik für einen Leserkreis darzustellen, der sich über sie augenscheinlich in der glücklichsten Unwissenheit befindet.

Für die 60er Jahre entsteht so ein scharfes Bild: Tedeschi schildert die ungeklärte Situation hinsichtlich der Buch-, Film- und Musikzensur, in der seither vieles vom Zufall abzuhängen scheint, die psychologische Situation der sowjetischen Geisteswelt, die in ihrem seit der Żdanov-Politik noch immer bestehenden Nachholbedarf (der Vergleich mit der italienischen Nachkriegssituation wird auf S. 125 gezogen) auch in der Gefahr

steht, Westliches zu vergöttern, er umreißt die Rolle des Künstlers mit den Worten des Bildhauers E. Neizvestnyj in einem Interview mit dem *Corriere della Sera* (30. November 1975, hier S. 123): „Unter Stalin und Chruščev hatte das Leben eines Künstlers den Charakter eines Abenteurers: es konnte gut ausgehen, und es konnte auch sehr schlecht ausgehen. Heute tendiert die Macht dazu, den Künstler in einen Funktionär zu verwandeln. Unter Brežnev fungieren die Künstler nicht mehr als Individuen, sondern als integrierte Subjekte.“

Tedeschi berichtet von den großen Hoffnungen, die sich unter den russischen Intellektuellen Anfang der 60er Jahre mit dem Wirken Chruščevs verbunden hatten (S. 115) – nur so ist wohl das parteipolitische Engagement von Schostakowitsch in dieser Zeit erklärbar, und gleichzeitig die Komposition seiner 13. Sinfonie auf kritische Texte, die sich dann doch als zu kritisch erwiesen. Als Relikt der Stalin-Ždanovschen Ära bewahrt sieht Tedeschi den offiziellen, verordneten Optimismus (S. 130), gegen den Schostakowitschs 14. Sinfonie verstieß. Er erwähnt Komponisten der jüngeren Generation wie Denisov, Schnittke, Volkonskij, Slonimskij, Tiščenko, Grabovskij, Silvestrov, Godziackij, Zagorcev, Mansurjan und Kančeli (S. 133) und geht auf die Emigration von Musikern am Beispiel von Rostropovič, Baršaj, Kondrašin, Jurij Aronovič und Tänzern wie Nureev ein (S. 136) – die von Volkonskij scheint ihm entgangen.

Weniger scharf fällt das Geschichtsbild hinsichtlich der zurückliegenden Epochen aus, besonders der 20er Jahre: bei aller Bemühung um noch so kritische Objektivität stößt er hier bereits auf gefilterte, um unerwünschte Tatsachen im Sinne der Ždanovschen Musikpolitik bereinigte Darstellungen. Als „Dioskuren“ dieser Epoche sieht er Strawinsky und Prokof'ev (S. 14), die aber damals gar nicht in der Sowjetunion lebten, während die Namen von Komponisten wie Lourié oder Roslavec, die seinerzeit die Ereignisse der Neuen Musik steuerten oder maßgeblich beeinflussten, fehlen, wie auch die anderer damals im sowjetischen Staatsverlag publizierter Modernisten (ich denke an Feinberg, Veprik, Gnesin oder Sergej Protopopov). Hier hat sich Ždanov wirklich als unsterblich erwiesen, was wohl auch daran liegt, daß dem Autor mangels russischer Sprachkenntnisse sowjetische Quellen verschlossen bleiben. Dieser Mangel äußert sich in ärgerlichen Fehlzitierungen wie „Berja“ an-

statt Berija (S. 116), „Arteme“ statt Artemev (S. 133) oder der mißverstehend zitierten Abkürzung der „Russischen Assoziation Proletarischer Musiker“, die in Wirklichkeit RAPM lautet und deren Angehörige als Rapmovec, Plural Rapmovcy, bezeichnet werden, die hier aber ständig als „RAMP“ (S. 27, 78) bzw. „Rampovski“ (S. 27, 44) angeführt sind, was nun gar keinen Sinn mehr gibt. Über die bekannten Darstellungen von Vladimir Karbusický und Boris Schwarz hinaus, die zitiert werden, leistet diese Arbeit in diesem Bereich keinen Vorstoß in informatorisches Neuland.

(Oktober 1981)

Detlef Gojowy

*MERCEDES VIALE FERRERO: La Scenografia dalle Origini al 1936. Storia del Teatro Regio di Torino, coordinatore Alberto BASSO, volume III. Torino: Cassa di Risparmio (1980). 652 S., 96 farbige Tafeln.*

Von den vier angekündigten Bänden dieses Projekts über die Geschichte des Teatro Regio in Turin (vgl. die Besprechung in *Mf* 33, 1980, S. 68 ff.) liegt nun der dritte vor: Die Geschichte der Theaterdekoration, der szenischen Gestaltung von Opern (hauptsächlich) und Balletten von ihren Anfängen bis 1936 an diesem Haus. Ebenso luxuriös ausgestattet wie die ersten beiden Bände, auch dies eine vorbildliche Dokumentation. Die Autorin, die u. a. schon mit Arbeiten über szenische Gestaltung bei den Galliaris und bei Filippo Juvara hervorgetreten ist, liefert nicht nur das szenisch-bildhafte Gegenstück zu Bouquet-Bassos minuziöser, archivalisch fundierter Chronologie dieses bedeutenden Theaters, sondern bietet überhaupt einen wertvollen Beispielband für die szenische Kunst der Bühnenarchitekten und Regisseure des 17. bis 20. Jahrhunderts, die hier die Textbücher und Anweisungen in die Wirklichkeit der Illusion umsetzten, d. h. also, mit den in der genannten Besprechung erwähnten Ausnahmen für ein Repertoire, in dem die wichtigsten Opernkomponisten und -librettisten mit wesentlichen Werken vertreten waren. Die Ausstattungen werden gründlich besprochen und mit Abbildungen (von 1667 bis 1933 [*Manon Lescauf*]) vors Auge gestellt, sie werden zugleich in ihrem materiellen, finanziellen und technischen Aufwand beleuchtet und dadurch untereinander, in verschiedenen Inszenierungen, vergleichbar; verglichen aber

werden sie auch mit Inszenierungen anderer italienischer Theater.

Eingeleitet wird der Band mit einem großen Kapitel über Dekoration und Kostüm im 17. Jahrhundert. Das Ganze ergibt für die Geschichte der szenischen Gestaltung und ihrer Möglichkeiten ein sehr umfassendes, verlässliches Material. Diese Darstellung erscheint um so lehrreicher, als sie sich um ein nunmehr prägnant umrissenes Opernhaus mit wechselvoller Geschichte, die bis in seine Organisationsform eingriff, zentriert und so Wandlungen im Zeitgeschmack und in den technischen Mitteln und Anforderungen viel klarer herausstellt, als allgemeine Theatergeschichten das vermögen, die ihre stilistischen Beispiele von verschiedenartigen Bühnen nehmen und damit subjektiver Akzentuierung unterliegen. Und das Regio war zudem ein zwar „modernes“ Theater, aber keine Experimentierbühne. Vom Winkelrahmen über das Telarisystem, Kulissenbühne und Galli-Bibienas Winkelperspektive lassen sich an einem Ort alle Entwicklungsphasen ablesen bis hin zum historischen Realismus (den fehlenden Expressionismus wird man ohnehin in romanischen Ländern nicht suchen).

Neben den reichhaltigen Anmerkungen, die belegen und erläutern, sind es vor allem – wie in den vorangehenden Bänden – die wertvollen Anhänge, die weitere Grundlagen bekannt machen und als Vergleichsmaterial dienlich sind: Briefe, Dokumente, Rechnungen, Anweisungen, Spesenabrechnungen, Kostümaufstellungen, Kontrakte, Magazin-Inventare, Inszenierungs- und Aufführungskosten, also Unterlagen für Einzelpersonen, für einzelne Inszenierungen und Aufführungen sowohl wie für bestimmte Zeiträume. Allein die Abbildungen und diese Dokumente sind eine wichtige Quelle für die Szenographie; Frau Ferreros wissenschaftliche Arbeit ist überdies von immenser Gründlichkeit und Sachkenntnis getragen und reiht sich würdig ein in die Reihe der bisherigen Bände über das Teatro Regio. Die Sparkasse Turin, die sich und ihre Stadt mit dieser spektakulären Publikation feiert, hat mit dem Thema und mit diesen Musik- und Theaterwissenschaftlern einen guten Griff getan und der Musikhistorie ein großartiges Geschenk gemacht.

(Oktober 1981)

Horst Leuchtmann

*Anton Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit. Beiträge von Manfred WAGNER, Johannes-Leopold MAYER, Elisabeth MAIER und Leopold M. KANTNER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 291 S. (Anton-Bruckner-Institut Linz. Anton Bruckner, Dokumente und Studien. 2.)*

*ELISABETH MAIER – FRANZ ZAMAZAL: Anton Bruckner und Leopold von Zenetti. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980. 264 S. (Anton-Bruckner-Institut Linz. Anton Bruckner Dokumente und Studien. 3.)*

Die neue, vom Anton-Bruckner-Institut Linz herausgegebene Reihe *Dokumente und Studien* scheint die bereits mit Erscheinen des ersten Bandes auf sie gesetzte Erwartung (vgl. Mf 34, 1981, S. 376) zu erfüllen. Auch die nunmehr vorgelegten Bände 2 und 3 dürften zu den wichtigsten Bruckner-Publikationen der letzten Jahre gehören. Der zum Teil sehr kritische Ansatz einiger in ihnen enthaltenen Beiträge wird der Bruckner-Forschung mit Sicherheit neue Impulse geben. Die nahezu durchweg gründliche philologische Arbeitsweise der Autoren schafft zudem ein hinreichend seriöses Fundament für eine längst fällige neue Interpretation des Phänomens Bruckner und seiner Zeit. Schon jetzt zeigt sich, daß der Generaltitel der Reihe nicht nur äußerlich Verschiedenartiges zusammenfassen soll, sondern zugleich ein methodologisch fruchtbar zu machendes Programm fixiert: Erst die einwandfreie Aufbereitung gesicherter *Dokumente* vermag weiteren *Studien* – und seien sie auch noch so spekulativ – Relevanz für ein inzwischen von vielen gefordertes neues Bruckner-Bild zu verleihen.

Die der Forschung gestellte Aufgabe, Bruckners Persönlichkeit neu zu definieren, läßt sich nur auf der Basis eines detailliert analysierten kulturhistorischen Kontextes lösen. So sind auch offensichtlich Titel (*Anton Bruckner in Wien*) und Untertitel (*Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit*) des zweiten Bandes der genannten Reihe zu verstehen. Elisabeth Maier beschreibt *Anton Bruckners Arbeitswelt*, d. h. Bruckners Beziehungen zu Institutionen, Vorgesetzten, Freunden, Gönnern und anderen Zeitgenossen, von seinen ersten Wien-Kontakten im Jahre 1851 an. Mit ihrer diesbezüglichen Aufarbeitung älterer und neuerer Literatur erstellt die Autorin gleichsam eine kleine Spezialbiographie des lernenden, lehrenden und schaffenden Bruckner. Diese Materialaufbereitung wird für

künftige Exegeten sicher nützlich sein, bedarf aber im einzelnen sicher noch weiterer kritischer Differenzierung. Trotz ihrer durchweg sachlichen, ganz am dokumentierten Material orientierten Ausführungen gelingt es der Verfasserin, bereits ein revidiertes Bild des Komponisten zu entwerfen: „Es ist ein ganz anderer Bruckner, der mit den vielen ärgerlichen und grotesken Verzeichnungen seiner Person nichts mehr gemein hat . . .“ (S. 223).

Leopold M. Kantner bezieht mit seiner Untersuchung zur *Frömmigkeit Anton Bruckners* eine zwar vielleicht etwas schockierende, aber nicht unsympathische Gegenposition zu den in der Literatur der vierziger und fünfziger Jahre fixierten Anschauungen zu diesem Thema. Der Verfasser geht von der *Frömmigkeit Bruckners in der Literatur* aus und konfrontiert die Erscheinungsformen Brucknerscher Frömmigkeit mit deren unmittelbaren Umweltfaktoren und mit der Typik der Frömmigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: „. . . so klärt sich manches in Bruckners Frömmigkeit, was zunächst als persönliche Eigentümlichkeit erscheint, als Zeitererscheinung auf“ (S. 241). So spiegele auch Bruckner als „Skrupulant“ nur eine spezifische Geisteshaltung („transzendente und innerweltliche Egozentrik“; „Beichtspiegelfrömmigkeit“) seiner Zeit wider. Die „charakterlichen Schwächen“ Bruckners (seine „Empfindlichkeit“, sein „Karrieredenken“, seine „Doppelzüngigkeit“, sein „Ruh- und Geldhunger“, das „vordergründige Zurschaustellen seiner Frömmigkeit“; S. 259) sowie sein Verhältnis zur Kirche und zum Klerus werden von Kantner in einen geschichtlichen Zusammenhang gestellt und damit neu definiert und redimensioniert. Hierbei bezieht sich der Autor nicht nur auf die Wiener Zeit des Komponisten, wenn er auch um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen wichtigen politischen und historischen Einschnitt konstatiert („nach der glücklichen Überwindung des Josephinismus erhielt die Kirche nur allzu bald im Liberalismus einen neuen, viel gefährlicheren Gegner . . .“), der die Lage völlig verändert habe („Die Ablehnung alles ‚Weltlichen‘ wird zur Dominante der Frömmigkeit“; S. 233).

Kantner bietet eine theologische Detailanalyse, die z. B. sowohl den Einfluß der Jesuitenfrömmigkeit der Zeit wie den des Beichtvaters Bruckners oder auch des von Bruckner verwendeten Katechismus auf die Frömmigkeit des Komponisten berücksichtigt. Was dabei heraus-

kommt, mag dem unbefangenen Bruckner-Verehrer nahezu als ein Sakrileg erscheinen. Jedoch sollte man dem Theologen Kantner nicht anlasten, was eigentlich der Musikwissenschaftler Kantner mit Recht unternimmt, wenn er den Komponisten vor seinen Verehrern, vor den „vielen literarischen Heiligsprechungen“ (S. 269) in Schutz nimmt. Das heikle Kapitel „Bruckner und die Frömmigkeit seiner Werke“ (das kürzlich erst Walter Wiora bezüglich der Symphonien eingehend behandelte; *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 51) berührt Kantner am Schluß seines Beitrages nur cursorisch und nur im Hinblick auf die kirchenmusikalischen Werke Bruckners. Dabei wird vor allem die Frage angegangen, warum Bruckner nach 1869 nur noch gelegentlich Kirchenmusik geschrieben hat. Eine schlüssige Antwort bleibt auch Kantner schuldig: „zunächst bleibt das kirchenmusikalische vacuum ohne befriedigende Erklärung“ (S. 268). Und schließlich wird auch hier wieder zwischen Persönlichkeit und Werk Bruckners eine Diskrepanz fixiert, mit der man sich eigentlich nicht abfinden sollte: „Die Beurteilung von Bruckners Werken sowie das religiöse Erlebnis, welches sie vermitteln können: das steht in keinem Zusammenhang mit der Frömmigkeit Anton Bruckners“ (S. 269); warum dann das alles?

Auf das Feld der frühen Bruckner-Rezeptionsgeschichte stürzen sich mit Vehemenz Manfred Wagner und Johannes-Leopold Mayer. Die in ihren Aufsätzen entwickelte, z. T. radikal neue Sicht der Brucknerschen Persönlichkeit im gesellschaftlichen Kontext Wiens ist zunächst faszinierend. Wagners *Beitrag zur Apperzeption und Rezeption des oberösterreichischen Komponisten in der Hauptstadt der k. k. Monarchie* definiert Bruckner in Wien als einen „sozialen Aufsteiger“, der „mit Zähheit, Sturheit, unter Entbehrungen und Opfern, aber auch durch Gerissenheit und Schlaueit die höchsten Stufen bürgerlicher Weihe, Öffentlichkeit sowie gesicherten Sozial Einkommens erfuhr“ (S. 66). Er bietet weiterhin eine plausible Revision der „sprichwörtlichen Geschichte von der Ablehnung eines Genies“ durch die Wiener Universität wie auch der „Buhmannfigur Hanslick“ (S. 26 ff.). Wagners Ausführungen zum Bruckner-Bild der Wiener Presse ergeben eine neue Sicht „der publizistischen Einschätzung“ des Komponisten. Nur gelegentlich verfällt der Autor ins unangebracht peinliche Spekulieren; so etwa, wenn er die

Frage aufwirft (ohne sie natürlich direkt zu beantworten), ob unter Bruckners zahlreichen „Migräneanfällen nicht auch gelegentlich die Folgen eines übermäßigen Alkoholgenusses gesehen werden können“ (S. 25).

In einem eigenen Kapitel entwirft Wagner eine Sozialgeschichte von Bruckners Dritter Symphonie, u. a. „weil sie ein Musterbeispiel großen Aufwandes darstellt“ (S. 44). Bruckners Versuche, für die Zeit seiner Arbeit an dieser Symphonie eine Art Arbeitsstipendium zu erhalten sowie die gesamte frühe Wiener Rezeption der Dritten erhellt der Autor anhand zahlreicher Dokumente und Rezensionen und beschreibt damit die Entwicklung Bruckners „vom zwar bekannten, aber nicht etablierten Orgelkünstler zum Heros einer ihn vereinnahmenden Gesellschaft“ (S. 66). Aus dem gesamten Text spricht ein soziologisch orientierter Musikologe von beträchtlicher Originalität; und das Ergebnis ist demzufolge höchst beachtlich.

Aus der Arbeit Johannes-Leopold Mayers (*Musik als gesellschaftliches Ärgernis – Oder: Anton Bruckner, der Anti-Bürger*) scheint dagegen ein musikwissenschaftlich orientierter Soziologe zu sprechen. Auch dieser Autor betrachtet mit Recht das Phänomen Bruckner als historisches Problem, geht es jedoch genau von der entgegengesetzten (der gesellschaftlichen) Seite an; und das geht in vielen Details nicht ohne Gewaltamkeiten an der Person und an der Musik Bruckners ab. Mayer reißt die kulturelle und politische Zeitgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts noch sehr viel tiefer auf. Er sieht das Leben Bruckners vor dem Hintergrund eines „uralten Staatswesens“, dessen Neuanfänge und dessen nahendes Ende der Komponist wie den Aufbau und den Niedergang einer Welt erlebte. Der kulturelle Führungsanspruch des Bürgers sei in einer Epoche der raschen Wandlungsfähigkeit erfolgt, die sich in einem „permanenten Wechsel ihrer Grundstrukturen“ zeige, d. h. in einer Zeit, die „das Dauernde wollte“, aber „eben die dauernde Unsicherheit“ erfuhr.

Bruckner erscheint hier als der „Antibürger“, Bruckners Musik als eine „Provokation des Bürgertums“. Für Bruckner war kein Platz im „liberal-bürgerlichen Musikbetrieb“. Auch später (nach 1879) sei sein auf Bildung abgestelltes musikalisches Werk schließlich zum „Stein des Anstoßes“ geworden. Und dann die Quintessenz: „Anton Bruckners Forderungen für ein künstlerisches Werk beinhalten . . . nichts ge-

ringeres als eine Überschreitung des bisherigen gesellschaftlichen Klassendenkens“ (S. 151). Nun, Bruckner der klassenlose Komponist – das ist fürwahr ein kühner Gedanke, etwas allzu kühn, wie uns scheint, und aus einem modernen sozialideologischen Wunschenken hervorgegangen.

Schade, daß die erste größere Arbeit, die das Problem Bruckner von der sozialwissenschaftlichen Seite angeht und so viele diskussionswürdige, für künftige Überlegungen wichtige neue Aspekte entwickelt, zu einer streckenweise recht verfangenen und verspannten Interpretation der Sachverhalte kommt. So scheint z. B. die Bedeutung, die Mayer dem sich in dieser Zeit entwickelnden Männerchorwesen und speziell dem 1843 gegründeten Wiener Männergesangverein immer wieder zuschreibt, maßlos übertrieben. Auch historisch-musikalische Sachverhalte (wie etwa Bruckners Verhältnis zum Männerchor, oder das Fehlen der *Gloria*- und *Credo*-Intonation in der *f-moll-Messe*) werden verschiedentlich schief belichtet, primär musikrezeptive soziologisch verbogen (vgl. die Passagen über den Liederkomponisten Schubert oder über die „Ausbeutung“ der jungen österreichischen Schulgehilfen; S. 104).

Fragliche biographische Begebenheiten (wie Bruckners angeblich dem Kaiser gegenüber geäußelter Wunsch, dieser möge doch gegen Hanslick etwas unternehmen) werden mitunter als wichtige Argumentationsstützen benutzt (S. 100). Andere werden offensichtlich überbewertet (etwa die Auslassungen des Windhaager Schulgehilfen Bruckner zur Astronomie, aus denen gefolgert wird, Bruckner habe damit „kühn eine Vorschrift seines kaiserlichen Herrn . . . und der katholischen Kirche“ mißachtet; S. 101). Der Verfasser geht mit seinen Schlußfolgerungen nicht selten ein Stück zu weit, so, wenn er aus dem äußerlich etwas gebrochenen, im Grunde aber höchst subtilen Verhältnis der Brucknerschen Kirchenmusik zur Liturgie schließt: „Bruckner reduzierte die Kirche damit auf den persönlichen religiösen Bereich, ohne sie ausschalten zu wollen“ (S. 103) – immerhin!

An anderer Stelle wird mit den musikologisch ohnehin fragwürdigen Epochenbegriffen (Barock, Renaissance) recht großzügig operiert (S. 110). Eine gelegentliche Anmerkung Bruckners in einem Brief an Felix Weingartner, notwendig gewordene Kürzungen an seiner Achten betreffend, bezieht Mayer an einer Stelle großzügig auf

das Gesamtwerk („Er sagte selbst, sein Werk gelte nur ‚für spätere Zeiten‘ und dann nur für ‚Freunde und Kenner‘“; S. 111) mit weitreichenden Folgerungen bezüglich der gesellschaftlichen Stellung Bruckners. Die Frage der Bearbeitungen Brucknerscher Werke durch die Zeitgenossen reduziert der Verfasser mehrfach auf den gesellschaftlichen Aspekt, die diffizilen Komponenten dieser Angelegenheit ungemein vergrößert (z. B. S. 143). Der von Mayer breit ausgeführte Vergleich dieser formalen und instrumentalen Retuschen mit den Arrangements Schubertscher Musik (sowie mit der Rezeption der Schubert-Biographie) bringt völlig verschiedene Sachverhalte durcheinander.

Manche gute, auch musikologisch weiterzuführende neue Denkansätze gehen zudem in der opulenten, viele Reprisen schaffenden und einen vulgärsoziologischen Jargon leider nicht immer vermeidenden Diktion des Autors unter, in der sich nicht selten selbst die Gestalt Bruckners verliert: „Dies sind ja letztlich auch die Ziele des bürgerlichen Kulturrengagements: der Adel soll von seinem hohen Roß, das ja ohnehin längst ein alter Schindgaul geworden ist, heruntersteigen . . .“ (S. 78). So „zogen sich viele Bürger aus der aktiven Politik zurück und arbeiteten nur mehr für die eigene Briefftasche“ (S. 85); „... sowohl Musiker als auch Förderer protegierten das Männerchorwesen oder suchten sich dort ihr politisches oder gesellschaftlich-ständisches Süppchen zu kochen“ (S. 116); „... zur Zeit Herbecks und seiner Konsorten . . .“ (S. 115).

Von ganz anderer Natur ist der dritte Band der *Dokumente und Studien*. Mit ihm legen Elisabeth Maier und Franz Zamazal eine umfassende, sehr informative Arbeit über *Anton Bruckner und Leopold von Zenetti* vor, in der dargelegt wird, daß die Rolle des Ennsner Organisten und Regenschori „über die Vermittlung einfachster Grundbegriffe der Harmonielehre weit hinaus“ ging und „erwiesenermaßen auch länger gedauert hat als die bisher immer wieder zitierten zwei Jahre“. Die Autoren haben hier versucht, „alle noch erreichbaren Materialien zu Leben und Werk Zenettis zusammenzutragen und sie mit dem Leben und Ausbildungsgang Bruckners neu in Verbindung zu setzen“. Danach kommt Bruckners „Begegnung mit Zenetti . . . ähnlich auslösende Funktion zu wie später Otto Kitzler in der Linzer Zeit“ (S. 110). Zenetti kann als der frühe „Vermittler der klassischen Tradition und als auslösender Faktor für das Erwachen des eigenen

Schöpferischen“ bei Bruckner betrachtet werden (S. 161). Das Kapitel „Anton Bruckners Frühwerk – Einflüsse und Vorbilder“ bietet interessante, über die musikalische Entwicklung Bruckners in der eigentlichen Kronstorfer Zeit (1843–1845) hinausweisende Aspekte für die Frühzeit des Komponisten. Die philologisch muster-gültige Arbeit bietet darüber hinaus die erste größere Bio- und Monographie über Zenetti sowie ein umfangreiches Kapitel über die kultur- und musikgeschichtliche Situation in Enns, d. h. eine erste Milieustudie des Kulturlebens einer oberösterreichischen Kleinstadt im 19. Jahrhundert.

Zur begrüßenswerten und nützlichen Einrichtung der *Dokumente und Studien* gehört jeweils ein ausführlicher, Namen- und Werkregister einschließender Anhang.

(Dezember 1981)

Winfried Kirsch

*CLAUDE DEBUSSY: Lettres 1884–1918. Réunies et présentées par François LESURE. Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts (1980). XV, 294 S.*

Dieser Briefband gehört zu jener raren Sorte von Büchern, deren kostbare Ausstattung fast mehr zum Blättern und Anschauen animiert als zum Lesen. Er enthält reiches, in vorzüglichen Reproduktionen gebotenes Bildmaterial, das über den engeren Lebenskreis Debussys hinausreichend auch den weiten Umkreis außermusikalischer Anregungen und Einflüsse einbezieht. So findet man neben aufwendigen Farbdrucken von Bildern Turners, Rodins, Odilon Redons und Moreaus – um nur einige zu nennen – Faksimilia von Briefen Debussys, d'Annunzios und Pierre Louys', Bilder bzw. Fotos von Poe, Mallarmé, Baudelaire und Maeterlinck, aber auch von vielen Komponisten, die in Beziehung zu Debussy standen: Satie, Chausson, Dukas, Strawinsky, Varèse und zahlreichen anderen namhaften Musikern.

Durch chronologische Ordnung sowie sorgfältige Auswahl und Kommentierung der Briefe entsteht aus der Verbindung von Bild und Text ein einprägsames Bild von Debussys Leben, das als Autobiographie in Briefen dokumentarischen Wert gewinnt.

Weniger erfreulich steht es um die für eine wissenschaftliche Verwendung des Bandes unentbehrlichen bibliographischen Angaben. Dies

ist um so beklagenswerter, als ein erheblicher Teil der Briefe hier erstmals publiziert wird und die Mehrzahl der früher an anderer Stelle veröffentlichten Briefe anhand der Autographen revidiert werden konnte. Von den rund 1200 erhaltenen Briefen Debussys hat François Lesure 252 für diese Sammlung ausgewählt. Warum er davon absah, die Erstveröffentlichungen als solche zu kennzeichnen, bleibt ebenso unerfindlich wie der Grund für seinen Verzicht auf Drucknachweise für die bereits anderweitig veröffentlichten Briefe. Der Leser findet lediglich eine Aufzählung der bekannten, zwischen 1927 und 1957 in Buchform erschienenen Sammlungen von Debussy-Briefen; auf die schwer zu überblickende Streuung separater Briefpublikationen in Zeitschriften, Biographien usw. wird mit keinem Wort eingegangen. Aber wo, wenn nicht in dieser bislang umfangreichsten Sammlung von Briefen Debussys, dürfte man eine bibliographische Erschließung gerade dieser Quellen erwarten? Wer wäre kompetenter, sie zu erstellen, als der Herausgeber? Bleibt zu hoffen, daß eine bescheidener Ausgabe nachholt, was dem vorliegenden Prachtband fehlt.

(Oktober 1981)

Peter Cahn

*IGOR STRAVINSKY: Le Sacre du Printemps. Press-Book réuni par François LESURE. Genève: Editions Minkoff (1980). 178 S. (Anthologie de la Critique musicale. Dossiers de Presse. Tome I.)*

In einer Reihe, die zu wichtigen Marksteinen der neueren Musikgeschichte die zeitgenössischen Pressestimmen zu sammeln (oder aufzuspießen?) sich anschickt, erscheint dieses Buch als erstes – geplant sind Sammlungen zu Schönbergs *Pierrot Lunaire*, Debussys *Pelléas et Mélisande*, Verdis *Otello*, Bergs *Wozzeck* und Musorgskis *Boris Godunov*.

Das Material ist nach Ländern aufgeschlüsselt, und neben den Erscheinungsdaten sind Informationen zu den Autoren nach Möglichkeit gegeben. Über den *Sacre du Printemps* gaben u. a. in Frankreich Louis Laloy und Roland Manuel, in Rußland Vjačeslav Karatygin und Nikolaj Mjaschkovskij, in Deutschland Adolf Weismann und Alfred Heuss, in Italien Alfredo Casella, in Österreich Julius Korngold und Paul Stefan ihr zeitgenössisches Urteil ab.

Ganz abwegig und dem Gegenstand unange-

messen waren diese Urteile auch in der Ablehnung und Feindschaft selten. Die Bedeutung des Werkes wurde erkannt. Aus Wien sind Revolten des Publikums bei der Generalprobe dokumentiert. Ein „J. B.“ beim *Neuen Wiener Journal* fand dagegen: „Man muß sich nur in die russische Psyche hineinleben, um die künstlerischen Absichten des Tondichters zu erfassen. Ich selbst höre dabei das geknechtete russische Volk, für das nie ein Frühling anbricht, auch dann nicht, wenn es seine Freiheit in staatlich beglaubigter Form zugemessen erhält. In die Töne Strawinskys ist immerfort der Schrei nach Erlösung eingehüllt, der durch die geschlossenen Zähne mit unglaublicher Kraft in die Welt hinausgebrüllt wird . . .“ (S. 149). Nach den Tumulten bei der Generalprobe wurden bei der Aufführung dann „ . . . die aufreizendsten Stellen gestrichen“, verbrieft Julius Korngold (S. 153) in der *Neuen Freien Presse* vom 21. Februar 1925. Bedauerlich die schlechte Reproduktionsqualität bei den russischen Kritiken: die von Karatygin (S. 81 ff.) ist kaum zu entziffern – war die Vorlage wirklich so schlecht?

Das Vorhaben, im Grenzbereich zwischen Musikgeschichte und Publizistik angesiedelt, verdient Beachtung. Kinderkrankheiten sind unausbleiblich. Ich finde, der Herausgeber sollte noch ein bißchen mehr aus der philologischen Zurückhaltung hervortreten, als dies im Vorwort geschieht, oder ein anderer, spezialisierter Autor sollte das gesammelte Material in den Zusammenhang seiner Kenntnisse bringen.

(Oktober 1981)

Detlef Gojowy

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

Kreneks Werk läßt sich nicht mehr überblicken: Er ist 1980 bei der Opuszahl 232 angelangt, hat unzählige musiktheoretische, ästhetische, (kultur-)politische oder feuilletonistische Arbeiten publiziert, Opernlibretti, Prosatexte und Gedichte, Tagebücher und Memoiren verfaßt, einen extensiven Briefwechsel geführt. Zudem kann dieses singuläre Schaffen nur sehr schwer bewertet werden. Krenek hat nicht nur seinen musikalischen Stil häufig gewechselt, sondern auch seine theoretischen Positionen manchmal innerhalb einer Jahresfrist revidiert; er hat selbstbewußt die Prozesse seiner Urteilsfindung stets in die Öff-

fentlichkeit hineingetragen, ohne sich von der mangelnden Beständigkeit seiner Resultate beirren zu lassen. Die Verbindlichkeit seiner oft widersprüchlichen Äußerungen ist nicht immer abschätzbar. Weiter dürfen – folgt man den Analysen von Claudia Maurer-Zenck – Kreneks Reflexionen seiner Musik häufig als abwegig gelten, und das Geschichtsbewußtsein etwa, auf das ein Libretto Kreneks schließen läßt, muß nicht unbedingt dem von der Musik bezeugten entsprechen. Allerdings ist ihre entsprechende Analyse des Schlusses von *Karl V.* (S. 72ff.) fragwürdig, denn Krenek komponiert hier doch wohl eher den Sinn der Worte.

Mit immensem Fleiß hat sich Claudia Maurer-Zenck in dieses von Widersprüchen zerfurchte Werk eingearbeitet und ein streitbares, also sehr lebendig geschriebenes, journalistisches Temperament bezeugendes Buch vorgelegt, das über die Jahre von 1928, dem Umzug Kreneks nach Wien, bis 1961, dem Fiasko der Darmstädter Aufführung von *Das Leben des Orest* berichtet. Sie stützt sich auf reiches authentisches Material bis hin zu unveröffentlichten Tagebüchern Kreneks oder seine Briefe an die Mutter, die – auch das ist singulär an Krenek – bereits in Bibliotheken eingesehen werden können. Es mag vielleicht eher eine Frage des Taktgefühls oder Geschmacks als der Informationspflicht sein, schon zu diesem Zeitpunkt Tagebucheintragungen aus wohl primär polemischen Absichten zu zitieren, die nun nach der Publikation weiterer Dokumente, um die sich Claudia Maurer-Zenck nicht gekümmert hat, Kreneks Integrität ungewollt zwielichtig erscheinen lassen. Man vergleiche die Tagebucheintragungen vom 11. August 1938 (zitiert S. 116) mit der Darstellung, die Peter Sulzer gibt (*Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Band I, Winterthur 1979, S. 175f.).

Wohl versucht Claudia Maurer-Zenck mit einer Vielzahl unterschiedlicher Methoden und Darstellungsarten das Werk und die Entwicklung Kreneks in den Griff zu bekommen; doch ist ihr das Buch – auch bei Abwägung all ihrer Verdienste, die nicht geschmälert werden dürfen – aus zwei Gründen nicht gelungen. Einerseits kann sie nie Distanz zur Person Kreneks und zu seinem Werk gewinnen. Sie verharmlost allzu souverän den äußerst ambivalenten Komplex des Austrofaschismus, dem Krenek intensiver zuneigte, als sie wahrhaben will. Liest man etwa den ersten Beitrittsaufruf zur *Vaterländischen Front* (aus dem sie nie zitiert), so erscheint es heute gerade-

zu unfaßbar, daß Krenek sich dieser sogleich anschloß; der paradoxe Tenor ihrer Darstellung lautet: Krenek befand sich schon abseits des offiziellen Regierungskurses, bevor er ihn publizistisch unterstützte. Sie mißversteh absichtsvoll Eislers Krenek-Kritik, verschüttet die ausgesprochen antidemokratische Haltung Kreneks in jener Zeit, überschätzt erheblich Kreneks „Einfluß auf das moderne Musikleben in den USA“ – ihr Kronzeuge Erickson ist ein Krenek-Schüler, dessen Werke Krenek Anfang der 50er Jahre in Deutschland dirigierte –, bekümmert sich nicht um einigermaßen repräsentative Rezeptionszeugnisse Krenekscher Musik aus der Nachkriegszeit.

Andererseits spürt man ständig die Eile heraus, mit der das Buch offenbar rechtzeitig zu Kreneks 80. Geburtstag vollendet werden sollte. Die Mängel reichen von der Disposition der Darstellung bis zu drucktechnischen Äußerlichkeiten. Es gibt überflüssige, belanglose Darstellungen zu Adorno, Schönberg und Webern, kommt zu irritierenden Doppeldarstellungen, die bei überlegterer Disposition hätten vermieden werden können. Manche Ausführungen sind geeignet, den Leser zu verwirren, wenn etwa nicht weniger als fünf weit entfernt liegende Gründe angeführt werden, aus denen Krenek 1928 nach Wien zurückkehrte (Wunsch nach konzentrierter Arbeit; instinktive Rückkehr angesichts der Lage in Deutschland; innere Affinität seiner „rückständigen“ Haltung mit dem konservativen Wiener Klima; Rückzug in die private Sphäre; Suche nach Widerständen, die zu intensiver publizistischer Tätigkeit führt) oder wenn Kreneks pädagogisches Wirken in den USA mal als „Illoyalität“ gegenüber seinen Studenten (S. 257), mal als „Solidarisierung“ mit seinen Studenten (S. 266) erscheint. Man findet zahllose leichtfertige Formulierungen (Schramms Brief an Krenek vom 13. Mai 1938 ist vielleicht weniger „grob“ als verzweifelt), das bequeme Stilmittel der rhetorischen Frage an kritischen Stellen (z. B. S. 280), bedenkliche stilistische Entgleisungen („Die Abstinenz vom Erfolg, die Kraus forderte, damit die moralische Position nicht aufs Spiel gesetzt würde, blieb durch die geringe Wirkung der kulturkritischen und politischen Publikationen ungefährdet“; S. 64). Die Seitenzahlen im Inhaltsverzeichnis S. 4 stimmen teilweise nicht, die Anmerkungen S. 98 mit Nr. 216ff. gehen ebenso nicht auf wie einige Seitenverweise in den Anmerkungen. Die *Kleine Suite* op. 28, als „Ms“ im

Werkverzeichnis angeführt, ist seit 1969 (Copyright) publiziert, die Schallplatte ORS 78295 enthält noch das *Flötenstück, neunphasig*.

Fast nur der über die Exilforschung in der Literaturwissenschaft referierenden Einleitung läßt sich entnehmen, daß diese Arbeit auch als Beitrag zur Exilforschung konzipiert ist. Die Unterscheidung zwischen Exil und Emigration, für die Claudia Maurer-Zenck plädiert, ist vor allem auch dann wenig hilfreich, wenn man erfährt, daß Krenek nicht nur sein Wirken in St. Paul als Exil im Exil empfindet (S. 251 – auch seinen Aufenthalt in Kassel 1925 etwa hat Krenek bereits als „erniedrigendes Exil“ bezeichnet), sondern auch noch den modernen Künstler als den Exilierten schlechthin charakterisiert (S. 181). Vor allem aber wirkt dieser Literaturbericht, der mit Seitenhieben nicht knausert, unerträglich selbstgerecht, weil die Umstände, in denen diese Arbeit geschrieben wurde, nicht mehr (gar politisch) mitreflektiert werden. Dem Vorwort kann entnommen werden, daß Claudia Maurer-Zenck sich mit einem Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft zunächst nur zufällig mit Krenek befaßt hat. Mit den wertvollen Verzeichnissen (Werk- und Schriftenverzeichnis Kreneks) sowie dem reichen authentischen Material wird diese Arbeit gleichwohl für die zukünftige Krenek-Forschung unentbehrlich sein.

(Januar 1982)

Giselher Schubert

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

Am 18. Mai 1980 fand im Theater an der Wien als Auftragswerk der Wiener Festwochen und zu deren Eröffnung die Uraufführung der Mysterienoper *Jesu Hochzeit* von Gottfried von Einem statt; das Libretto schrieb des Komponisten Gattin Lotte Ingrisch. Die Aufführung, die vom ORF und ZDF direkt ausgestrahlt wurde, war insofern eine außergewöhnliche, als sowohl vor dem Theater wie auch in diesem lautstarke und übelriechende Mißfallenskundgebungen abliefen. Diese bildeten den Höhepunkt und vorläufigen Abschluß einer seit geraumer Zeit sich im Gange befindlichen Kampagne, die, so vermuten die Herausgeber der vorliegenden Publi-

kation mit guten Gründen, mindestens zum Teil zentral gesteuert war. Ein handfester Opernskandal also? Nur zum Teil, denn all die Aktivitäten und deren wenig erfreuliche Begleiterscheinungen richteten sich ausschließlich gegen das Textbuch, die Musik blieb unangetastet, wurde vom Publikum gar wohlwollend aufgenommen.

Noch im gleichen Jahr erschien, herausgegeben von Margret Dietrich, Ordinaria für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, und von Wolfgang Greisenegger, Dozent für Theaterwissenschaft, die vorliegende, gut 400 Seiten starke Dokumentation zu diesem Ereignis. Das Buch ist somit nicht nur Zeugnis einer kleinen lokalen kulturgeschichtlichen Eruption, sondern auch solches einer extrem flinken publizistischen Aufarbeitung. Der solcherart gewahrte Aktualitätsbezug scheint allerdings notwendig, denn allzu sehr ist der Inhalt des Bandes an das spezielle Ereignis gebunden, als daß er über dieses hinaus von langdauerndem Interesse sein könnte. Diese Feststellung berührt nicht die Qualität des Vorgelegten, sondern dessen spezielle Ausrichtung.

Der erste Teil umfaßt vierzehn Beiträge unter der Überschrift „Analysen und Grundsatzartikel“. Schwerpunkt ist dabei die ethisch-religiöse Problematik des Librettos, seine stellenweise mit der Person Christi verbundenen sexuellen Allusionen („die Herabwürdigung religiöser Lehren gemäß § 188 StGB“, wie es in einer Anzeige an die Staatsanwaltschaft Wien formuliert war). So erinnert beispielsweise Fritz Fuhrich an das alte Sponsus-Motiv (*‚Jesu Hochzeit‘ auf der Bühne – Vom Mittelalter bis zum Barock*) und auch Josef Blanks kürzerer Artikel *Hure und Braut* wirkt klärend durch historische Rückbesinnung. Wolfgang Beilner seinerseits unternimmt es, die textlichen Bezüge des Librettos zur Bibel aufzuzeigen, und auch er findet zu einer gesamthaft positiven Beurteilung des Textbuches. Der Psychiater Erwin Ringel versteht die massenhysterische Ablehnungsreaktion in der Tatsache, daß Sexualität mindestens in neuerer Zeit mit der Person Jesu in keiner Weise in Verbindung gebracht wird. Zwei Artikel sind dem Problemfeld Kirche und Kunst gewidmet (Herbert Schade und Paulus Bergauer), zwei weitere befassen sich mit der Freiheit der Kunst und deren verfassungsrechtlichen Verankerung in der Bundesrepublik (Ingo von Münch) und in Österreich (Raoul Kneucker). Zur Musik selbst findet sich in diesem ersten Teil lediglich der Aufsatz von Friedrich Saathen (*Struktur, Thematik und Symbolik der Jesus-*

*Oper. Musikdramaturgische Analyse*). Margret Dietrich selbst legt eine *Analyse des Librettos* vor.

Im zweiten Teil findet sich die eigentliche „Dokumentation“. Eröffnet wird sie durch die Wiedergabe des Programmheftes der Uraufführung. An zweiter Stelle steht die im Heft 4/5 der *Österreichischen Musikzeitschrift* 1980 veröffentlichte Analyse der Oper von Rudolf Klein. Es folgen die Aktivitäten der Printmedien (Vorbesprechungen, Aufführungsbesprechungen, Pamphlete, Protestartikel u. a.). Hier kommt auch die Musik zu vermehrter Beachtung, wenn sie auch gesamthaft eher negativ beurteilt ist (Ausnahmen: H. H. Stuckenschmidt in der *Frankfurter Allgemeinen* und Rudolf Klein in der *Neuen Zürcher Zeitung*). Während allerdings die lange Reihung der Besprechungen mit ihren unvermeidlichen Wiederholungen einer kontinuierlichen Lektüre entgegensteht, wirkt die „Auswahl aus Briefen“ an die Librettistin nachdenklich und bedrückend in der immer wieder aufscheinenden verbalen Befriedigung niedrigster Instinkte (es geht dies bis zu Morddrohungen).

Gesamthaft allerdings vermittelt die Publikation einen lebendigen Einblick in die besondere Situation dieser Oper und die Schwierigkeiten ihrer erstmaligen Aufführung. Ob dazu ganze 400 Seiten notwendig waren, bleibe dahingestellt. Unverständlich allerdings, daß das „corpus delicti“, das Libretto, um das sich alles dreht, nicht mit abgedruckt wurde.

(September 1981)

Victor Ravizza

*KLAUS-JÜRGEN SACHS: Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter. Teil I: Edition der Texte mit deutschen Übersetzungen und mit Abbildungen aus den Quellen im beigefügten Ergänzungsheft. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH 1970. 225 S. und 27 Abb. Teil II: Studien zur Tradition und Kommentar der Texte. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH 1980. 406 S., zahlr. Tab. (Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung. Band I/II.)*

In zwei stattlichen Bänden mit zusammen rund 650 Seiten legt Klaus-Jürgen Sachs erstmalig eine Edition aller erreichbaren Quellen zur Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter vor. Gegenüber Christhard Mahrenholz, der sich in

seiner *Berechnung der Orgelpfeifenmessungen* (Kassel 1938) – der bis dahin gründlichsten einschlägigen Veröffentlichung – auf 29 im Druck zugängliche Quellentexte bezog, stellt Sachs im ersten Band 87 Quellen, weitere fünf in einem Nachtrag im zweiten Band vor. Aus diesem kaum noch zu erweiternden Fundus ergab sich die Übertragung von 49 Mensurtexten (mit synoptisch dargestellten unterschiedlichen Lesarten), die – auf Wunsch des Verlages und zum Vorteil des Benutzers – in einem Beiheft innerhalb des gleichen Bandes auch in deutscher Übersetzung vorliegen. Philologische Akribie der Übertragung und vorbildliche sprachliche Rücksicht auf den Urtext in der Übersetzung kennzeichnen die verdienstvolle Quellenedition und zugleich den Verfasser des Standardwerkes, der offensichtlich keine Mühe gescheut hat. Die bei Erscheinen des ersten Bandes von McKinnon geäußerte Skepsis (*The Quarterly Journal of the Music Library Association*, 1972, S. 241) gegenüber der Trennung von Quellentext und wissenschaftlicher Bearbeitung kann ich nicht teilen. Gerade diese Trennung bietet arbeitstechnische Vorteile und gibt dem häufiger benutzten Textband handliches Format.

In der Edition wurden die Texte, die ausschließlich Längenmaße für Intervallgrößen (S. 7), für Skalen abwärts (S. 14) oder aufwärts (S. 17) angeben, jeweils gruppenweise zusammengefaßt, ebenso die elf Texte, in denen auch Weitenmessungen eine Rolle spielen. Verzeichnisse der Quellen und der speziell mit ihnen befaßten Literatur, Register der Incipit, der Termini und der genannten Personen sowie 27 Abbildungen von Textvorlagen (davon vierzehn in originaler Größe) runden den Band ab, mit dem sich trotz der manchmal irritierenden Fülle von Lesarten bequem arbeiten läßt.

Der umfangreichere zweite Band geht von dem „Leitgedanken“ aus, daß die in den Mensur-Traktaten niedergelegte Maßordnung in den Bereich der „musica scientia“ gehört, also nicht primär für das Handwerk des Orgelbauers bestimmt ist. Dieser immer wieder aufgegriffenen These kann nicht widersprochen werden. In einem Einleitungskapitel kritisiert Sachs zunächst das bisherige Verständnis der Quellen als handwerkliche Anweisung zum Orgelbau und die Art ihrer Auswertung in der instrumentengeschichtlichen Literatur. M. E. haben weder Buhle (1903) noch Mahrenholz (1938) oder Perrot (1965) – deren Publikationen ich gerade zur Hand habe –

darán gezwéifelt, daß die Mensura-Texte in das Lehrgebäude der von Boethius tradierten Lehre der Pythagoreer gehören und Teil einer letztlich mathematisch fundierten, später auch theologisch untermauerten Mensurlehre sind. Trotz der erkannten Fehler, die sich – ähnlich wie schon in der Schmiedelegende – aus der oft recht unkritischen Übertragung der Saitenlängen des Monochords auf Maße der Orgelpfeifen oder Gewichte der Glocken etc. ergeben, haben die genannten Autoren Aufschlüsse über die Gestalt der Orgel des Mittelalters erhóft, dabei allerdings aus Detailangaben Konsequenzen gezogen, die z. T. heute nicht mehr vertretbar sind. Ihre Äußerungen zur *Mensura fistularum* – meist in einem größeren Zusammenhang stehend und ziemlich knapp gehalten – erfolgten ohne intensivere Quellenforschung. Man sollte nicht vergessen, daß sie auch bleibende Erkenntnisse vermittelt haben.

Im ersten Hauptteil behandelt Sachs in sechs (mit je einer knappen Zusammenfassung abgeschlossenen) Kapiteln Quellen und Überlieferung, Methoden der Ableitung der (fast ausschließlich) pythagoreischen Skalen, Terminologie, das Verhältnis von Theorie und Empirie, überlieferte absolute Maßangaben und schließlich die ideengeschichtliche Einbindung der Mensurlehre. Ein weiterer Hauptteil erfaßt die Vorgeschichte und die Entwicklung der Mensurlehre von den Pythagoreern über Boethius, die „naiven“ Frühformen, die Einbeziehung der Pfeifendurchmesser und die aufwärts gerichteten Skalen. Die besonders aufschlußreichen Mensurlehren des Wilhelm von Hirsau und des Aribo werden ausführlich bearbeitet.

Ein letzter Hauptteil bietet einen Kommentar zu den Texten der Edition, in dem auch die Abhängigkeit der Quellen voneinander verdeutlicht wird. Der vom üblichen Apparat abgeschlossene Band vermittelt eine Fülle von teilweise neuen Erkenntnissen. Durch klare Gliederung und mit Hilfe zahlreicher Tabellen bleibt er übersichtlich, obwohl der Verfasser keine Gelegenheit versäumte, alle in sinnvoller Beziehung zum Generalthema stehenden Randgebiete in die Betrachtung einzubeziehen.

(März 1982)

Rudolf Reuter

ALBERT ERHARD: *Jean Rousseau's „Traité de la viole“*. Faksimile der Ausgabe Paris 1687. Mit Einführung, Übersetzung und Kommentar.

München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbacher 1980. 107 S., VII Bildtaf. (*Musikwissenschaftliche Schriften*. Band 6.)

Jean Rousseau's *Traité de la viole*, 1687 in Paris erschienen, ist wohl eine der am häufigsten herangezogenen Quellen zum Gambenspiel. Zum einen werden darin wesentliche technische Grundlagen und zum anderen musikalische und aufführungspraktische Aspekte wie die verschiedenen Arten des Gambenspiels und die damals üblichen Verzierungen diskutiert. Zudem sind entsprechend informationsreiche Quellen in diesem Bereich eher spärlich. Aus dieser Tatsache erklärt sich das Bedürfnis nach einer deutschen Übersetzung, nachdem das Buch bereits zweimal in Faksimile veröffentlicht (Amsterdam 1965 und Genève 1975) und zur Zeit der Drucklegung der vorliegenden Arbeit eine englische Übersetzung durch Nathalie Dolmetsch vorbereitet wurde (in: *The Consort* 33 [1977], S. 225–236; 34 [1978], S. 302–311; 36 [1980], S. 365–370, und 37 [1981], S. 402–411).

Albert Erhard hat die hier vorgelegte und sehr sorgfältige Übersetzung besorgt und mit einem ausführlichen Kommentar versehen. In verdienstvoller Weise ist jeweils neben dem deutschen Text der entsprechende französische Text als Faksimile wiedergegeben, so daß der Leser mühelos Original und Übersetzung gleichzeitig benützen kann. Vor allem für den Praktiker wird der Kommentar hilfreiche Dienste leisten, auch wenn manchmal ein gewisses Unbehagen hinsichtlich des auffallend zurechtweisenden Charakters einiger Anmerkungen entsteht, so etwa auf Seite 32 und bei der dazugehörenden Anmerkung 77, wenn Rousseau im 2. Kapitel, „Die Handhaltung“, schreibt: „Feststeht, daß das Gambenspiel keineswegs seinen Ursprung in den Zupfinstrumenten hat<sup>77</sup>, denn von diesen unterscheidet sich die Gambe ganz wesentlich und hat den Vorteil, daß sie mittels des Bogens die Töne aushalten kann.“ Der Kommentar dazu lautet: „Hier irrt Rousseau. Die Herkunft der Gambe aus der Laute hat u. a. Einstein . . . dargestellt, der geradezu von einer ‚Homöousie‘ dieser beiden Instrumente spricht. Stimmung, Bünde und Tabulatur der Gambe, z. T. auch ihre Applikatur sind unverkennbar Erbeile der Laute. Die Gemeinsamkeiten sind so groß, daß Gerle, Ganassi . . . u. a. beide Instrumente im gleichen Lehrwerk abhandeln . . .“

Rousseau geht es jedoch gerade um den Unterschied, um das besondere Hervorheben des

hier zur Diskussion stehenden gestrichenen Instruments, um die Abgrenzung gegenüber der altbekannten und gezupften Laute. Anstatt ihn mittels Argumenten, die aus Untersuchungen unseres Jahrhunderts hervorgehen, des Irrtums zu bezichtigen, wäre es interessanter, einen Versuch zu wagen, die Gedankengänge und Voraussetzungen Rousseaus dazu zu verdeutlichen. Ein ähnlicher Sachverhalt liegt in der Anmerkung 28 (S. 15) im Kommentar zu Rousseaus „Abhandlung über die Herkunft der Gambe“ vor. Hier werden Rousseau Unzulänglichkeiten in bezug auf die Gliederung der Instrumente unterstellt, doch wäre eher eine Darstellung des Standpunkts von Rousseau und der auf die Antike wie auf die Zeit des Alten Testaments zurückgreifenden Tradition in der Instrumentengeschichtsschreibung wünschenswert gewesen.

Eine Frage zur Übersetzung stellt sich auf Seite 18, wo „Basse de Violon“ mit „Violone“, und auf Seite 24, wo derselbe Terminus mit „Violoncello“ übersetzt wird; zu diesen zweifellos problematischen Stellen wäre eine entsprechende Anmerkung angebracht gewesen.

Die Studie wird mit einer Einführung und einem anregenden Anhang mit ergänzenden Texten aus anderen Quellen zu diesem Thema sowie einigen Illustrationen sinnvoll abgerundet. Ein Sach- und Namenregister leistet leider nicht immer die gewünschten Dienste: Zum einen finden sich bei den Namen keine oder falsche Initialen des Vornamens (Roger North wird zu „Rob. North“, Agazzari erhält die Initiale „J.“ etc.), und zum andern fehlen wichtige Namen (z. B. Antoine Forqueray), oder es stimmt die Angabe nicht („Tiret“ findet sich auf Seite, nicht in Anmerkung 95). In ähnlich unsorgfältiger Weise präsentiert sich das Verzeichnis der „Abkürzungen zur verwendeten Literatur“ (S. 7f.) mit fehlenden und falschen Jahreszahlen, fehlenden Erscheinungsorten, fehlenden Herausgebern u. a. m. Ganz allgemein scheint die Genauigkeit mit den Jahreszahlen nicht vorrangig gewesen zu sein, Mersennes *Harmonie universelle* wird meist 1635 anstatt 1636 datiert (die Vorlage zur zitierten Faksimile-Ausgabe ist 1636 erschienen), Jambe de Fers *Epitôme musical* gar nicht oder 1557 (z. B. S. 4 und 47) oder sogar richtig mit 1556 (S. 24), und das ist nicht nur in „musikwissenschaftlichen Schriften“ ärgerlich.

(November 1981) Veronika Gutmann

GERHARD ALBERSHEIM: *Die Tonsprache. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). XIII, 388 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 15.)*

Musik als eine Sprache aufzufassen, ist gewiß lohnend und reizvoll. Aber gleich das erste Kapitel enttäuscht Erwartungen, die der Buchtitel weckt. Der Autor definiert seine „Tonsprache“ nur mit syntaktischen Kategorien, eine musikalische Semantik leugnet er ausdrücklich. Sein Argument: Da Einzeltöne nichts „bezeichnen“, kann Musik – als aus Einzeltönen zusammengesetzt – insgesamt keine Zeichenfunktion haben. Die Annahme ist falsch: Auch in der Wortsprache haben die Elemente – Buchstaben bzw. Phoneme – keine eigene Bedeutung, Sinn entsteht erst im Zusammenhang, bei Gebilden höherer Ordnung. Mit einem derart reduzierten Sprachbegriff mißt nun der Autor die Aussagen anderer zum Sprachcharakter von Musik – da sind Mißverständnisse unvermeidlich. Statt die vielschichtige Problematik dieses Denkmodells zu diskutieren, kanzelt Albersheim schulmeisterlich andere Meinungen ab, indem er einfach seine eigenen Definitionen als Maßstab nimmt.

Die folgenden Kapitel entfalten, was Albersheim unter musikalischer Syntax versteht, sie bieten ein ausgearbeitetes System musikalischer Harmonik und Metrik. Grundlage der Harmonik ist nicht die Kadenz mit den drei Hauptfunktionen, sondern die Folge Tonika – Nichttonika – Tonika (die zweite Position kann von verschiedenen Akkorden repräsentiert werden, im Vordergrund steht jedoch die Dominante). Hier wird allerdings nur die Einseitigkeit der herkömmlichen Harmonielehre durch eine andere Einseitigkeit ersetzt: Die funktional-tonale Musik benutzt mehrere wesentlich voneinander verschiedene Harmoniemodelle.

Für die Metrik nimmt Albersheim die Gleichberechtigung von Zwei- und Dreigliedrigkeit an. Damit ist sein System flexibler als das Riemannsche, wo der Primat der Zweigliedrigkeit dauernd zur Annahme ausgelassener oder verdoppelter Einheiten zwingt. Er hält jedoch fest an der Vorstellung, daß die Akzentstufen, die innerhalb eines Taktes gelten, ebenso auf die Verhältnisse zwischen Takten, Taktgruppen und Formteilen anzuwenden sind – eine in ihrer Konsequenz bestehende, aber musikalisch und psychologisch durch nichts gerechtfertigte Annahme.

Harmonik und Metrik werden nun einander eindeutig zugeordnet nach dem Schema: Tonika

– schwer, Nicht-Tonika – leicht. Nun gibt es zweifellos häufig Harmoniefolgen mit dieser metrischen Position, und auch auf den Tonartenverlauf ganzer Sätze ließe sich der Gedanke anwenden; aber hier eine Norm aufzustellen und alle anderen Fälle als Abweichungen zu entlarven, ist ebenso willkürlich wie analytisch fruchtlos. Die abschließenden Analysen einer Bachschen Fuge und eines Beethovenschen Sonatensatzes demonstrieren die syntaktischen Systeme des Autors in Verbindung mit einer Stimmführungsanalyse nach dem Vorbild der Schenkerschen Reduktionstechnik.

In diesem ersten Teil ist das Buch nur überflüssig: Es kombiniert sattfam bekannte Elemente aus verschiedenen musiktheoretischen Systemen neu; gerade diese Zuordnung aber schafft eine Fülle von Widersprüchen, ohne daß sich ein musikalischer Erkenntnisgewinn ergäbe. Der zweite Teil bringt eine „Stellungnahme zur musikalischen Theorie und Praxis unseres Jahrhunderts“, und nun wird es zunehmend ärgerlich. Zunächst beackert der Autor seine geistigen Väter Riemann und Schenker in oberlehrerhafter Manier – manchen Einwänden kann man immerhin noch zustimmen. Dann werden Hindemith und Schönberg als Theoretiker vorgenommen, ihre „Gesinnung“ an Albersheims Syntax gemessen. Danach ist ein vollkommen wirres Kapitel „Musiksoziologische Ideen“ eingeschoben, wo der Autor vor allem marxistische Ansätze mit seinen musiktheoretischen Vorstellungen zu widerlegen versucht, was zu völlig absurden Fragestellungen führen muß. In den letzten beiden Kapiteln kommt Albersheim schließlich zu einer Generalabrechnung mit der atonalen Musik überhaupt. Da ist die Rede vom „Nihilismus der atonalen Gesinnung“, von ihrem „Zerstörungstrieb“, sogar von „Nekrophilie“. Hier ist endgültig der Boden einer ernsthaften Auseinandersetzung mit musikalischen Sachverhalten verlassen. Das Reizwort Atonalität verselbständigt sich derart, daß unklar bleibt, welche Musik überhaupt konkret gemeint ist. Die Wiener Schule sicherlich; aber auch Bartók und Strawinsky? Oder Messiaen? Längst hat doch die Musikgeschichte gezeigt, daß Tonalität-Atonalität nicht zur Schicksalsfrage der Entwicklung wurde, daß die Fronten zwischen guter und schlechter Musik – nur darum sollte es gehen – ganz woanders verlaufen.

Der Rezensent zweifelte zunächst daran, ob man auf ein solches Buch überhaupt durch eine

Besprechung aufmerksam machen soll. Inhalt, Methode und Stil der Schlußkapitel bewogen ihn aber schließlich doch zu empörtem Widerspruch. (September 1981) Christian Möllers

*HANS PETER HALLER: Frequenzumsetzung. Das Experimentalstudio in Freiburg im Breisgau, Technische Einrichtung und Werkverzeichnis 1972–1976. Kassel: Bärenreiter (1978). 40 S., 26 Abb., zahlr. Tab.*

*PETER VOGEL: Musik und Kybernetik. Mit Anhang: Das Experimentalstudio Freiburg im Breisgau: Technische Einrichtung Stand 1978 und Werkverzeichnisnachtrag 1977. Kassel: Bärenreiter (1978). 76 S., 7 Abb., 51 Schaltbilder, Zeichnungen und Notenbeisp.*

*Internationales Seminar Rundfunk und Neue Musik Baden-Baden/Freiburg im Breisgau 11.–13. 9. 1976. Referat und Beiträge. In Zusammenarbeit mit der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks hrsg. von Wilfried SCHEIB. Internationales Musikzentrum, Wien. Red. Gerhard RINDAUER. Kassel: Bärenreiter (1980). 96 S., 2 Schallplatten. (Teilton. Schriftenreihe der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks. 1–3.)*

Drei Hefte einer neuen Schriftenreihe der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks sind erschienen. Sie tragen den Namen *Teilton*. Das erste Heft wird mit den programmatischen Hinweisen eröffnet, daß diese neue Schriftenreihe die Erkenntnisse dokumentieren soll, die aus der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit „neuer Musik“ hervorgegangen sind. Hans Peter Haller steuert dazu einen klugen und didaktisch geschickt angelegten Beitrag zu Frequenzumsetzung bei (durch Veränderung der Lautstärke, der Tonhöhe und der Klangfarbe mithilfe eines neuen Gerätes, des Produktionsmodulators). Die Arbeit des (in einer alten Schwarzwaldmühle angesiedelten) Studios ist mit Fotos der technischen Einrichtungen und einem Werkverzeichnis dort realisierter Musik dokumentiert.

Im Band 2 wird ein musikalisch-kybernetisches Objekt von Peter Vogel vorgestellt, ein klingendes Environment (Plexiglassäulen, die je nach der Bewegung der Zuschauer verschiedene Klangereignisse ausstrahlen). Die dazu formulierten theoretischen Begleittexte gehören in den Umkreis der Begriffe Informationsästhetik, Fortschritt, offenes Kunstwerk, Kommunikation, experimentelle Musik.

Obwohl im dritten Band, der die Ergebnisse einer Arbeitstagung enthält, Pierre Boulez das zusammenfassende Stichwort dafür liefert, nämlich Materialerforschung in der Musik von heute, zeigt sich, daß nicht die Neue Musik der Avantgarde im Zentrum steht. Die Aktivitäten des Studios kommen grundsätzlich allen Musikern zugute, die mit elektronischen Mitteln arbeiten. Der Pop-Sektor gewinnt damit erhebliches Gewicht für die Arbeit des Studios, weil die Bedeutung des Synthesizers heute dort am größten ist. Bezeichnenderweise lautet ein Referattitel im 3. Band: *Die Rolle des Synthesizers in der Neuen Musik (unter Einschluß der Popmusik)*. Hatte also Hans Oesch nicht, wie man zunächst meint, das Wort „neu“ kleingeschrieben in Hinblick auf die Philosophie der neuen Musik, sondern hatte er die Schreibweise gewählt, um keine Schranken zu errichten gegen irgendeine Form zeitgenössischer Musikäußerung? Wenn diese Vermutung stimmt, steht das Studio im Dienst eines Experimentes mit unbestimmtem Ausgang.

(März 1982)

Helga de la Motte-Haber

ÁGNES LOSONCZI: *Bedarf, Funktion, Wertewechsel in der Musik. Musiksoziologische Untersuchung des Musiklebens in Ungarn nach 1945. Ins Deutsche übertragen von Tilda und Paul ALPÁRI. Budapest: Akadémiai Kiadó 1980. 185 S. (Musicologia Hungarica, Neue Folge, Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts Budapest. Band 7.)*

Ausgehend vom „gesellschaftlichen Leben der Musik“ (S. 22) versucht die Autorin, in umfassendere Systemzusammenhänge einzudringen, wobei sie bekannte theoretische Ansätze neu ordnet und durch eine Fülle empirischen Materials anreichert. Freilich erscheint die Publikation eher als eine auf Sozialstrukturen bezogene Rezeptionsstudie denn als eine konzeptionell fundierte „Untersuchung des Musiklebens“, wie sie Paul Bekker bereits 1916 vornahm. Seither ist die Komplexität der gesellschaftlichen Bedingungen von Musik noch erheblich gewachsen, was sich auch in den musiksoziologischen Anstrengungen der letzten drei Jahrzehnte spiegelt. So ist es erfreulich, daß die vorliegende Studie – wenn auch unter anderem Gesichtspunkt – kein bloß resümierender Nachzügler ist, sondern zur Weiterentwicklung grundsätzlicher Fragen beiträgt.

Die Verfasserin „sucht nicht vom ästhetischen Standpunkt die ‚objektive‘ Struktur des Kunstwerks, sondern in der wirklich objektiven Struktur der Gesellschaft die Gründe für das subjektive Leben der Werke“ (S. 11), „in den Gewohnheiten und Ansprüchen der Gesellschaft das Bedürfnis, das die Funktion der Kunst begründet, die Funktion, die das Ästhetische auslöst, aufrechterhält und bewahrt sowie jenes Wert- und Normensystem, nach dem unter den zur Verfügung stehenden Werken gewählt wird, und ob diese Wahl der sozialen Klasse, Schicht, Lage und Persönlichkeit des Individuums entspricht“ (S. 13). Die Verbindung der Sphären Gesellschaft und Ästhetik zeigt den ehrgeizigen Anspruch der Autorin, die empiristischen Erkenntnisschwellen vieler musiksoziologischer Arbeiten durch die Verschränkung theoretischer und empirischer Befunde zu überschreiten. Dabei lassen sich drei Schwerpunkte herauskristallisieren. Einmal mehr wird nicht nur die musikalische Produktion, sondern gleichgewichtig die Rezeption berücksichtigt; die Struktur des Publikums, seine Geschmacksbildung und die darin aufgehenden ideologischen Muster werden mit einbezogen in die Bestimmung von musikalischer Wirkung. Hinzukommt zum anderen der Versuch, übergreifende Bestimmungen von „U“- und „E“-Musik zu finden wie etwa grundsätzlich gleiche Determinanten in den Bedürfnisstrukturen der Rezipienten. Damit korrespondiert schließlich die weitergehende Frage, wie das gesellschaftliche Bedürfnis nach Musik, wie sein Niveau und seine Dynamik im ganzen beschaffen seien.

Untersucht werden im ersten Teil die im Alltagsleben mehrerer Dörfer über einen längeren Zeitraum beobachteten Gehalte der elementaren musikalischen Bedürfnisse. Diese werden Resultaten einer Inhaltsanalyse des dort beliebten Liedrepertoires korreliert (hierfür wurden Interviews, Fall-Studien und Gruppendiskussionen statistisch-mathematisch ausgewertet). Zwar werden dabei, wie auch in den folgenden Teilen, in einer Art Zwischenresümee Merkmale typologisiert, aber am Schluß dieser Publikation nicht mehr zu einer übergreifenden Typologie zusammengefaßt. Der zweite Teil zielt auf Inhalt und Qualität des Musikanspruchs: Erfahrungen aus einem Budapester Großbetrieb werden ausgewertet, um Geschmackspräferenzen gegenüber Kunst- und Volkslied, Jazz und Tanzmusik zu prüfen. Im dritten Teil werden Serien von Kon-

zertprogrammen aus über fünfzehn Jahren analysiert, um Veränderungen der Programme mit Veränderungen der Bedürfnisse vergleichen zu können.

Allerdings wäre es nun wünschenswert gewesen, die Ergebnisse der Erhebungen am Ende so zu systematisieren, daß der theoretischen Diskussion über die angeschnittenen Fragen wirklich gleich Komprimiertes an die Hand gegeben wäre. Zudem wird im Verhältnis von „U“- und „E“-Musik die „E“-Musik zu eng gefaßt und unter dem Titel des „ästhetisch Wertvollen“ ohne Diskussion des Werts und ohne gesellschaftliche Ableitung des Anspruchs eingeführt. Damit verschränkt sind Unschärfen in der Bedürfnisbestimmung selbst, obwohl doch in freilich etwas abstrakter Form ein Bildungsprozeß folgender Art avisiert ist: „Die Funktion der Musik wird von dem Bedürfnis zur Gewohnheit gemacht und die Gewohnheit verwandelt sie in ein Bedürfnis – den Prozeß des Lebens entsprechend korrigierend“ (S. 63). Insgesamt aber ergeben sich manche neuen Gedankengänge für das Aufdecken des Netzwerks von Anspruch, Funktion, Inhalt, Code, Aufnahme und Reichweite der Musik, an die weitere musiksoziologische Untersuchungen des Musiklebens anknüpfen können.

(Oktober 1981)

Jochem Wolff

*HELGA DE LA MOTTE-HABER – HANS EMONS: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München und Wien: Carl Hanser Verlag 1980. 230 S.*

Wenngleich das Buch keine Geschichte der Filmmusik ist und auch nicht sein will, werden doch viele Merkmale der geschichtlichen Entwicklung implizit gegeben. Jeder der Autoren hat einige Kapitel bzw. Abschnitte verfaßt, die sich gut aneinanderfügen. Am Anfang stehen Auseinandersetzungen mit den Theorien Siegfried Kraucers, dessen Vorstellung von „kontrapunktischer“ und „paralleler“ Musik zum Film kritisch referiert wird. Ebenso werden der Realismus-Begriff Zofia Lissas und die Vorstellungen von Adorno und Eisler untersucht, wobei der Widerspruch zwischen Adornos Kunstwerkbegriff und Eislers Gebrauchswertvorstellung aufgedeckt wird. Desgleichen werden Eisensteins Ausführungen und seine Filme befragt. Seine Vorstellungen von kontrapunktischer Musik als Konflikt zwischen Musik und Bild und von der Konflikt-

montage, sein Manifest von 1928 wurden von seinen Filmen überholt. Auch die Theorien von Walter Benjamin und Rudolf Arnheim werden diskutiert. Eine Schlüsselrolle für die weiteren Untersuchungen kommt dem abstrakten und absoluten Film zu, besonders bei Hans Richter. Die frühe Zeit des Films wird ausführlich erörtert, so Richters Filmtheorie, die in Analogie zur Musik den Film-Rhythmus kennt. Dazu tragen die Autoren viele Details bei, und wo Filme fehlen, wird mit Rekonstruktionen gearbeitet.

Verständlicherweise ist in einer solchen Untersuchung die Zusammenarbeit von Prokofieff und Eisenstein in *Alexander Newski* von besonderem Interesse, und die Analyse, Beschreibung und Bewertung der berühmten *Schlacht auf dem Eis* gewinnt noch dadurch, daß aus Eisensteins Buch dessen aufgestellte Beziehung zwischen Bild und Musik reproduziert ist. Die Geschichte der Filmmusik wird auch diskutiert als autonome und als auf das Bild bezogene Musik (Schönberg, Korngold). Hinzu kommt echte „dramaturgisch ausgerichtete Film-Musik“ von Hindemith, Honegger, Satie, Schostakowitsch u. a. Solche Darstellungen, die auch von der Partitur und nicht nur von der Begleitung des Bildes ausgehen, gewinnen Bedeutung für die weiteren Untersuchungen. So kommt die von Adorno aufgestellte Forderung, Filmmusik müsse, um ernst genommen zu werden, mit neuer Musik koinzidieren, nicht zum Tragen. In der Art der Beschreibung der Autoren spielt diese Frage und die Unterscheidung zwischen U- und E-Musik keine Rolle. Wesentlicher sind die Beschreibungen von Tonmalerei und Tonsymbolik in Tonfilmen, die in Stummfilmen als Klangmuster ebenso angebracht gewesen wären wie die „Übernahmen“ aus bekannten Werken von Oper und Sinfonik des 19. Jahrhunderts. Solche Klangmuster aber sind für Genre-Szenen immer wieder anzutreffen. Auch die Darstellung der Gefühlswelt mit traditionellen Mitteln gehört dazu: Tonalität steht generell fürs Normale. Das Leitmotiv als Ankündigung und Ausdeutung findet eine ausführliche Darstellung im Hinblick auf die Charakterisierung durch Klang und Instrumentation, doch ist motivische Arbeit im Film nur bedingt angemessen, denn „je eindeutiger ein Motiv umschreibt, desto weniger gut fügt es sich in motivisch-thematische Arbeit ein“ (S. 181). Am Schluß stehen Überlegungen zur Rolle der Musik.

Das Buch wendet sich an den Filmliebhaber – verständlich, da auf eine Reihe kaum oder nur

noch selten zu sehener Filme bezug genommen wird. Aber gerade wegen der Beschreibungen und Notenbeispiele ist dieses Buch auch eines, das Fachleuten viel Informationen bietet.  
(Januar 1982) Gerhard Schuhmacher

*International Music Education. ISME Year-book Vol. VIII – 1980. Edited by Bernhard BINKOWSKI and Egon KRAUS. New Trends in School Music Education and in Teacher Training. Papers of the ISME Seminar in Innsbruck 1980. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne (1980). 184 S.*

Das ISME Jahrbuch gibt in seinem Hauptteil die Referate des 1980 in Innsbruck gehaltenen Seminars wieder über neue Tendenzen in Schulmusikerziehung und Lehrerausbildung. Der Trend geht in Richtung auf eine neuerlich zu verstärkende Öffnung der schulischen Musikerziehung nach außen, d.h. einer Ausrichtung des Unterrichtes ebenso wie der Lehrerausbildung auf das öffentliche Musikleben, auf die Bedürfnisse der gegenwärtigen Musikkultur und die Teilhabe an ihr, ebenso wie auf die pädagogische und didaktische Bewältigung der Probleme, die aus einer solchen Zielsetzung resultieren.

In diesem Sinne reflektiert Bernhard Binkowski (Bundesrepublik) in seinem Grundsatzreferat den engen Zusammenhang zwischen Schule und Gesellschaft, stellt einen Katalog von Forderungen an den Musikerzieher auf, der seine Arbeit stärker als bisher auf das öffentliche Musikleben beziehen soll. Die mit der Ausweitung des Aufgabenfeldes einhergehende Gefahr des Dilettantismus für die Lehrerausbildung wird gesehen; überdies erörtert Binkowski Motivationsprobleme der Musikstudenten für ihren pädagogischen Beruf aus hochschuldidaktischer Sicht. Ein ähnliches Problem beschäftigt Robert J. Werner (USA). Stärkere Befriedigung und Selbstbestätigung für den zukünftigen Musiklehrer und seine berufliche Tätigkeit erwartet er sich durch die Entwicklung einer „persönlichen Philosophie“ in bezug auf Grundfragen der Musikerziehung.

Schweden und Finnland kommen mit je einem Beitrag zu Wort: auf die veränderten Bedingungen in Schule und Gesellschaft Schwedens führt Inge Lindholm neue pädagogische Ziele und Methoden zurück. Ähnlich betont Ellen Urko die Notwendigkeit einer angemessenen und originellen Berücksichtigung der besonderen Situation ihres Landes. Für Finnland (mit seiner geringen

Bevölkerungsdichte und Siedlungen in abgelegenen Gebieten) bedeutet das eine verstärkte außerschulische Aktivität des Schulmusikerziehers.

Eine Wirksamkeit über den engeren schulischen Rahmen hinaus für die Gesellschaft fordern auch Dieter Zimmerschied und Hermann Rauhe und zeigen Konsequenzen für die Lehrerausbildung in der Bundesrepublik Deutschland auf. Karl Heinrich Ehrenforth (Bundesrepublik) stellt in den Mittelpunkt seines Referates den Aspekt der Ganzheit einer allgemeinen Musikkultur, als dessen Reflex auch die schulische Musikerziehung zu sehen ist. Einen durch zahlreiche Diagramme anschaulich-informativen Bericht über die verschiedenen Möglichkeiten der Musiklehrerausbildung in England gibt das Referat von Marjorie Glynn-Jones. Mit einem stärkeren Akzent auf dem Inhalt ihres Bildes von Musikerziehung und vom Musikerzieher arbeiten Walter Baer (Schweiz) und Violeta Hemsy de Gainza (Argentinien) in ihren Referaten mit den Gegensatzpaaren Rationalität – Emotionalität (Baer) und Geist und Technik (Hemsy de Gainza).

Dem zentralen Problem einer gegenwartsbezogenen Medienpädagogik widmen sich Günther Batel und Volkhard Simons mit Günther Weiss (Bundesrepublik). Christoph Richter (Bundesrepublik) wägt ästhetische und soziologische Aspekte in der musikalischen Werkbetrachtung gegeneinander ab. Eugen Mayer-Rosa (Bundesrepublik) befaßt sich gleichfalls mit Problemen der Werkbetrachtung in einem Vergleich unterschiedlicher Vertonungen des „Schöpfungsstoffes“ aus drei Jahrhunderten.

Die musikalischen und pädagogischen Aspekte der Tradition bodenständigen Musizierens stellt Josef Sulz (Österreich) dar und schneidet damit eine ebenso traditionsgebundene wie aktuelle Thematik an. Den Kongreßbericht beschließen eine Untersuchung über musikalische Entwicklung und kindliches Spiel von Arnold E. Burkart (USA), ein Résumé der musiktherapeutischen Aktivitäten Portugals zwischen 1970 und 1980 von Graziela Cintra-Comes sowie eine Rückschau von Edmund A. Cykler auf das Yale-Seminar von 1963 und seine Bedeutung für die Entwicklung der Musikpädagogik in den USA.

Die den Innsbrucker Vorträgen angefügten Referate aus verschiedenen Quellen greifen unterschiedliche Fragestellungen auf. In ihrer Gesamtheit bestätigen sie die Tendenz des Sammelbandes, der die Aufgaben der Musikerziehung und der Musiklehrerausbildung als Bestandteil

der jeweiligen Umwelt und Gesellschaft sieht. So wenig neu diese Forderung gesellschaftlicher Nähe für die Musikpädagogik sein mag, so aktuell und notwendig ist sie für eine Wissenschaft, deren Selbstverständnis Lebensnähe einschließt. (November 1981) Gudrun Henneberg

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

Es soll eine Spezial-Bibliographie existieren, die sich mit dem Verhältnis von Sprache und Musik, Wort und Ton und allem Schrifttum ähnlicher Thematik befaßt: eine Möglichkeit, die ständig anschwellende Flut des Schriftguts zu überschauen. Es wird nämlich langsam diffizil. Mit einem – doch zeitlich sehr begrenzten, aber dennoch respektablen – Vortrag, dessen schriftliche und mit vielen Anmerkungen und Literaturhinweisen versehene Fassung hier als schmales Bändchen vorgelegt wird, reiht sich nun auch Niemöller ein. Er sieht seine Aufgabe vor allem darin, die verschiedenen Aspekte in einen Zusammenhang zu bringen und ihre Implikationen zu verdeutlichen; aber auch darin, etwas von der vielfältigen, teilweise kontroversen Diskussion im Fach aufzuzeigen. Es mag nun an dieser Darstellungsform liegen, daß so manches Problem nur kurz angetippt werden konnte.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts trat die Auffassung vom sprachhaften Charakter der Musik schärfer hervor, obwohl sie eigentlich schon seit der Antike vorhanden war. Etwa von Mattheson führte der Weg über Krause zu Hiller und auch für die französische Nachahmungsästhetik spielte er eine bedeutende Rolle. Als dann die Auffassung von der Musik als Tonsprache die Auffassung, Musik muß mit Sprache verbunden sein verdrängte, konnte sich die Instrumentalmusik vom Odium der Minderwertigkeit befreien und die Richtung zur absoluten Musik war quasi vorgezeichnet. Auf der Grundlage der Vokalmusik erwuchs der Instrumentalmusik die Funktion eines eigenständigen, aussagefähigen Sinnträgers, und es entwickelte sich eine Art musikalischer Logik. Die substantiell und strukturell sprachhafte Fähigkeit der Musik ist von nun an praktisch nicht mehr aus der Diskussion verschwunden.

Mit den Wiener Klassikern verbindet sich auch

die Feststellung, daß sie allgemeinverbindliche Konventionen musikalischer Sprachstrukturen geschaffen haben. Es wurden unter anderem Elemente aufgegriffen, die ihrer Bedeutung nach aus Opern, der Volksmusik oder aus Redewendungen mit ihrem besonderen Tonfall bekannt waren, ihnen aber ein neuer, individueller Ausdruck mitgegeben. Diese Elemente vermittelten ohne hinweisende Überschrift eindeutig Sinn und Gehalt. Seit der frühen Romantik datiert dann der Topos von der Musik als einer vollkommenen Sprache. Einzelne Worte, die Anlehnung an Lieder und Liedtexte, überhaupt Anregungen aus Dichtung und Literatur, haben immer wieder die Melodiebildung und den Gehalt von Instrumentalmusik geprägt. Schließlich wird das musikalische Thema zum Träger eines ganz bestimmten Sinnes. Allgemein reichen jetzt die Sprachmittel der Musik bis in die feinste Satzstruktur hinein und in den symphonischen Dichtungen werden sie sogar in einem konkret programmatischen Sinn angewandt.

Der Prozeß der Versprachlichung der Musik wurde in der Neuen Musik unseres Jahrhunderts zwar unterbrochen, auf neue Art aber auch wieder akzentuiert. Die Komponisten haben die Sprache von ihrer Lauthaftigkeit her als musikalisches Material neu entdeckt. Die Erforschung der semantischen Dimension in der sprachhaften Wesenseite der Musik ist äußerst komplex. Der Bedeutung nach Bekanntes verschmilzt hier im prozessualen Kontext mit Neuem zu einem semantischen Textzusammenhang, der rationale und emotionale Elemente vereinigt. Und noch vielschichtiger wird es, wenn man die Semiotik mit einbezieht. Im wortsprachlichen Sinne ist Musik zwar eine begrifflose Kunst, gleichwohl gibt sie aber Begriffliches zu verstehen und kann so am ehesten als konnotativer Sinnträger gelten. (November 1981) Werner Reiners

*Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München. Hrsg. von Theodor GÖLLNER. Tutzing: Hans Schneider (1980). 162 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 30.)*

Rein äußerlich gesehen bereitet es schon Freude, diesen Band zur Hand zu nehmen, aber er erweist sich auch als recht ordentlich redigiert und gestaltet. Ist eine bestimmte Musik an die ihr

eigene Schrift gebunden oder darf das Gemeinte der einen, als perfekt und absolut betrachteten Schrift anvertraut werden? Man muß zumindest in europäische und außereuropäische Musik scheiden, denn der Gegenstand der einen kann nur durch etwas Graphisches „dingfest“ gemacht werden, während der der anderen primär die erklingende Musik selbst bleibt und erst nach einem adäquaten Schriftbild gesucht werden muß. Auch das Verhältnis von Satz und Aufführung läßt sich nur für einen eng begrenzten Bereich erkennen, denn die jeweiligen Gepflogenheiten der Schrift und das geltende musiktheoretische Wissen spielen eine wesentliche Rolle. So etwa versucht Theodor Göllner die Thematik des Symposiums einzukreisen.

Transkriptionen als die Methode der außereuropäischen Musik erfüllen nach der Ansicht von Josef Kuckertz in vollem Umfang ihren Zweck, denn sie schärfen das Ohr des nicht-einheimischen Zuhörers mit Hilfe des Auges. Als Schutz vor eventuellen Neigungen des Transkriptors, dessen Vorkenntnisse erheblichen Einfluß haben, muß man allerdings verlangen, das klingende Musikstück mit zur Hand zu haben. Reicht denn unsere Schrift mit allen ihren Modifikationen überhaupt aus, die musikalische Wirklichkeit adäquat zu erfassen? Kuckertz bezweifelt das und weist auf das Problem der Klangtradition hin. Die Notenschrift bleibt in jedem Falle eine Gedächtnisstütze, die die Analyse des Stückes zwar erleichtert, aber Kenntnisse voraussetzt.

Zu den noch wenig aufgehellten Problemen in der Entstehungsgeschichte der abendländischen Notation rechnet Frieder Zamminer das Verhältnis von Musiktheorie und Musikaufzeichnung. Hier begrenzt er seine Ausführungen auf die frühmittelalterliche Epoche, um auf weniger offenkundige Zusammenhänge hinweisen zu können. Und er sieht strukturelle Merkmale in der Tendenz, den Einzelton für sich zu hören – ein analytisches Element – und im Steigen und Sinken der Stimme – ein räumlich-vertikales Element –, was jeweils einem Grundzug der abendländischen Musikaufzeichnung entspricht.

Da es „den“ musikalischen Satz als den Inbegriff der Verfahrensweisen nicht gibt, will Rudolf Bockholdt keine allgemeinen Feststellungen treffen, sondern sich ganz auf Notenschrift und musikalischen Satz Beethovens und dessen Aufführung konzentrieren. Und er benennt als wesentliche Merkmale jenes Satzes den hohen Grad an Situationsbewußtsein, die Dirigiernotwendig-

keit, den Spontaneitätscharakter von Satz und Aufführung und schließlich die Eindeutigkeit der Partitur.

John Henry van der Meer beschäftigt sich mit den instrumentalen Besetzungsvorschriften und den Instrumentengattungen, also mit dem authentischen Klangbild und damit, wie ein solches Klangbild in einer heutigen Aufführung zu erreichen ist. Zeitgenössische Literatur, Ikonographie und erhaltene Instrumente führen da schon zu allgemeinen Richtlinien. Außerdem hält er eine richtige Interpretation der Besetzungsvorschriften, gut spielbare historische Instrumente und auf diese Instrumente eingespielte Künstler für erforderlich.

Mit der Rolle der Musikverlage setzt sich Wolfgang Rehm auseinander. Er weist darauf hin, daß für einen Verlag kommerzielle Aspekte im Vordergrund stehen, denn sie müssen aus ihrer gewerblichen Tätigkeit Gewinne erzielen. Aber mit zu den wesentlichsten Aufgaben gehört es dennoch, das von den Quellen schriftlich Fixierte für den praktischen Musiker aufzubereiten.

Manfred Hermann Schmid untersucht Notation und Aufführung zur Zeit der Wiener Klassik. Obwohl sich das Notenbild dieser Zeit durch einen Zuwachs an Details auszeichnet, bestand doch noch ein spezieller Aufführungssus, den die Schrift nicht einfängt. Außerdem hat es sich anhand von authentischem Stimmenmaterial, zeitgenössischen Berichten und Zeugnissen der Musiktheorie herausgestellt, daß die erhaltenen Partituren unvollkommen sind. Ihr Text folgt den Zufälligkeiten einer bestimmten Aufführung.

Zum Schluß erläutert Erhard Karkoschka eine musikalische Graphik und wählt als Beispiel Leon Schidlowskys *DADYmasONG*. Und er weist besonders darauf hin: der Spielraum der Auslegung ist hier in Wirklichkeit gar nicht so groß, denn viele Zeichen entpuppen sich als ganz präzise Angaben. Es sind zwar manche Eulen, die da nach Athen getragen werden, aber wahrscheinlich liegt das mit an der doch recht weit gespannten Thematik.

(November 1981)

Werner Reiners

*GEORG RHAU: Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuauflage. Vol. VI: Bicinia gallica, latina, germanica, Tomus I, II 1545. Hrsg. von Bruce BELLINGHAM. Kassel–*

*Basel–London: Bärenreiter / Saint Louis–London: Concordia Publishing House (1980). XVI, 401 S.*

Mit der hier vorliegenden Veröffentlichung wird in der Ausgabe der Musikdrucke Georg Rhau aus den Jahren 1538–1545 eine seit langem bestehende Lücke geschlossen. Der Herausgeber dieses sechsten Bandes, der kanadische Musikwissenschaftler Bruce Bellingham, kann im Vorwort und kritischen Bericht an die Ergebnisse seiner 1971 in Toronto vorgelegten Dissertation anknüpfen: *The „Bicinium“ in the Lutheran Latin Schools during the Reformation Period*. Hierdurch ergibt sich die Möglichkeit, die Kompositionen der Rhau-Sammlung in den größeren Zusammenhang der Musikpädagogik des 16. Jahrhunderts zu stellen (Nikolaus Listenius, Sebald Heyden, Heinrich Faber). Georg Rhau, Drucker und Verleger in Wittenberg, stand in enger Verbindung zu den lutherischen Kantoren dieses Zentrums der Reformation. In seinen Bicinien spiegelt sich die „Sorge der Wittenberger Reformatoren um die geistige und sittliche Heranbildung der Lateinschüler, denen ja die Ausführung des mehrstimmigen, traditionsgemäß lateinischen liturgischen Gesangs oblag“ (Martin Geck, Artikel *Rhau* in *MGG*). Die Bestimmung für die Lateinschulen ist ersichtlich aus der lateinischen Sprache des Titels und der Widmungsvorrede sowie insbesondere aus der Anordnung der Sammlung nach Kirchentönen („secundum seriem tonorum disposita“). In die gleiche Richtung deutet die Widmung des II. Bandes an den jungen Kaspar Hemel. Widmungen an Kinder von Freunden oder Mäzenen begegnen auch in der italienischen „Musica a due voci“ des 16. Jahrhunderts, z. B. in Agostino Licinos *Duo cromatici* 1545/46. Dagegen wird die Möglichkeit instrumentaler Ausführung, die in den italienischen Duos große Bedeutung hatte, hier nur beiläufig erwähnt: „Sunt praeterea ad omnia instrumenta valde accomoda“. Zur Herkunft der von Rhau zusammengetragenen Bicinien gibt das Vorwort einige kenntnisreiche Hinweise, wenngleich der Forschung hier noch viele unbeantwortete Fragen aufgegeben sind. Die zahlreichen schon von Hans Albrecht nachgewiesenen „contrafacta“ aus den Messen der Josquin-Zeit legen einen Vergleich zu der großen Wiener Bicinien-Handschrift ÖNB Ms. 18832 nahe, die denn auch in dem sehr verdienstvollen Konkordanz-Verzeichnis des Anhangs mehrfach erwähnt wird. Daß der Terminus „bicinium“ kei-

neswegs von Rhau neu in die Musik eingeführt wurde, sondern dort schon vorher geläufig war, geht aus der Tabulatur des Jan von Lublin (1540) eindeutig hervor. Der kritische Bericht legt Rechenschaft ab über die wenigen Eingriffe des Herausgebers in den Originaltext, die stets sehr behutsam und erst nach sorgfältiger Abwägung vorgenommen wurden. Die große Zahl der herangezogenen musikalischen und musiktheoretischen Quellen erlaubt aufschlußreiche Lesartenvergleiche und ermöglicht in einigen Fällen die Identifizierung des (bei Rhau oft nicht genannten) Komponisten. Trotz aller wissenschaftlichen Akribie ist ein klares, übersichtliches Notenbild entstanden, so daß die Publikation dem im Reihentitel erhobenen Anspruch einer „praktischen Neuausgabe“ gerecht wird.  
(Oktober 1981) Dietrich Kämper

*VINCENZO RUFFO: Seven Masses. Part I: Three Early Masses. Part II: Four Later Masses. Edited by Lewis LOCKWOOD. Madison: A-R Editions, Inc. (1979). XIV, 125, 118 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Vol. XXXII–XXXIII.)*

Seiner grundlegenden Studie über *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo* (1970) läßt Lockwood hier eine Auswahl von Ruffo-Messen folgen, die einerseits die ganze Entwicklung des Komponisten von der ersten gedruckten Messe 1542 bis zu seinem letzten Messendruck 1574 umspannt, andererseits aber frühere Editionen von Messen Ruffos dankenswerterweise nicht dupliziert, sondern ergänzt. Insgesamt haben wir nun einen guten Überblick über Ruffos Schaffen in der für ihn sicherlich wichtigsten Gattung und über die Art und Weise, wie er die Ideen Kardinal Borromeos zur Reform der Kirchenmusik verwirklichte. Zugleich gibt uns Lockwoods Edition auf bequeme Weise Gelegenheit, die in seinem Buch vorgetragene These – Ruffos zentrale Bedeutung für die borromeischen Reformen – zu überprüfen. Sie zeigt uns außerdem (und dies ist wenigstens für den Rezensenten eine große Überraschung) einen Komponisten nicht nur von besonderer historischer Bedeutung, sondern von hohem Rang.

Dieser Rang zeigt sich weniger in den frühen, vor-reformerischen Werken, obwohl auch sie schon bemerkenswert sind, vor allem die Messe *Alma redemptoris mater* von 1542, die mit außer-

ordentlichem motivkombinatorischem „Witz“ nach Art einer Parodiemesse komponiert ist, für die sich aber bisher kein Parodiemodell hat finden lassen. Um so deutlicher wird er in den radikalen Reformwerken, den Messen *Quarti toni* und *Octavi toni* aus dem Druck von 1570, in denen einem aufs Äußerste reduzierten kompositorischen Vokabular eine verblüffende Fülle von Nuancen abgewonnen wird; dabei fügt es sich glücklich, daß die beiden ausgewählten Werke (die beiden anderen Messen des Druckes wurden 1963 von Giuseppe Vecchi publiziert), auf den ersten Blick einander zum Verwechseln ähnlich, im Detail erstaunlich verschieden sind, gerade in der – doch im Mittelpunkt der Reformbemühungen stehenden – Behandlung des Textes: fast so, als habe sich Ruffos kompositorische Phantasie am Widerstand jener extremen Reformvorstellungen erst eigentlich entzündet. Die nur wenige Jahre jüngeren Messen *De profundis* (wahrscheinlich um 1572) und *Sanctissimae Trinitatis* (gedruckt 1574) zeigen den Komponisten dann schon auf der Suche nach Kompromissen (oder Vermittlungen) zwischen der kontrapunktischen Tradition und den „Missae . . . concinate ad ritum Concilii Mediolani“ von 1570: die Werke, besonders die sechsstimmige *Missa Sanctissimae Trinitatis*, sind eindrucksvoll genug, aber doch nicht mehr so eindrucksvoll wie die asketischglühenden Meisterwerke von 1570.

Die Edition ist sorgfältig gearbeitet und sehr schön gedruckt; die Einleitung des Herausgebers informiert knapp, aber insgesamt ausreichend über historische Bedeutung und kompositorische Faktur der Werke. Daß der Benutzer daneben auch Lockwoods Buch von 1970 zu Rate ziehen sollte, versteht sich von selbst; viele kompositorische Details, aber auch historische Zusammenhänge (z. B. die auch bei Ruffo deutliche Tendenz, nur noch das erste *Agnus Dei* zu komponieren) werden verständlicherweise nur dort ausführlicher diskutiert. Der Notentext ist offenbar so gut wie fehlerfrei (Part II, S. 98, T. 73 Baß A, nicht G). Den Schlußakkord Part II, S. 9, T. 103 halte ich für einen Überlieferungs- oder Druckfehler: die *Missa quarti toni* hat zwar bemerkenswert viele Schluß- bzw. Zielakkorde (auf A) mit Terz ohne Quint, aber keinen zweiten ohne Quint mit Terzverdoppelung.  
(September 1981)

Ludwig Finscher

*HERMAN HOLLANDERS: Concerti Ecclesiastici. Hrsg. von Frits NOSKE und Annette VERHOEVEN. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1979. Band I: XXII, 171 S., Band II: VIII, 147 S. (Monumenta Musica Neerlandica. XII – 1. XII – 2.)*

Man weiß nur sehr wenig über den Kirchenmusiker und Komponisten Herman Hollanders. Da er erstmals 1626 als Schulmeister und Organist in Ekeren (nördlich von Antwerpen) nachzuweisen ist, darf man davon ausgehen, daß er um oder vor 1600 geboren wurde, möglicherweise, wie sein Name vermuten läßt, in den südlichen Provinzen der Niederlande. 1628 wurde er als „Zangmeester“ (phonascus) an der Grote Kerk zu Breda angestellt, was ein gewaltiger Aufstieg in seiner Laufbahn gewesen ist. In dem achtzig Jahre dauernden Spanischen Erbfolgekrieg hat Breda mehrfach die Partei gewechselt. Drei Jahre vor dem Amtsantritt Hollanders' war die Stadt von den Spaniern wiedererobert worden, was für ihn bedeutete, daß er während neun Jahren ungehindert dem Beruf eines katholischen Kirchenmusikers nachgehen konnte – eine vergleichsweise lange Friedenszeit in unruhigen Jahren. Nach der endgültigen Einnahme von Breda im Jahre 1637 durch die vereinigten niederländischen Truppen wird Hollanders zusammen mit den katholischen Geistlichen aus der Stadt vertrieben worden sein. Wie sein weiterer Lebensweg verlief, ist unbekannt.

Von Hollanders sind nur zwei Sammlungen mit geistlicher Vokalmusik überliefert. Die erste ist 1631 bei Phalèse in Antwerpen unter dem Titel *Parnassus ecclesiasticus* im Druck erschienen. Sie besteht aus fünf Stimmbüchern (C, A, T, B, Bc), die sämtlich erhalten sind. Die zweite, ebenfalls bei Phalèse publiziert und mit *Jubilus filiorum Dei* überschrieben, stammt aus dem Jahre 1634. Im Gegensatz zum *Parnassus* sind vom *Jubilus* zwei der ursprünglich ebenfalls fünf Stimmbücher (C, A) nicht überliefert. Auf diese Weise sind nur einige wenige der dort enthaltenen Stücke vollständig tradiert, nämlich acht Motetten a voce sola, deren Vokalpart sich im Stimmbuch des Tenors gedruckt findet. Zwölf Motetten zu zwei, vierzehn zu drei und siebzehn zu vier Stimmen sind leider inkomplett und daher nicht publizierbar. Frits Noske und Annette Verhoeven haben die vollständig erhaltenen Kompositionen der beiden Sammlungen unter dem bei Lodovico Viadana entlehnten Titel *Concerti Ecclesiastici* zusammengefaßt; sie vermitteln mit

dieser Bezeichnung eine gute gattungsmäßige wie stilistische Vorstellung vom Inhalt der beiden Bände.

Die veröffentlichten Kompositionen – es sind vierzehn lateinische Motetten zu einer, zehn zu zwei, elf zu drei und 24 zu vier Stimmen mit Generalbaßbegleitung – sind in dem damals neuen konzertierenden Stil geschrieben, den Hollanders offenbar als erster in den Niederlanden praktiziert hat. Sein Vorbild dafür fand er zweifellos in Viadanas *Cento concerti ecclesiastici* von 1602, deren Stile concertato sich durch einen meist gänzlich von den Vokalstimmen unabhängigen Verlauf des Generalbasses auszeichnet. Darüber hinaus ist für diesen Stil Außenstimmensatz, eine affektbetonte Textdarstellung sowie eine vergleichsweise freie Dissonanzbehandlung charakteristisch. Dennoch erweist sich Hollanders nicht nur als bloßer Epigone des Viadanaschen Stils. Insbesondere seine Kompositionen a voce sola zeigen, wie die Herausgeber im Vorwort darlegen, sehr viel mehr Abwechslung im Ausdruck, als dies bei seinem italienischen Vorgänger der Fall ist. Neben Relikten des traditionellen motettischen Stils finden sich auch tänzerische Abschnitte in der Art der Gastoldischen *Balletti*, die sich damals in den Niederlanden einer großen Beliebtheit erfreuten und sowohl in katholischen als auch protestantischen Kreisen in Form von geistlichen Kontrafakturen gesungen wurden. In einigen Werken verwendet Hollanders solche tänzerischen Abschnitte sogar als Refrain und schafft somit Stücke mit einer Art „Rondoform“.

Die beiden Herausgeber sind bei der Edition mit sehr viel Sorgfalt und sachkundiger Zurückhaltung vorgegangen. Besonders bemerkenswert ist, daß sie, im Gegensatz zu dem sonst auch bei historisch-kritischen Ausgaben zu beobachtenden Usus, auf eine Aussetzung des Generalbasses verzichten, da sie der Meinung sind, daß das Generalbaßspiel (sowohl im 17. Jahrhundert als auch heute) eine dem Wesen nach improvisatorische Angelegenheit sei, deren Resultat von vielen unterschiedlichen Faktoren abhängt, wie etwa von der Wahl der Instrumente, der Klangfarbe der Stimmen, der solistischen oder choralischen Besetzung, dem Aufführungsort und vielem mehr. Der knappen Bezifferung, die sich im originalen Bassus generalis findet, sind in eckigen Klammern zusätzliche Ziffern beigefügt worden, mit denen die Editoren vermeiden wollen, daß Generalbaßspieler, die nur in der Harmonik des

18. Jahrhunderts bewandert sind, zu der Musik einer früheren Epoche „anachronistische Akkorde“ spielen. Die editorischen Kriterien orientieren sich dabei nicht nur am Verlauf der Singstimmen, sondern sie machen sich auch Beobachtungen zunutze, die sich bei den *Concerti* zu drei und mehr Stimmen anstellen lassen. Gut beraten waren die Herausgeber auch darin, daß sie in ihrer Edition den inkonsequent gebrauchten originalen Taktbezeichnungen weniger Gewicht beimaßen als dem jeweiligen Noten- und Satzbild, zeigt doch die Erfahrung, daß in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie schon Praetorius 1619 sich beklagt hat, oftmals „die signa Tactus Aequalis  $\text{C}$  &  $\text{C}$  untereinander . . . vermenget seyn“.

Mit Sicherheit werden insbesondere die geringstimmigen *Concerti* unter den Liebhabern der Musik des 17. Jahrhunderts begeisterte Anhänger finden. Sie sind nicht nur gesangs- und spieltechnisch leicht auszuführen, sondern sie begeistern auch durch ihre ebenso schlichte wie ausdrucksvolle Frische.

(Februar 1982)

Siegfried Schmalzriedt

*FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Zusammengestellt von Zoltán GÁRDONYI und István SZELÉNYI. Band 10: Verschiedene Zyklische Werke II, hrsg. von Imre SULYOK und Imre MEZŐ. Kassel–Basel–London: Bärenreiter / Budapest: Editio Musica 1980. XX, 175 S., 1 Faks.*

Beim ersten Durchblättern des zehnten Bandes der Serie I der Neuen Liszt-Ausgabe (NLA) mag man sich wundern. Im Gegensatz zur Geschlossenheit früherer Bände (Band 1, 2: *Etüden*; Band 3, 4: *Ungarische Rhapsodien*; Band 6–8: *Années de Pèlerinage*) scheint die Auswahl hier eher zufällig, ist ein Zusammenhang der einzelnen Werke untereinander zunächst nicht ersichtlich. Im einzelnen werden folgende Kompositionen mitgeteilt: (2) *Légendes* (St. François d'Assise, St. François de Paule „*marchant sur les flots*“) – *Fünf Klavierstücke* – (2) *Elegien* – *Weihnachtsbaum* – (11) *Choräle* – *Historische ungarische Bildnisse* – *Via crucis* – *Anhang: Légendes, Nr. 2. St. François de Paule „marchant sur les flots“ (version facilitée)*. Schon die alte Liszt-Gesamtausgabe (1907–1936) tat sich gelegentlich schwer mit der Fülle des Materials und der Problematik des „Einordnens“ bei Liszt.

Man behalt sich dort mit vagen Titelangaben bei einzelnen Bänden (z. B. Serie II, Band 8 und 9: *Verschiedene Werke*). Die *NLA* versucht es besser zu machen – und gerät prompt in Schwierigkeiten. Denn ob die drei ersten angeführten Titel wirklich zyklisch gemeint sind, ist zu bezweifeln. Die Legenden beanspruchen jede für sich eine eigene Geschichte, sind also getrennt aufführbar, die *Fünf Klavierstücke* haben lediglich die Widmungsträgerin (Olga von Meyendorff) und die beiden *Elegien* nichts als den Titel gemeinsam.

Ein Vorzug des Bandes scheint eigentlich zu sein, bewußt Verschiedenes (zeitlich, stilistisch, gattungsmäßig) gebündelt anzubieten und dadurch zum Verschwinden (noch) verbreiteter Liszt-Klischees beizutragen (man bedenke: bei der *NLA* handelt es sich – so die Intention der Herausgeber – um eine wissenschaftliche und praktische Ausgabe). Die beiden bekannten Franziskus-Legenden bilden dabei die einzigen ausgesprochenen Virtuosenstücke in der Sammlung. (Dankenswert: das im Vergleich zu früheren Ausgaben übersichtlichere Notenbild und die zum Teil auf Liszt selbst zurückgehenden differenzierten Vortragsbezeichnungen. Dankenswert auch: die im Anhang wiedergegebene erleichterte Fassung der zweiten Legende, die allerdings etwas akademisch geriet und im Grunde immer noch recht schwer ist, so daß man sich als Pianist doch lieber an die bekannte Fassung halten oder es ganz bleiben lassen sollte.)

Kompositionen von höchster Intimität sind dagegen die *Fünf Klavierstücke* (1865–1879) und die beiden *Elegien* (1844/1877). In ihrer Abkehr vom Virtuositentum, in ihrer fragmentarischen Kürze und in ihrem bis aufs Skelett abgemagerten musikalischen Satz (in ihrer „Struktur an sich“), weisen sie auf Liszts Altersstil hin, wie er sich beispielsweise in den berühmten Klavierkompositionen *Nuages gris* (1881) und *Unstern* (1886) oder auch in einigen sakralen Werken wie *Via crucis* (s. u.) manifestiert. Zur Ausgabe: die ersten vier der *Fünf Klavierstücke* finden sich in der alten Liszt-Gesamtausgabe (II, 10) unter der Bezeichnung *Vier kleine Klavierstücke*. Das fünfte, *Sospiri*, erschien 1969 erstmals im Druck, zusammen mit zwei weiteren unbekanntem Klavierstücken aus der Liszt-Sammlung Olga von Meyendorffs, herausgegeben von Ch. Lee. Warum wurden nicht alle drei von Lee edierten Stücke an die vier bekannten Klavierstücke angekopelt?

Die beiden Zyklen *Weihnachtsbaum* (1882 abgeschlossen) und *Historische ungarische Bildnisse* (1885 abgeschlossen) sind – ebensowenig wie die vorgenannten Stücke – nicht für ein großes Publikum geschrieben worden. Sätze wie *Carillon* oder *Ladislaus Teleki* beispielsweise beleuchten als Einzelstationen Liszts Weg auf der Suche nach Neuem, und sie verweisen gleichsam auf eine doppelte Zukunft: Debussy und Bartók sind hier vorgezeichnet. Liszts Universalität in dem Sinne zu beweisen, daß die verschiedensten Strömungen der Neuen Musik sich auf ihn berufen können, dies ist möglich allein auf Grund des in diesem Band angebotenen Materials. Eine verborgene Konzeption der Herausgeber wird somit deutlich; sie läßt den Band wesentlich sympathischer erscheinen, als er sich zunächst gibt. Hinzu kommt, daß verlegerisch ausgezeichnet gearbeitet wurde. Aus dem (umfangreichen) wissenschaftlichen Apparat (Vorwort und Critical Notes) geht hervor, daß sehr viele Quellen herangezogen wurden (obwohl sich die Ausgabe des *Weihnachtsbaum* in der alten Gesamtausgabe, wo weniger Material zur Verfügung stand, von der vorliegenden nur unwesentlich unterscheidet). Zweitens konnte man auf gute Vorarbeiten zurückgreifen: István Szélenyi, der (bereits verstorbene) Mitherausgeber der *NLA*, veröffentlichte die *Historischen ungarischen Bildnisse* 1956 erstmals im Druck.

Die *NLA* hat es sich mit zur Aufgabe gemacht, auch wenig Bekanntes zu veröffentlichen. Und so kommt man auch in diesem Band auf seine Kosten, denn vier der elf wiedergegebenen *Choräle* für Klavier waren bis jetzt unediert: eine Fassung des Kirchenliedes *Crux ave benedicta* (verblüffend und in der Sammlung einmalig: die Taktausdehnungen an den Zeilenschlüssen – so als wollte Liszt der Trägheit einer singenden Gemeinde Tribut zollen); ein harmonisch reicher Satz über die Weise *Jesu Christe, pro nobis crucifixe* (unverständlich die Bemerkung im Vorwort: „Seine Melodie hat Liszt vor allem in der 5. Strophe sehr frei bearbeitet“; die Melodie einschließlich des Satzes ist in allen 5 Strophen gleich!); eine einfache (homophone und homorhythmische) Fassung des Liedes *Nun danket alle Gott* und des Hymnus *Vexilla regis*.

Es bleibt die Frage, ob eine Aufnahme der *Choräle* in einen Band mit ausschließlich originalen Klavierkompositionen überhaupt gerechtfertigt ist. Im Vorwort selbst ist Unsicherheit zu spüren („Zusätzlich bereitete die gattungsmäßige

Einordnung der Stücke Schwierigkeiten“). Vielleicht hätte sich die geplante Serie II der *NLA* (*Transkriptionen und Bearbeitungen für Klavier zu 2 Händen*) eher angeboten. Dies gilt noch mehr für Liszts Passionsmusik *Via crucis* in der Fassung für Klavier (Original: gemischter Chor, Soli und Orgel oder Klavier). Wie problematisch eine Übertragung gerade hier aussehen kann, zeigen die abschließenden Bemerkungen. Für die 3., 7. und 9. Station ist ein zweitöniges Motiv in den Männerstimmen von Bedeutung (*Jesus cadit*). In der Übertragung wird es zwar über den Klaviernoten mitgeteilt, doch bei einer Aufführung bleibt es (wohl) unberücksichtigt (genaue Aufführungsanweisungen fehlen). Das Wichtigste fehlt hiermit: die Verdeutlichung des Falls Jesu, der zugleich Aufstieg bedeutet (das Motiv *es<sup>1</sup>-fis* wird nach *e<sup>1</sup>-g* und *g<sup>1</sup>-b* transponiert; gleichzeitig können die Anfangstöne der drei Motive, *es-e-g*, in Beziehung gebracht werden zu den strukturell wichtigen Tönen *f-g-b* von *Vexilla regis*, der Einleitung von *Via crucis*). In einer der genannten Quellen für die Klavierfassung von *Via crucis* wird bezeichnenderweise von „Clavierarrangement“ gesprochen (s. Critical Notes, S. 171, Quelle D). Mehr ist es auch nicht. (Dezember 1981) Dieter Torkewitz

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Lauten- und Klavierwerke, Band 7: Die sechs Englischen Suiten BWV 806–811. Hrg. von Alfred DÜRR. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. XII, 127 S., 7 Faks.*

Dazu: *Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Anhang 1: Zur Chronologie der Handschrift des Anonymus 5 von Marianne HELMS. Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 244 S., Notenbeisp.*

Die sogenannten Englischen Suiten BWV 806–811 sind im Gegensatz zu Bachs übrigen Suitenwerken für Klavier weder autograph noch in vom Komponisten überwachtem Druck erhalten. Eine wissenschaftliche Neuausgabe ist also auf – die sehr zahlreichen – Abschriften hingewiesen, die teilweise (J. G. Walther, „Anonymus 5“, J. N. Gerber, J. T. Krebs) noch in Bachs unmittelbarer Nähe entstanden sind. Ihre kritische Auswertung stellt eine umfassende und mühsame Arbeit dar, deren praktischer Ertrag – worin natürlich keinerlei Wertmesser zu sehen ist – indessen verhältnismäßig gering ist: Der hier

vorgelegte Notentext unterscheidet sich nur in Einzelheiten von bisherigen Ausgaben. Hinzugekommen ist allerdings (als Anhang) eine ältere, sowohl in Einzelheiten – interessanterweise ist das Präludium hier zwei Takte kürzer – wie in der Satzfolge – Courante II mit nur einem Double, Bourrée ohne Alternativo – abweichende Fassung der ersten Suite. Die Reihenfolge der Suiten ist im Anschluß an die Mehrzahl der Quellen die gleiche geblieben; für die Bezeichnung „englische“ liegen weiterhin nur Mutmaßungen vor (in den Quellen selbst findet sie sich nur ausnahmsweise), aber der Herausgeber hat sie aus leichtverständlichen Gründen für den Bandtitel beibehalten, auf dem Vorsatzblatt des eigentlichen Notentextes dagegen durch das auf zwei Hauptquellen zurückgehende *Six Suites avec leurs Préludes pour le Clavecin . . .* ersetzt.

Diese Titelformulierung ist indessen leicht irreführend (was nicht unbedingt ausschließt, daß sie auf Bach selbst zurückgeht). Sieht man nämlich von der ersten Suite ab, die auch in anderer Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt, so hat Bach – mit einer einzigen Ausnahme, wohl einem Versehen – konsequent Töne unterhalb von C vermieden, was vermutlich im Hinblick auf Spielbarkeit auf dem Clavichord geschehen ist. Vielleicht deutet die Markierung des *avec leurs Préludes* auf den sozusagen separaten Charakter der in Nr. 2–6 sehr langen und concertomäßig gestalteten Einleitungssätze hin, die bei Ausführung auf dem Clavichord besser wegfielen. (Kompositionstechnisch sind sie allerdings dem Ganzen integriert, da sie in mehreren Fällen in motivischen Beziehungen zu den jeweiligen Giguen stehen.) Dagegen braucht damit kein Gegensatz zu den *Französischen Suiten* gemeint zu sein, da diese mutmaßlich später als die *Englischen* entstanden sind; vergleiche hierzu weiter unten.

Damit sind wir bei den entstehungsgeschichtlichen Fragen angelangt. Dürr beschränkt sich bei seinen Überlegungen hierzu (wenn auch nicht ganz konsequent) auf quellenmäßige Kriterien, wie dies am gegebenen Ort ja auch das Angemessene ist. Zu wesentlich neuen oder eindeutigen Ergebnissen kommt er hierbei nicht, wenn auch z. B. die von Marianne Helms erarbeitete Chronologie der Abschriften des Anonymus 5, von dem die früheste vollständige Abschrift der *Englischen Suiten* stammt, wertvolle Präzisierungen ergibt. Die Suiten Nr. 2–6 sind „spätestens 1725, vermutlich aber schon wesentlich früher komponiert“. Hypothetisch läßt sich „die Frage aufwer-

fen, ob die Frühfassung BWV 806a der A-dur-Suite, da sie als einzige der sechs Suiten in Johann Gottfried Walthers Handschrift überliefert ist, nicht vielleicht schon in Bachs Weimarer Zeit zu datieren ist, ja, ob diese Suite wirklich von allem Anfang an mit den übrigen eine Einheit zu bilden bestimmt war“. Die Sonderstellung dieser Suite leitet Dürr nicht nur aus dem Quellenbefund ab (vgl. hierzu S. 86 des Kritischen Berichts), sondern auch aus der „abweichenden Form des Präludiums“ und aus ihrer tonalen Sonderstellung außerhalb der geordneten Folge der übrigen (a–g–F–e–d), explizit musikalischen Momenten also. Mit ebendiesen Argumenten (und weiteren, die übrigen Sätze sowie den Ambitus betreffend) hatte ich selbst schon im *Bach-Jahrbuch* 1976 die Sonderstellung und frühere Entstehung der A-dur-Suite darzutun versucht, was Dürr indessen nicht erwähnt. Aber da er, wenn auch sozusagen nur am Rande, sich auch auf kompositionelle Fragen einläßt, hätte er noch ein weiteres meiner Argumente heranziehen können: nämlich daß die *Französische Suite* Nr. 1 (und nur diese) eine Art Englische Suite en miniature darstellt, was die Entstehung der *Englischen Suiten* vor 1722 (in welchem Jahr die *Französischen Suiten* Nr. 1–5 in Anna Magdalena Bachs älterem Notenbüchlein erscheinen) sehr wahrscheinlich macht.

Es ist mir indessen nicht um einen Präferenzstreit zu tun, sondern um einen positiven Gesichtspunkt: Dürr kommt mit (überwiegend) quellenkritischen Argumenten zu ähnlichen Annahmen wie ich mit Hilfe von Stilanalyse. Die genaue Entstehungszeit der *Englischen Suiten* läßt sich nicht bestimmen, aber vieles spricht dafür, daß sie Bachs frühesten Suitenzyklus darstellen. Sie dürften nicht nur vor den *Französischen Suiten*, sondern – aus Gründen, die ich am obengenannten Ort diskutiert habe – sogar vor den Suiten für Solovioloncell entstanden sein, also schon vor (etwa) 1720. Dies harmoniert mit Dürrs Konstatierung, daß Anonymus 5 mit seiner Niederschrift „etwa um das Jahr 1719“ (Helms: „1720 oder früher“) begonnen haben mag. Im Hinblick hierauf erscheint auch sein Gedanke, daß die Frühfassung von BWV 806 schon in Weimar komponiert sein könne, keineswegs zu weit ausgreifend, besonders da seine Vermutung, daß Bach bei ihrer Entstehung noch nicht an einen Werkzyklus gedacht habe, das Richtige treffen dürfte.

(März 1982)

Hans Eppstein

GIACOMO MEYERBEER: *Robert le Diable*. Libretto by Eugène Scribe and Germain Delavigne. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles ROSEN in two volumes. New York and London: Garland Publishing 1980. 367, 828 S. (Early Romantic Opera. 19.)

GIACOMO MEYERBEER: *Les Huguenots*. Libretto by Eugène Scribe and Émile Deschamps. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles ROSEN in two volumes. New York and London: Garland Publishing 1980. 890 S. (Early Romantic Opera. 20.)

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

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

Meyerbeers Partituren sind heute kaum zu erhalten, selbst die einst weit verbreiteten Klavierauszüge sind selten geworden. Um so mehr ist die Initiative des Verlages Garland zu begrüßen, die sieben wichtigsten Titel dieses renommierten deutschen Opernkomponisten im Rahmen seiner Serie *Early Romantic Opera* durch den photomechanischen Nachdruck wieder zugänglich zu machen. Jeder Titel wird angekündigt „with an introduction by Charles Rosen“, und hier stellt sich die erste Enttäuschung ein: Charles Rosen hat keinesfalls „Introductions“ geschrieben, wie in großen Lettern werbeträftig versprochen wird, sondern nur wenige Zeilen, belanglose Informationen, geliefert. Die „Introduction“ zu *Robert le Diable* umfaßt 11 Zeilen, zu *Les Huguenots* immerhin 29, für *L'Étoile du Nord* beließ man es bei 26 Zeilen und für *L'Africaine* wurden nur 9 Zeilen aufgewendet. Der übrige Raum der Blätter blieb leer!

Man wird bei einem photomechanischen Nachdruck keine kritische Erschließung der Werke erwarten, aber zu einigen substanziellen Hinweisen, die erkennen lassen, daß man sich mit seinem Gegenstand ernsthaft befaßt hat, hätte man sich schon aufrufen sollen, wenn man die „Introduction“ sogar auf dem Serientitel in großen Lettern herausstellt.

Zunächst sollte man bei Herausgabe einer Partitur die Frage aufwerfen, ob die gedruckte Fassung wirklich die Fassung letzter Hand darstellt und den unbeeinflussten Willen des Komponisten repräsentiert, oder ob dieser nicht durch Umstände der Zeit veranlaßt wurde, Kompromisse zu schließen? Immerhin weiß man, daß Meyerbeer wegen Einspruchs der Zensur und aus Gründen der Werkdauer (Zeitverlust durch die Entreacts) gegen seinen Willen in letzter Minute noch viele Musikstücke streichen mußte, die z. T. heute noch in den Pariser Bibliotheken zugänglich sind. Bei *Les Huguenots* mußten wenige Tage vor der Premiere nicht weniger als 45 Minuten Musik gestrichen werden, die Joachim Herz für seine Leipziger Neuinszenierung (1975) zu nutzen wußte und die teilweise auch in den neuen Klavierauszug der Edition Peters (Hrsg. Reiner Zimmermann) eingegangen sind. Schließlich darf man die Information erwarten, daß Meyerbeer seine Partituren später ergänzte. Auch der Editor eines photomechanischen Nachdrucks kann an solchen Fakten nicht schweigend vorübergehen.

In der Einleitung zu *Robert le Diable* fehlt der Hinweis auf die für Giuseppe Marios Debüt am 7. August 1839 nachkomponierte *Scène et prière*; in der Einführung zu *Les Huguenots* fehlt die Erwähnung der 1848 für Marietta Alboni nachkomponierten Rondo-Arie *Non, non, non, non*, mit der Meyerbeer die Pagen-Rolle für das Londoner Debüt der Primadonna attraktiver gestalten wollte; kein Wort findet sich in der Einleitung zu *L'Étoile du Nord*, Meyerbeers erster Comique, daß er 1859 für die italienische Truppe Gyes im Covent Garden Theater Rezitative nachkomponierte, gleiches gilt übrigens auch für *Le Pardon de Ploërmel*. In der Einleitung zu *L'Africaine* stimmen nicht einmal die Entstehungsdaten, obwohl von Christhard Frese (*Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*, Berlin 1970) und John H. Roberts (*The Genesis of Meyerbeer's 'L'Africaine'*, Berkeley 1977) hierzu Untersuchungen neueren Datums vorliegen. In der Einleitung zu *Robert le Diable* verweist Charles Rosen zur weiteren Information auf die Memoiren von Louis Véron aus dem Jahre 1856. Wem sind diese heute noch verfügbar? Wäre es dem Leser nicht dienlicher gewesen, statt dessen auf die authentischen Briefe des Komponisten selber gelenkt zu werden?

Zur Einstimmung auf *Les Huguenots* wird wiederum Schumanns nun wirklich unqualifizierte „Hugenotten-Kritik“ herangezogen, mit

der der sechszwanzigjährige, in Bühnensachen unkundige Rezensent den arrivierten Meyerbeer anrempelte. Weiß Rosen im Jahre 1980 wirklich nicht mehr zu bieten? Hier hätte der Kommentar von Eduard Hanslick zu Schumanns Besprechung ein differenzierteres Urteil ermöglicht. Obwohl heute jedes seriöse Musiklexikon Hinweise auf weiterführende Literatur bietet, nimmt der Autor der „Introductions“ von dieser keine Notiz.

Im Druckbild der Nachdrucke macht sich störend bemerkbar, daß die Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Balken sehr häufig zu einem einzigen breiten schwarzen Strich zusammenfließen. Ob hier zu hart kopiert wurde, oder durch welche technischen Hilfsmittel und Verfahrensweisen sich solches verhindern ließe, weiß der Laie nicht zu beurteilen. Tatsächlich ist die Lektüre der Partituren durch diesen Mangel streckenweise etwas mühselig. Hier verdient erwähnt zu werden, daß der italienische Verleger Giovanni Gualberto Guidi (Florenz) 1861 mit *Robert le Diable*, *Les Huguenots* und Gounods *Faust* die ersten Opern-Taschenpartituren auf den Markt brachte, die hervorragend gestochen sind und die Pariser Partituren in der Qualität des Druckbildes erheblich übertreffen. Die sorgfältig gearbeiteten Inhalts-Synopsen in englischer Sprache von Laura DeMarco haben ihren eigentlichen Wert wohl nur für denjenigen Benutzer, der des Französischen nicht mächtig ist.

So verdienstvoll der Nachdruck dieser einst so erfolgreichen Partituren ist, und hierfür wird man den Initiatoren dankbar sein, so sehr ist zu bedauern, daß der Wert dieser Neuherausgabe durch die teilweise unzureichende Druckqualität und vor allem die nichtssagenden „Introductions“ geschmälert wird.

(Januar 1982)

Heinz Becker

*GIUSEPPE VERDI: Don Carlos. Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani a cura di Ursula GÜNTHER). Riduzione per canto e pianoforte con testo francese e italiano. Revisione secondo le fonti a cura di Ursula GÜNTHER e Luciano PETAZZONI. Milano: G. Ricordi & C. Editori 1980. Vol. I e II. XLIV, 669 S.*

Der *Don Carlos* ist hinsichtlich seiner Entstehung und der daraus folgenden Fassungsprobleme eines der kompliziertesten Werke Verdis.

Drei autorisierte Versionen erschienen im Druck: erstens diejenige der Pariser Uraufführung von 1867 in fünf Akten in französischer Sprache; zweitens eine 1882/83 entstandene vieraktige Fassung, in der große Teile der Erstfassung einschließlich dem Ballett eliminiert und fast ein Drittel neukomponiert ist – sie erschien zunächst in französischer Sprache, wurde aber zuerst 1884 in italienischer Übersetzung an der Mailänder Scala aufgeführt; drittens eine auf wiederum fünf Akte erweiterte italienische Fassung von 1886, die den zuvor gestrichenen ersten Akt des Originals wiederaufnimmt. Auf der Bühne durchgesetzt hat sich die zweite Fassung in Italienisch, zumindest den Schallplattenfreunden ist auch die dritte, oft fälschlich als die originale angesehene Version vertraut. Weithin unbekannt jedoch ist die Erstfassung, die dem Pariser Publikum zu langatmig erschien und deshalb ab der zweiten Aufführung ohne das Finale des vierten Akts gegeben wurde.

Verdi lastete die Längen einer inadäquaten Aufführung an, unterzog dennoch Jahre danach die ausgedehnte Partitur einer durchgreifenden Umarbeitung, und dies nicht nur, um eigenmächtigen Strichen der Bühnen entgegenzuarbeiten, sondern vor allem, um die Oper seinem gewandelten Kompositionsstil anzugleichen und sie zudem stärker der Konzeption des Schillerschen Dramas anzunähern. Der Komponist war mit seiner radikalen Revision gleichwohl nicht ganz glücklich und korrigierte sie später durch den teilweisen Rückgriff auf die Fassung der Premiere. Letztere wiederum war lediglich eine reduzierte Version einer Urfassung von 1866, die während der Proben rigoros gestrafft werden mußte, weil die Aufführungsdauer den strengen Gebräuchen der Opéra widersprach. Verdi hatte diesen außerkünstlerisch begründeten Eingriff, der, wie wir jetzt wissen, den dramatischen Zusammenhang erheblich tangierte, nur widerwillig vollzogen. Aus der Vertracktheit dieser Entstehungsgeschichte des *Don Carlos* resultiert das bedauernde Manko, daß eines der bedeutendsten Werke Verdis nicht in der Fassung, die dem Willen des Komponisten trotz mancher einbekannter Schwächen am meisten entsprach, und nicht in der Originalsprache, die allein den Bezug von Text und Musik klar macht, gespielt wird.

Der von Ursula Günther und Luciano Petazoni vorgelegte Klavierauszug darf mit Recht als die „vollständige Ausgabe“ bezeichnet werden.

Er kanonisiert nicht einen bestimmten Text als den einzig „richtigen“, den es beim *Don Carlos* ohnehin nicht gibt, sondern vereinigt alle Versionen einschließlich der Probenfassung von 1866 und zweier für eine Aufführung in Neapel 1872 nachkomponierter Varianten. In der Veröffentlichung der Probenfassung, die die Verdi-Spezialistin Ursula Günther aus dem erst seit dem Jahre 1969 nach und nach bekannt gewordenen und teilweise von der Herausgeberin selbst zutage geförderten Aufführungsmaterial der Opéra rekonstruiert hat, ist das eine entscheidende Verdienst dieser Ausgabe zu sehen. Das andere besteht darin, daß mit der Probenfassung zugleich die um acht wesentliche Passagen gekürzte französische Uraufführungsversion, die seit langem nicht mehr greifbar ist, wieder verfügbar gemacht wird. Damit läßt sich Verdis Arbeit am *Don Carlos* lückenlos von den Pariser Proben bis zur Letztfassung verfolgen.

Die zu gewinnenden Einblicke in Verdis künstlerische Intentionen sind aufschlußreich. Wir erfahren beispielsweise, daß dem Eingangsakt der Erstfassung ursprünglich zwei eindrucksvolle Szenen, eine Chorszene der kriegsmüden Holzfäller mit einem Auftritt der Elisabeth, vorangestellt waren, die in ihrer düsteren Stimmung dem Ernst des Sujets eher entsprechen als die Fanfareneröffnung mit Jagdszene und die auch den Verzicht Elisabeths auf *Don Carlos* aus Gründen des Volkswohls einleuchtend machen. Andererseits passen sie dramaturgisch nicht recht zur nachfolgenden Begegnung des Infanten mit der Verlobten, weshalb sie Verdi in der erweiterten Endfassung nicht mehr berücksichtigt haben dürfte. Hingegen hat er eine andere, vielleicht Anstandsrücksichten zum Opfer gefallene Passage, die Selbstbeichtigung der Eboli, Mätresse des Königs zu sein, später textlich wieder aufgegriffen und neu vertont, weil sie für die Charakterisierung der Antagonistin notwendig ist und die Reaktion der verleumdeten Königin erklärt. Daß der Komponist bei seinen Revisionen stets danach strebte, die dramatische Stringenz und Wirkung zu erhöhen, ließe sich bis ins Detail anhand der verschiedenen Varianten des Duets Philipp-Rodrigo im zweiten Akt oder des Quartetts im vierten Akt belegen.

Dieser Klavierauszug, zweifellos eine musikphilologische Tat von Rang, befriedigt nicht allein das auf genaueste Kenntnis der Werkgenese gerichtete wissenschaftliche Interesse. Er erfüllt durch seine zweckmäßige Anlage alle Vorausset-

zungen, Grundlage praktischer Theaterarbeit zu werden. Die Anordnung folgt der umfassendsten Fassung von 1866, die einzelnen Nummernversionen sind in chronologischer Folge eingefügt. Bei Teiländerungen wird in der Regel der bequemer Lesbarkeit halber ohne Rücksicht auf Verdopplungen großzügig der volle Zusammenhang der Nummer wiedergegeben. Fußnoten im Notentext ermöglichen ein leichtes Verfolgen der jeweiligen Fassung. Unkorrektheiten früherer Editionen wurden verbessert und dort nicht mehr eingeflossene Letztänderungen des Originals berücksichtigt, unzureichende Regieanweisungen sind nach den Erstausgaben der französischen Libretti vervollständigt. Der Notenteil wird ergänzt durch ein umfangreiches, italienisch und deutsch abgefaßtes Vorwort Ursula Günthers, das die verwickelte Werkgeschichte darlegt und die einzelnen Fassungen und Striche beschreibt und erklärt. Hilfreiche, vielfach auf Verdis eigene Ratschläge sich stützende Empfehlungen zur Aufführungspraxis mit einem begründeten Plädoyer für die fünftaktigen Versionen von 1866 oder 1886, zahlreiche Fotos zum einführenden Text und ein synoptisch angelegtes Inhaltsverzeichnis runden diese außergewöhnliche Edition ab. Sie ist für die Verdiforschung und für die Verdipflege ein unschätzbare Gewinn.  
(Januar 1982) Wolfgang Ruf

## Diskussionen

Die Besprechung meines Buches: *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung* durch Carl Dahlhaus (*Mf* 1981/4, S. 483f.) bedarf der folgenden Erwiderung:

1. Rezensionen, wenn sie die Funktion erfüllen sollen, den Leser zu informieren, hätten zunächst einmal den Aufbau und die Kerngedanken der betreffenden Arbeit darzustellen und erst in einem zweiten Schritt das Konzept als Ganzes zu bewerten. Dem wird hier, wie bereits Dahlhaus' Einleitungssatz beweist, nicht entsprochen. Statt dessen wird ein Kapitel herausgegriffen, an ihm Hauptsächliches nicht aufgezeigt, dann aber bewertet. Nicht ist es nämlich meine Absicht gewesen, „einen Überblick über nahezu sämtliche musikhistorischen Periodisierungsversuche zu geben“, sondern ich habe versucht, die den Gliederungsschemata zugrunde liegenden Anschauungen über den Verlauf von Musikge-

schichte aufzudecken. Dabei ist der Begriff der Entwicklung, den Dahlhaus überhaupt nicht erwähnt, als zentraler Terminus aufgetreten. Das Bewußtsein, daß sich Entwicklung fortwährend vollzieht, hat sich in der Geschichte allmählich herausgebildet und ist an bestimmte Voraussetzungen wie Veränderbarkeit, Chronologie und Wissenserweiterung gebunden. Die Darstellung des Verlaufs von Musikgeschichte ist ferner geprägt von Aspekten, denen sich keine Periodisierung entziehen kann. Diese umfassen 1. die philosophisch oder historisch orientierte Musikgeschichtsschreibung, 2. die räumlich-zeitliche Abgrenzung des historischen Stoffes, 3. die substantielle Abgrenzung des historischen Stoffes, 4. die wertende oder wertfreie Musikgeschichtsschreibung, 5. die Epoche als natürliche oder künstliche Kategorie. Diese Aspekte bestimmen dann auch die prinzipiell unterschiedenen Gliederungsversuche.

Die kurze Darstellung des Kerngedankens erhellt, daß in meiner Arbeit Periodisierungsversuche keineswegs einfach aneinander gereiht werden, ohne zu beachten, daß „von manchen Autoren die Schemata . . . lediglich als unentbehrliche Fiktionen, von anderen dagegen als evidente Sachverhalte betrachtet“ (werden), wie Dahlhaus es mir unterstellt. Vielmehr ist es das Ziel des einleitenden Kapitels, diejenigen „Niveaudifferenzen“ herauszuarbeiten, die Dahlhaus vermißt.

Der Kerngedanke der Arbeit wird sodann durch das abschließende Kapitel untermauert, das sich mit den Epochenbezeichnungen auseinandersetzt und dem Dahlhaus ebenfalls keine Zeile widmet. Auch wenn eine kausale Ableitung solcher Bezeichnungen aus den Prinzipien der Periodisierung kaum möglich erscheint, so gibt es dennoch aufschlußreiche Zusammenhänge, die es in einer Rezension darzustellen gälte und die einen zusätzlichen Einblick in die Anschauungen über den Verlauf von Geschichte gewährten.

2. An zwei Details glaubt Dahlhaus dann nachweisen zu können, daß in meiner Arbeit „die Behauptungen . . . allzu oft so vage und pauschal bleiben, daß die Grenze zwischen Wahrheit und Irrtum verschwimmt“. So kritisiert Dahlhaus eine Passage, in der ich die Anschauungen des Mittelalters über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von denen der Neuzeit unterschieden hatte. Zwar hatte ich beiden Zeitaltern die gemeinsame „Anschauung von der inneren Einheit des Menschengeschlechts“ attestiert, dann aber

den Dahlhaus verhängnisvoll erscheinenden Nachsatz angeschlossen, daß die Auffassung von dieser inneren Einheit im Mittelalter „keinen Konnex zur Wirklichkeit“ gehabt habe. Der Zusammenhang, in welchem dieser Satz steht, erläutert ihn dahingehend, daß Veränderbarkeit, Chronologie und Wissenserweiterung in der Neuzeit diejenigen Faktoren gewesen sind, die erst die Grundlage für eine realitätsbezogene Musikgeschichtsschreibung gebildet haben. Demgegenüber bleibt die an den Begriffen Sündenfall, Erlösung und Weltgericht orientierte und theologisch motivierte Geschichtsbetrachtung des Mittelalters welt- und wirklichkeitsfern.

Auch das zweite Detail – meine Bewertung der Traktate von Calvisius und Praetorius – wird so zitiert, als stünde es unverbunden im sinnleeren Raum. Vielmehr habe ich in dem von Dahlhaus ebenfalls nicht erwähnten zweiten Kapitel den Versuch unternommen, die allmähliche Herausbildung des historisch-genetischen Denkens bis zum 18. Jahrhundert, wie es sich in den wichtigsten Traktaten darstellt, anhand der zuvor genannten Kriterien zu beschreiben. Calvisius und Praetorius sind demnach wichtige Glieder in einer langen Kette. Ihre Hervorhebung aus einer Reihe von etwa zwei Dutzend Autoren bleibt im übrigen dunkel und undurchschaubar.

3. Der Versuch, Kategorien für eine Einordnung vielfältiger Periodisierungsversuche zu finden, erfordert ein Mindestmaß an Abstraktion, d.h. aber auch Vereinfachung. Darauf wird in der Arbeit ausdrücklich hingewiesen, denn nur so erscheint eine auch von Dahlhaus attestierte Nützlichkeit von Klassifizierung erreichbar. Wenn er allerdings dann diese Form der Vereinfachung als eine „grobe Simplifizierung“ bezeichnet und dafür keine konkreten Beweise vorlegt, bleibt seine Kritik unverständlich und nützt niemandem. Werner D. Freitag

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 14. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1980. 278 S., 37 Taf., zahlr. Tab. (85. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Hrsg. von Reinhold BRINKMANN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 214 S.

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. 66. Jahrgang 1980. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1981). 158 S., Notenbeisp., Faks.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke. Band 8: Bearbeitungen fremder Werke. Hrsg. von Karl HELLER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1979. VIII, 85 S., 3 Faks.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke. Band 8: Bearbeitungen fremder Werke. Kritischer Bericht von Karl HELLER. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. 130 S., Notenbeisp.

Bayerische Staatsbibliothek. Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog mit der Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Wolfgang Hildesheimer. Ausstellung und Katalog Robert MÜNSTER, Mitarbeit Margot ATTENKOFER. München: Piper-Verlag (1981). XIII, 328 S. (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge. 24.)

Alban Berg Symposion Wien 1980. Tagungsbericht. Redaktion: Rudolf KLEIN. Wien: Universal Edition A. G. 1981. 272 S., Notenbeisp. (Alban Berg Studien. Band 2.)

CHRISTIANE BERNSDORFF-ENGELBRECHT: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Einführung. 2 Bände. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 553 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 56/57.)

JOHANNES BRAHMS: Sinfonie Nr. 1 c-Moll, op. 68. Taschenpartitur. Einführung und Analyse von Giselher SCHUBERT. München: Wilhelm-Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 244 S.

SIGLIND BRUHN: Die Kunst musikalischer Gestaltung am Klavier. Gestaltungskriterien und

Gestaltungsmittel in Bach'scher und klassischer Klaviermusik. Frankfurt am Main: Verlag Peter D. Lang (1981). 153 S.

A Collection of Favourite Lessons for Young Practitioners of the Harpsichord. Composed by Different Authors. A facsimile of the eighteenth-century edition with an introduction by Gwilym BEECHEY. London: Oxford University Press (1981). 24 S.

Deutscher Musikrat. Referate, Informationen. 48. Oktober 1981. Hrsg. vom Präsidium des Deutschen Musikrates. Bonn: Deutscher Musikrat 1981. 60 S.

HANNS EISLER: Eine Bildbiografie von Jürgen SCHEBERA. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1981. 192 S., 191 Abb.

MARTIN ELSTE: Bachs Kunst der Fuge auf Schallplatten. Mit einer Diskographie aller zyklischen Aufnahmen. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung GmbH (1981). 160 S. (Deutsche Bibliothek, Deutsches Musikarchiv.)

BERND ENDERS: Studien zur Durchhörbarkeit und Intonationsbeurteilung von Akkorden. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 228 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 115. Akustische Reihe. Band 8.)

HEINRICH FINCK: Ausgewählte Werke. Zweiter Teil: Messen, Motetten und deutsche Lieder. Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT und Helmut LOMNITZER. Frankfurt: Verlag C. F. Peters (1981). XVII, 210 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 70. Achter Band der Abteilung Ausgewählte Werke einzelner Meister.)

DIETRICH FISCHER-DIESKAU: Robert Schumann. Wort und Musik. Das Vokalwerk. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1981). 280 S., zahlr. Abb., Faks., Notenbeisp.

NILS GRINDE: Contemporary Norwegian Music 1920–1980. Translated by Sandra HAMILTON. Oslo–Bergen–Tromsø: Universitetsforlaget 1981. 116 S.

RUDOLF HAGEMANN: Henry Litolf. 2. Auflage. Herne: Selbstverlag 1981. 173 S.

Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678–1730. Hrsg. von Reinhart MEYER. 3 Bände. München: Kraus Reprint (1980). XIII, 398, 574, 341 S.

NIKOLAUS HARNONCOURT: Zur Auf-führung von W. A. Mozarts Idomeneo. Sonderdruck zur Idomeneo-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München. Friedrichshafen: Uwe Kotte (1980). 24 S.

THEO HIRSBRUNNER: Debussy und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag Dr. Henning Müller-Buscher (1981). 263 S., 30 Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

Historische Volksmusikforschung. Kongreßbericht Medulin 1979. Referate der 6. Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen. Hrsg. von Alois MAUERHOFER in Zusammenarbeit mit Jerko BEZIĆ. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1981. 211 S. (Musikethnologische Sammelbände. Band 5.)

Humanität Musik Erziehung. Hrsg. von Karl Heinrich EHRENFORTH. Mainz–London–New York–Tokyo: Schott (1981). 269 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. 26. Jahrgang 1981. Berlin: Erich Schmidt-Verlag (1981). 246 S.

ULRICH KÖPPEN: Franz Ludwig. Sein Leben als Musiker, Musikerzieher, Chordirigent, Musikschriftsteller und Komponist. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 232 S.

CLEMENS KÜHN: Musiklehre. Grundlagen und Erscheinungsformen abendländischer Musik. Laaber: Laaber-Verlag Dr. Henning Müller-Buscher (1980). 254 S., zahlr. Notenbeisp. (Musik-Taschen-Bücher Theoretica. Band 18.)

SIEGMUND LEVARIE and ERNST LEVY: A Dictionary of Musical Morphology. Henryville–Ottawa–Binningen: Institute of Mediaeval Music, Ltd (1980). II, 400 S. (Musicological Studies. Vol. XXIX.)

Llibre per a piano. Editor Associació Catalana de Compositors. Barcelona: Edicions Musicals (1980). 357 S.

JOHANNES LUPI: Collected Works. Opera Omnia. I. Musicae Cantiones. Edited by Bonnie J. BLACKBURN. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag / American Institute of Musicology 1980. XXXVII, 144 S. (Corpus Mensurabilis Musicae. 84.)

JERKO MARTINIĆ: Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens. Teil I: Text. Teil II: Noten. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. III, 362 S., VIII, 113 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 103.)

GIUSEPPE MARTUCCI: Concerto per Pianoforte e Orchestra in si bemolle minore op. 66. Revisione di Pietro SPADA. Riduzione per due pianoforti. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1980). 121 S.

Miscellanea Musicologica XXIX, 1981. Prag: Universitas Carolina Pragensis, Facultas Philosophica 1981. 145 S.

DIETER MÖLLER: Jean Cocteau und Igor Strawinsky. Untersuchungen zur Ästhetik und zu „Oedipus Rex“. Teile 1/2/3. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981. 507 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 24.)

Music Collections in American Libraries. A Chronology. Compiled by Carol June BRADLEY. Detroit: Information Coordinators 1981. 249 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 46.)

Music East and West. Essays in Honor of Walter Kaufmann. Edited by Thomas NOBLITT. New York: Pendragon Press (1981). VIII, 403 S., Abb., Faks., Tab. (Festschrift Series. No. 3.)

Musica Italiana del Primo Novecento „La Generazione dell' 80“. Atti del Convegno Firenze 9–10–11 maggio 1980. A cura di Fiamma NICOLODI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1981.

Musikologische Feldforschung. Aufgaben, Erfahrungen, Techniken. Hrsg. von der Deutschen

Gesellschaft für Musik des Orients. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981. 198 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 9.)

Musikpädagogische Forschung. Band 2: Musikalische Sozialisation. Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V. durch Klaus-E. BEHNE. Laaber: Laaber-Verlag Dr. Henning Müller-Buscher (1981). 253 S., Abb., Tab.

Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland. Dokumentation 1977/78–1978/79. Auführungen und Produktionen seit 1957 entstandener Werke. Hrsg. von Rudolf LÜCK im Auftrag der Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Bundesrepublik Deutschland der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Witten: Gesellschaft für Neue Musik der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) (1980). 348 S. (Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland. Band 21/22.)

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley SADIE. Twenty volumes. London: Macmillan Publishers Limited (1980).

DIKA NEWLIN: Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections (1938–76). New York: Pendragon Press (1980). X, 369 S.

AMILCARE PONCHIELLI: Elegia per orchestra, a cura di Pietro SPADA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1980). 42 S.

Quellenstudien zur Musik der Renaissance. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. I: Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez. München: Kraus International Publications (1981). 281 S. (Wolfenbütteler Forschungen. Band 6.)

VICTOR RAVIZZA: Joseph Haydn, Die Schöpfung. München: Wilhelm Fink Verlag (1981). 76 S. (Meisterwerke der Musik. Heft 24.)

Revista Musical Chilena. Año XXXV No. 153–155/1981. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, Enero-Septiembre de 1981. 192 S.

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XV, 1978;

Tome XVI, 1979; Tome XVII, 1980. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1978, 1979, 1980.

Romersk orgel- og klavermusik fra det 17. arhundrede. Manuskriptet Vat. Mus. 569 fra Vatikankbiblioteket. Udgivet af Bengt JOHNSON. Egtved: Edition Egtved/Danmark 1981. XXV, 46 S.

Sborník prací filozofické fakulty brněnské university H 15 (1980) und H 16 (1981). Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1980, 95 S., 1981, 69 S.

AUGUST SCHARNAGL: Einführung in die katholische Kirchenmusik. Ein Überblick über die Geschichte. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 215 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 61.)

HERBERT SCHNEIDER: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV). Tutzing: Hans Schneider 1981. IX, 570 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 14.)

WILLI SCHUH: Straussiana aus vier Jahrzehnten. Tutzing: Hans Schneider 1981. 199 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, München. Band 5.)

ANGELUS SEIPT: César Francks symphonische Dichtungen. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 552 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 116.)

OSKAR STOLLBERG: Johann Georg Herzog in seinen Briefen an Max Herold 1865–1908. München: Chr. Kaiser Verlag (1978). 251 S., Notenbeisp.

JOHN MANSFIELD THOMSON: A Distant Music. The Life and Times of Alfred Hill 1870–1960. Auckland/Melbourne: Oxford University Press (1980). 239 S.

ALICE TISCHLER: Fifteen Black American Composers. A Bibliography of Their Works. Detroit: Information Coordinators 1981. 328 S., Abb. (Detroit Studies in Music Bibliography. 45.)

ANDREAS TRAUB: Igor Strawinsky, L'Histoire du Soldat. München: Wilhelm Fink Verlag (1981). 62 S. (Meisterwerke der Musik. Heft 22.)

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Forschungsgesellschaft 1980. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY und 8 Mitarbeitern. Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1981). 98 S.

RICHARD WAGNER: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Dresdner und Pariser Fassung. Verfaßt und hrsg. von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 251 S., Abb., Notenbeisp.

MARTIN S. WEBER: Die Orchesterwerke Rudolf Kelterborns. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 300 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 105.)

ERIKA WEBER-ANSAT: Arnold Mendelssohn (1855–1933) und seine Verdienste um die Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 350 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 106.)

Wörterbuch Musik. Dictionary of Terms in Music. Englisch–Deutsch / Deutsch–Englisch. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN. 3. Auflage. München–New York–London–Paris 1981. XV, 560 S.

Zur „Neuen Einfachheit in der Musik“. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien–Graz: Universal-Edition 1981. 253 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 14.)

## Mitteilungen

Es verstarben:

am 11. April 1982 Prof. Dr. Walter GRAF, Wien, im Alter von 78 Jahren;

am 10. Juli 1982 Prof. Dr. Marius SCHNEIDER, Marquartstein, im Alter von 79 Jahren. Sein Wirken begann 1932–1934 als Assistent Erich M. von Hornbostels, und danach leitete er das Phonogrammarchiv Berlin. 1944 gründete er

die Musikethnologische Abteilung des Instituto de Musicología in Barcelona, lehrte 1947–1955 an der Universität Barcelona und vertrat 1955–1968 das Fachgebiet Vergleichende Musikwissenschaft/Musikethnologie an der Universität zu Köln. Studien zur Musik des Mittelalters unter Johannes Wolf führten ihn zur *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, so wie sie sich aus ihren noch heute greifbaren Formen in Südamerika, Südasien, Ozeanien und Afrika darstellt. Bedeutende Studien erfassen weiterhin das spanische Volkslied, die vorderorientalische Musik, die Phänomene Melodie und Rhythmus sowie die musikalische Symbolik in Europa und Asien, in Afrika und Ozeanien. Die umfassende, in seinen Schriften niedergelegte Weltanschauung gewann ihre besondere Ausstrahlungskraft in seinen akademischen Lehrveranstaltungen und öffentlichen Vorträgen. Ständiges Vergleichen von bildlichen und akustischen Details erlaubten ihm den Entwurf einer alle bekannten Kulturen berücksichtigenden Kosmogonie, an deren Gesamtgestalt er in seinen letzten Lebensjahren gearbeitet hat;

am 11. Juli 1982 Prof. Dr. Joseph Heinz EIBL, Eichenau, im Alter von 77 Jahren.

\*

Wir gratulieren:

Dr. Walther KRÜGER, Bad Schwartau, am 25. September 1982 zum 80. Geburtstag.

\*

Die Heidelberger Akademie der Wissenschaften hat Herrn Professor Dr. Ludwig FINSCHER, Heidelberg, zum ordentlichen Mitglied ihrer philosophisch-historischen Klasse gewählt.

Professor Dr. Othmar WESSELY, Wien, wurde zum wirklichen Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und zum Obmann von deren Kommission für Schallforschung gewählt. Gleichzeitig wurde er zum wissenschaftlichen Leiter des Anton-Bruckner-Instituts in Linz (Donau) bestellt.

Die Ministerpräsidenten der Bundesrepublik Deutschland beriefen Professor Dr. Hermann RAUHE, Präsident der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Hamburg, als Experten für die Gebiete Kultur, Wissenschaft, Musik, Theater, Bildung, Erziehung und Jugend in den Fernsehrat des Zweiten Deutschen Fernsehens.

Prof. Dr. Rauhe gehört den Ausschüssen „Spiel und Musik“, „Kultur und Wissenschaft“ und „Jugend, Bildung und Erziehung“ an.

Die Universität für Bodenkultur Wien hat am 3. Juni 1982 dem bekannten Technologen und Musikorganologen, Gründer und Leiter des Instituts für Musikorganologie sowie Herausgeber des *Archives für Musikorganologie*, Dipl. Ing. Dr. Leopold VORREITER, das Goldene Ingenieur- und das Goldene Doktordiplom in Würdigung seiner vielfältigen und großen Verdienste um Kunst und Wissenschaft verliehen.

Am 7. Juni 1982 hielt Professor Dr. Dietrich KÄMPER, Köln, am Deutschen Historischen Institut in Rom einen öffentlichen Vortrag über *Italianità und europäische Öffnung. Die neue Musik Italiens zwischen den beiden Weltkriegen*.

\*

Am 1. Juni 1982 wurde in Kassel der Verein *Kasseler Musiktage* gegründet, der ab 1984 die bisherigen „Kasseler Musiktage“ und die „Woche für geistliche Musik der Gegenwart – neue Musik in der Kirche“ gemeinsam tragen wird und fortführt. Zu den Gründungsmitgliedern gehören u.a. das Land Hessen, die Stadt Kassel, der Internationale Arbeitskreis für Musik Kassel, die Gesamthochschule Kassel, die drei Musikverlage Alkor, Bärenreiter und Merseburger sowie die Herren Dr. Wolfgang Rehm und Kirchenmusikdirektor Klaus Martin Ziegler, die von der Gründungsversammlung zum zweiten bzw. ersten Vorsitzenden gewählt wurden.

Der Fonds „Carlo Felice Bona“ (Institut beim staatlichen Musikkonservatorium „G. Verdi“ von Turin) schreibt in Zusammenarbeit mit dem Kulturassessorat der Gemeinde von Turin einen Wettbewerb aus für eine unveröffentlichte Monographie mit dem Thema *Musikgeschichte Piemonts oder der antiken savoyischen Staaten*. Die Monographie kann auch einem Teilaspekt des Themas gelten. Der Gewinner erhält drei Millionen Lire, und die prämierte Arbeit wird veröffentlicht. Außerdem werden ein zweiter und ein dritter Preis (zwei Millionen bzw. eine Million Lire) vergeben. Der maschinengeschriebene Text (dreifach) darf u.a. in deutscher Sprache verfaßt sein und muß bis zum 31. Dezember 1983

(Datum des Poststempels) an folgende Adresse geschickt werden (dort auch weitere Informationen): Fondo „Carlo Felice Bona“, Conservatorio Statale di Musica „G. Verdi“, Via Mazzini, 11, I-10125 Torino.

\*

Die Editionsleitung der *Neuen Schubert Ausgabe* teilt mit, daß die folgenden Kritischen Berichte der *Neuen Schubert Ausgabe* fertiggestellt sind: 1) Zu Serie I/3, *Messe in As*, bearbeitet von Walther Dürr und Doris Finke-Hecklinger, 2) zu Serie VI/8, Werke für Klavier und ein Instrument, bearbeitet von Werner Aderhold. Die Kritischen Berichte sind bei der Editionsleitung, Mohlstraße 54, D-7400 Tübingen, im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, Schloß

Bellevue, Schöne Aussicht 2, D-3500 Kassel, und den folgenden Bibliotheken zugänglich: Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (Ost); Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West); Bayerische Staatsbibliothek, München; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

#### *Berichtigung*

Der Artikel „Die Hypothese eines Mensuralisten?“ von Jan van Biezen in *Die Musikforschung* 35, 1982, S. 148ff. enthält drei Druckfehler. Seite 149, Zeile 10: statt „Zeichen“ muß es heißen „Zeichen.“; Seite 151, Zeile 3: statt „Das Zeichen  $\perp$  und  $\surd$ “ muß es heißen „Die Zeichen  $\perp$  und  $\surd$ “; Seite 152, Zeile 30: statt „ $\flat$ “ muß es heißen „ $\flat$ ,  $\natural$ “.