

Über Strawinskys Bühnenwerke

von Wolfgang Dömling, Hamburg

I

Als sich Strawinsky im Herbst 1925 mit *Oedipus Rex* zu befassen begann, schwebte ihm von Anfang an „un opéra en langue latine“ vor, „sur un sujet d’une tragédie du monde antique que chacun connaîtrait“¹. So Strawinsky in einem Brief an Jean Cocteau, den er als Textdichter gewann; Cocteaus französisches Libretto wurde dann von einem katholischen Geistlichen, Jean Daniélou, ins Lateinische übersetzt. Die Entscheidung für die lateinische Sprache entsprang einer zweifachen Wurzel. Die eine sind tiefe persönliche Erfahrungen religiösen Glaubens (datierbar in den Herbst 1925), die Strawinsky auch veranlaßten, wieder in die russisch-orthodoxe Kirche einzutreten. Den zweiten Grund für die Wahl des Lateinischen hat Strawinsky ausführlich erörtert: Im Herbst 1925, auf einer Reise, sah er zufällig „an einem Buchstand eine Lebensbeschreibung des Franz von Assisi, die ich kaufte und noch in jener Nacht las. Dieser Lektüre verdanke ich die Klarlegung einer Idee, die mir schon öfters, wenngleich vage, begegnet war, seitdem ich ein ‚déraciné‘ geworden war. Die Idee war die, daß ein für Musik bestimmter Text einen gewissen monumentalen Charakter erhalten könnte durch eine sozusagen rückwärtsgerichtete Übersetzung von einer weltlichen in eine religiöse Sprache . . . Das überzeugende Beispiel des Franz von Assisi war sein hieratischer Gebrauch des Provençalischen – der dichterischen Sprache der Renaissance der Rhône – im Kontrast zu seinem alltäglichen Italienisch oder Spätlatein“. Nach der Lektüre der Franziskus-Biographie „entschied ich mich, jene Sprache zu verwenden, die auch die Sprache der abendländischen Kirche ist, und kurz darauf wählte ich das archetypische Drama der Reinigung . . . Ich wünschte einen ganz allgemeinen Handlungsentwurf, zumindest einen, der so gut bekannt war, daß ich auf eine ausführliche Exposition verzichten konnte. Ich wünschte das ‚Stück‘ als solches hinter mir zu lassen“². *Oedipus Rex* ist weniger ein Drama, es gleicht eher, in Analogie zum christlichen Gottesdienst, dem Vollzug eines festgelegten Ritus; und in der Musik wollte Strawinsky „auf stille anonyme Formeln einer entlegenen Zeit zurückgreifen“³. „Welche Freude bereitet es, Musik zu einer Sprache zu schreiben, die seit Jahrhunderten unverändert besteht, die fast rituell wirkt und dadurch allein schon einen tiefen Eindruck hervorruft“⁴.

Strawinskys szenische Vorstellungen für *Oedipus Rex* – sie setzten ein, „sobald ich mit der Komposition der Musik begann“⁵ – waren die einer vollkommenen Statuarik: nahezu alle Darsteller „sind mit stilisierten Gewändern und Masken bekleidet. Sie bewegen nur den Kopf und die Arme, so daß sie belebten Statuen gleichen“⁶. Die Partitur von *Oedipus Rex* enthält als Vorwort eine präzise Inszenierungsvorschrift samt einer – von Strawinskys ältestem Sohn Théodore stammenden – Skizze für das sparsame Bühnenbild. Auftritte und Abgänge von Figuren sollen nur mittels Zwischenvorhängen, Versenkung und Lichtregie bewerkstelligt werden, die Szene darf keine Tiefe haben – kurz, alles was an Oper erinnert,

¹ I. Strawinsky and R. Craft, *Dialogues and A Diary*, London 1968, S. 135.

² *Dialogues*, S. 21–22, 26.

³ I. Strawinsky, *Leben und Werk – von ihm selbst*, Zürich–Mainz 1957, S. 124.

⁴ *Leben*, S. 121.

⁵ *Dialogues*, S. 23.

⁶ Vorwort der Partitur.

soll vermieden werden. „Keiner ‚spielt‘, und die einzige Person, die sich überhaupt bewegt, ist der Erzähler, und der tut es nur, um seine Absonderung gegenüber den anderen Bühnenfiguren zu zeigen . . . Ich wünschte kein Handlungs-drama, sondern ein Stilleben“⁷ – fast könnte man sagen: lebende Reliefdarstellungen.

Oedipus Rex ist ein überaus merkwürdiges Werk, voller innerer Zwiespältigkeiten, von Widersprüchen getragen. Sein (durch die Entstehungsgeschichte bezeugter) religiöser Charakter steht quer zur Wahl eines antiken Sujets, und die lebendige Glaubenserfahrung zur unbeweglichen, allen menschlichen Ausdruck vermeidenden Statuarik. Ein Zwiespalt klafft auch zwischen den Intentionen Strawinskys und denjenigen Cocteaus. (Cocteau absichtlich prosaische Kurzfassung der Sophokleischen *Antigone* von 1922, in modernem Alltagsfranzösisch, hatte Strawinsky tief beeindruckt und ihm den Anstoß für eine Zusammenarbeit mit dem Dichter gegeben.) Auf der einen Seite Cocteaus weltliche Aktualisierung – der Sprecher, seine Partie ist in Französisch, „trägt einen Frack . . .“, er drückt sich wie ein Conférencier aus“⁸, die offene Ironie im Spiel mit einem Bildungsbürgertum –; auf der anderen Seite Strawinskys starre „Geometrie der Tragödie, die unausweichlichen Kreuzungen der Linien“⁹, statuarische Nicht-Handlung, rituell vollzogen in einer dem Zuhörer unverständlichen Sprache. Statuarik übrigens auch in der Musik des *Oedipus*: die starre Gleichförmigkeit des Metrums – die sie von der „Neoklassik“ drastisch abhebt – ist ein Pendant zur Leblosigkeit versteinerter Sprache. „Wenn es mir gelungen ist, das Drama in Musik einzufrieren, so wurde das weitgehend durch rhythmische Mittel erreicht“¹⁰.

Trotzdem bleibt ein wesentliches gemeinsames Charakteristikum, in dem Cocteau und Strawinsky sich treffen. *Oedipus Rex* ist weder Rekonstruktion des antiken Dramas noch neuzeitliche Psychologisierung, sondern die verfremdende Bearbeitung eines bekannten – und als bekannt vorausgesetzten – Modells. („Ich wünschte das ‚Stück‘ als solches hinter mir zu lassen“.) Cocteau schrieb zu seiner *Antigone* von 1922 eine Vorbemerkung von unvergeßlicher poetischer Prägnanz: „Es ist verlockend, Griechenland vom Flugzeug aus zu fotografieren. Man entdeckt dabei ein ganz neues Bild hiervon. So wollte ich *Antigone* übersetzen. Aus der Vogelschau verschwinden manche bedeutenden Schönheiten, andere treten hervor; es entstehen unerwartete Verdichtungen, Zusammenballungen, Schatten, Winkel, Reliefs . . .“¹¹. Was Cocteau mit seiner Klassiker-Bearbeitung erreichen wollte, ist auch in *Oedipus Rex* eingetreten: durch Straffung, Reduzierung und Konzentration, durch das „Überfliegen“ des Stückes wird sozusagen das Skelett seiner Landschaft bloßgelegt, seine Konstruktion, die Machart. Die artifiziellen Verfremdungsverfahren dienen dazu, Kunst als Kunst zu zeigen.

II

1923, wenige Jahre vor Strawinskys *Oedipus Rex*, gastierte das – 1914 von Alexander Tairow gegründete und von ihm auch nach der Revolution weiterhin geleitete – „Moskauer Kammertheater“ in Paris. Aufsehen erregte insbesondere die Inszenierung von Racines

⁷ *Dialogues*, S. 22–23.

⁸ Vorwort der Partitur

⁹ *Dialogues*, S. 24.

¹⁰ *Dialogues*, S. 29.

¹¹ Zit. nach: *Theater der Jahrhunderte. Antigone*, München–Wien 1966, S. 259.

Phèdre. Aus den zeitgenössischen Presseberichten gewinnt man den Eindruck, als seien hier einige wesentliche Momente von *Oedipus Rex* vorgeprägt worden: die archaisierte Antike, das anti-psychologische, stilisierte, mit bewußter Reduzierung äußerer Mittel arbeitende Theater des Statuarischen. Ein sparsames Bühnenbild: „L’effet obtenu est purement théâtral. Il contraste en outre avec les intentions imitatives de la plupart des décors d’aujourd’hui et les moyens employés le montrent nettement . . . Tairow fait œuvre d’art et non d’érudit. Son spectacle n’est ni du naturalisme ni de l’anecdote historique. Possible que le décor souligne le tragique de l’œuvre de Racine et évoque celui de l’antiquité, mais il constitue surtout un spectacle d’art, un effort de création que l’on aimera à cause des moyens nouveaux qu’il emploie et des possibilités qu’il promet“¹². Tairows Inszenierung, diese „vision hiératique et barbare“¹³, wie es in einem anderen Bericht heißt, fand nicht ungeteilte Zustimmung; für André Antoine etwa – einen Verfechter des Naturalismus – bedeutete das Aussparen der ‚menschlichen‘ Dimension gerade ein entschiedenes Manko: „Les splendeurs mêmes de cette présentation se retourneront contre l’œuvre; ces acteurs, ces tragédiennes étroitement emmaillotés dans des costumes hiératiques, avec leurs profils cerclés de cartonnages et offrant le grand style des têtes grecques, demeurent impuissants à réaliser intérieurement le drame“¹⁴. Jean Cocteau jedoch gehörte zu den eifrigsten Befürwortern von Tairows *Phèdre*.

Obwohl Tairow in seiner Anfang der zwanziger Jahre publizierten theoretischen Schrift (1923 auf deutsch unter dem – unglücklich mißverständlichen – Titel *Das entfesselte Theater*) sowohl gegen die „naturalistische Alltäglichkeit“ des Theaters Stanislawskis wie gegen den „Formalismus des Dekadenz-Stiles“¹⁵ – womit offensichtlich Wsewolod Meyerhold gemeint ist – sich abzugrenzen bemüht, gehört sein Theaterstil doch im wesentlichen der zweiten Richtung an: dem artifiziellen Theater, das nicht ‚Lebenswahrheit‘ vorführen soll, sondern Theater als Kunst. Tairows Schrift gipfelt in der Forderung nach „Theatralisierung des Theaters“¹⁶.

Im Theaterleben zu Beginn dieses Jahrhunderts war eine Fülle reformerischer Ideen am Werk, die bis in unsere Gegenwart hinein weiterwirken. So verschiedenartig sich diese Bewegungen in ihren Zielsetzungen auch artikulieren, alle sind sie letztlich Ausprägungen der einen großen Umwälzung: der Herausbildung des modernen Regietheaters. Es sei an Adolphe Appia, Gordon Craig und Max Reinhardt erinnert, an Erwin Piscator und Anton Giulio Bragaglia, an André Antoine und sein „Théâtre libre“ in Paris, an Georg Fuchs’ „Münchener Künstlertheater“ oder an Jacques Copeaus „Vieux Colombier“. Von weitreichender Bedeutung waren auch die russischen Theaterreformatoren jener Zeit: Stanislawski (1863–1938), Meyerhold (1874–1942), Tairow (1885–1950). Ich möchte im folgenden aus diesem Zusammenhang einige jener Züge herausheben, die in auffallender Parallele zu den von Strawinsky entwickelten Vorstellungen stehen.

Alexander Tairows Schlagwort von der „Theatralisierung des Theaters“ meinte ein Theater der reinen Schauspielkunst, eine Darstellungsweise, die primär auf den Schauspie-

¹² Zit. nach: Katalog der Ausstellung *Paris–Moscou 1900–1930*, Paris 1979, S. 390.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ A. Tairowff, *Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs*, Potsdam 1923, S. 3.

¹⁶ Tairowff, S. 108.

ler eingestellt war, auf die Entfaltung seiner Kunst, die auch eine Kunst der körperlichen Bewegung ist. Daher zum einen Tairows Neigung zum „Tänzerischen“ in seinen Inszenierungen, zu rhythmisierter Choreographie; zum anderen seine Vorliebe für eine dezidiert räumlich aufgefaßte Bühne, gegliedert durch Kuben und Quader, Stufen und Schrägen. Wie Strawinsky – denken wir an dessen apodiktische Definition anlässlich des *Apollon Musagète*: „Für mich ist Kunst etwas Willkürliches, und sie muß künstlich sein“¹⁷ – hielt auch Tairow am Prinzip der Willkürlichkeit von Kunst fest: „In der Kunst darf es keine Zufälligkeiten geben“¹⁸. Seinen Inszenierungsstil hat man häufig als ein „l'art pour l'art“ charakterisiert, in dem die Form über das Sujet, den Stoff dominierte. (Als fast unglaublich erscheint es, daß Tairow seine Arbeit Jahrzehnte hindurch ungestört verfolgen konnte, von der vorrevolutionären bis in die stalinistische Ära: er leitete sein „Moskauer Kammertheater“ von 1914 bis zu seinem Tode 1950.)

Die Idee einer ‚artistischen‘ Schauspielkunst hatte Tairow vom „Freien Theater“ Konstantin Alexandrowitsch Mardschanows übernommen, einer kurzlebigen Moskauer Ensemblegründung (1913–1914). Mardschanow wünschte sich den „universellen Künstler“, der zugleich Sänger, Schauspieler, Tänzer, ja Akrobat sei; entsprechend universell sollte das Programm dieser Bühne sein: Tragödien und Schwänke, Pantomimen, Lustspiele und Opern, alles sollte gezeigt werden, realisierbar sein mit demselben Ensemble aus umfassend ausgebildeten Schauspielern. So wurde Tairow zur Wiederentdeckung der Pantomime und der italienischen Commedia dell'arte geführt: nicht unter dem Gesichtspunkt der Rekonstruktion der Vergangenheit freilich, sondern der Neubelebung des gegenwärtigen Theaters. „Ich bin nicht zum Antiquar geboren, und ich war nie der Ansicht, daß man im Theater der Vergangenheit den Herzschlag des wirklichen Theaters der Gegenwart spüren könne“¹⁹. Denkt man bei diesen Sätzen Tairows nicht unwillkürlich an Strawinskys Einstellung zur Musik Pergolesis, als er sie für sein Ballett *Pulcinella* drastisch bearbeitete? „Ich möchte mich rechtfertigen“, schrieb Strawinsky in seiner Autobiographie, „gegenüber der sinnlosen Anschuldigung, ich hätte ein Sakrileg begangen. Ich kenne die Mentalität der Konservatoren und Archivare der Musik zur Genüge. Sie wachen eifersüchtig über ihre Aktenstöße, die die Aufschrift tragen: ‚Berühren verboten‘. Niemals stecken sie selber die Nase hinein, und sie verzeihen es keinem, wenn er das verborgene Leben ihrer Schätze erneuert, denn für sie sind das tote und heilige Dinge. Nein, ich habe ein reines Gewissen bei dem Gedanken an ein Sakrileg, und ich bin vielmehr der Meinung, daß meine Haltung gegenüber Pergolesi die einzig fruchtbare ist, die man alter Musik gegenüber einnehmen kann“²⁰.

Das universalistische Element bei Mardschanow und Tairow findet sich im vorrevolutionären russischen Theaterleben auch andernorts. So gab es eine „Wiederbelebung der Antike“ nicht nur im Westen – etwa mit Max Reinhardts großdimensionierten Aufführungen antiker Dramen oder Paul Claudels Neudichtungen griechischer Tragödien, zu denen Milhaud die Musik schrieb –, auch in Rußland: Sergej Tanejew etwa schrieb, ausdrücklich gegen die aktuelle Mode des Folklorismus gerichtet, eine Oper *Oresteia* (aufgeführt 1895 in

¹⁷ *Dialogues*, S. 33 („to me art is arbitrary and must be artificial“).

¹⁸ Tairoff, S. 54.

¹⁹ Tairoff, S. 7.

²⁰ Strawinsky, *Leben*, S. 83–84.

St. Petersburg). Nicolas Ewreinow leitete in St. Petersburg das Alte Theater, ein Unternehmen, dessen Ziel es war, historische Stücke der Weltliteratur wieder auf die Bühne zu bringen. In zwei Saisons (1907/08 und 1911/12) präsentierte Ewreinow Stücke aus Mittelalter – „Liturgische Spiele“, Mirakel, Pastourellen – und Renaissance, aus dem altspanischen Theater und der Commedia dell'arte. Auch bei Ewreinow aber siegte das lebendige Theater über historische Interessen: „La méthode de reconstruction artistique“, schrieb er später in seinem Buch *Histoire du théâtre russe*, „établie et appliquée par nous au cours des deux cycles du Théâtre ancien, a été dénommée par nous non simplement ‚reconstructive‘, ce qui prêterait aux mises en scène un caractère pour ainsi dire cadavérique et ce qui est souvent le cas des reconstructions historico-archéologiques, mais bien ‚artístico-reconstructive‘, ce qui ouvre un large champ à la libre création comparative“²¹.

Künstlerischer Kosmopolitismus großen Stils schließlich war auch der Angelpunkt aller Interessen, die sich in der Petersburger Gruppe „Welt der Kunst“ (*Mir iskustwa*) zusammenfanden, der zentralen russischen Avantgardebewegung nach 1900. War der Maler Alexandre Benois einer der geistig führenden Köpfe des Kreises, so trat nach außen Serge Diaghilew als der eigentliche Anführer der Bewegung hervor. Diaghilew schrieb Aufsätze über Kunst, organisierte seit 1897 eine Reihe von Ausstellungen, die ihrer interessanten Themenstellungen und des weiten Horizontes wegen stark beachtet wurden, und gab von 1898 bis 1904 die *Welt der Kunst* heraus, eine Zeitschrift, die in erlesen ästhetischer Aufmachung russische wie westliche Maler präsentierte, Texte der russischen Symbolisten wie Gedichte Verlaines oder Mallarmés brachte und Abhandlungen über die Musik Skrjabins oder über altrussische Holzkirchen, kurz, sich bemühte, ihrem Namen gerecht zu werden.

Der Universalismus dieses Kunstbegriffs – galt es doch, ein den Kunsterzeugnissen aller Epochen und Völker gemeinsames Künstlerisches, das übergeordnete „Ewige“ der Kunst als Kunst, als Artifizielles herauszustellen – zeigt sich als Echo auch in den gleichzeitigen Theaterideen Rußlands; und daß Strawinskys gesamtes Schaffenskonzept ganz wesentlich durch ihn geprägt ist, bedarf gar keiner näheren Erläuterung.

III

Das Theaterkonzept Wsewolod Emilowitsch Meyerholds, wie er es ungefähr von 1905 an in seinen Inszenierungen und den wenigen, aber wichtigen theoretischen Schriften (*Zur Geschichte und Technik des Theaters*, 1907; *Balagan*, 1912) entwickelte, war einer der interessantesten und folgenreichsten Beiträge zur Bühnenreform am Beginn unseres Jahrhunderts. Meyerhold arbeitete zunächst am „Moskauer Künstlertheater“ Stanislawskis, trennte sich dann und formte einen symbolistischen Bühnenstil aus; von hier aus ging er – die Inszenierung von Alexander Bloks Farce *Balagantschik* (*Die Schaubude*, 1906) nimmt dabei eine Schlüsselposition ein – seinen Weg zum „Theater der Stilisierung“²² weiter.

²¹ N. Ewreinoff, *Histoire du théâtre russe*, Paris 1947, S. 386.

²² Der originale Terminus lautet „uslovnyi teatr“. Zur Problematik seiner deutschen Übersetzung vgl. Rosemarie Tietze, *Vsevolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917–1930*, München 1974, S. 213–214: „Uslovnost (Adjektiv uslovnyi) ist im Russischen ein wichtiger ästhetischer Terminus, für den es keine treffende deutsche Übersetzung gibt. (In der Alltagssprache bedeutet uslovnyi: bedingt, vereinbart, konventionell.) Das Wort hat, grob skizziert, zwei Bedeutungsebenen: Zum einen bezeichnet es den Fiktionscharakter von Kunst, d. h. der Rezeption der Kunst liegt die ‚Übereinkunft‘, die ‚Konvention‘ zugrunde, daß die Kunst eigenen Gesetzen unterworfen ist, sie ist etwas ‚Gemachtes‘, nicht identisch mit Wirklichkeit. Im engeren Sinne, nun auf das Theater bezogen,

Meyerholds Konzept, will man es mit einem Wort charakterisieren, war der schöpferische Gegenentwurf zum naturalistischen Theater Stanislawskis, das sich nach Meyerholds – wie auch später Tairows – Kritik in der Sackgasse seiner eigenen Prämissen verrannt hatte. „Das naturalistische Theater suchte unermüdlich nach der vierten Wand“ – das heißt, nach der perfekten Illusion ‚lebenswahrer‘ Vorgänge auf der Bühne, als ob sie in sich abgeschlossen und nicht auf den Zuschauer hin gerichtet seien –, „und das führte zu einer Reihe von Absurditäten“²³. Das Prinzip der Illusion – Naturalismus, Psychologisierung – verliert sich in Kunstlosigkeit.

Meyerholds Theater aber ist explizit ein Theater für den Zuschauer – ohne die „vierte Wand“ –, und Theater ist ihm dem Wesen nach Spiel als vorzuführende Kunst. „Das Publikum kommt ins Theater, um die Kunst des Menschen zu sehen . . . Das stilisierte Theater . . . will, daß der Zuschauer nicht einen Augenblick vergißt, daß vor ihm ein Schauspieler steht, der nur spielt, und der Schauspieler nicht vergessen soll, daß er den Zuschauerraum vor, die Bühne unter und die Dekorationen neben sich hat . . . Die Stilisierung bekämpft die Illusion“²⁴. Meyerholds anti-illusionistische Maßnahmen waren drastisch: er verzichtete auf die Rampe, ließ das Proszenium bespielen, zeigte die Bühne offen ohne Vorhang, teils auch ohne Kulissenrückwände, dunkelte den Zuschauerraum nicht ab. Er entdeckte den Zauber und die „magische Kraft der Maske“²⁵ wieder. Und das Insistieren auf dem Kunsthaften der Darstellungsweise – hierher gehören auch die Überlegungen über die Gestaltung von Rhythmus in Sprache und Bewegung – führte Meyerhold zur Erforschung der „Technik vergessener Komödianten“²⁶: er studierte volkstümliches Jahrmarktstheater, Pantomime und die Commedia dell’arte, das alte spanische und französische Theater des 17. Jahrhunderts, schließlich das japanische und chinesische Theater – das heißt, die großen Traditionen nicht-illusionistischer Darstellungsweisen. „Alle diese Elemente des Alten Theaters verpflichten den Zuschauer, in der Vorstellung der Schauspieler nichts anderes als ein Spiel zu sehen“²⁷. „Mit dem Begriff Stilisierung verbindet sich meiner Meinung nach unlösbar die Idee der Konvention, der Verallgemeinerung und des Symbols“²⁸. Erst ein Theater, das mit der „mit Absicht geschaffenen Stilisierung als künstlerischer Methode“ arbeitet, „einem eigenen reizvollen Kunstgriff der Inszenierung“²⁹, ist schließlich in der Lage, ein breites Repertoire an Stücken auf die Bühne zu bringen, ein ‚Welt-Theater‘ zu ermöglichen, wie es auch Ewreinow und die „Welt der Kunst“ gefordert hatten. (Meyerhold zitiert nachdrücklich den symbolistischen Schriftsteller und Kritiker Waleri Brjussow, der schon 1902, in einem Aufsatz in der

bezeichnet uslovnost die prononcierte Demonstration des spezifisch Theatralischen, im Unterschied zur illusionierenden Realitätsnachahmung. Bei der Übersetzung mußte, je nach Kontext, variiert werden: theatralisches Theater, eigenbedingtes Theater, bewußt gemachtes Theater u. ä.“ – Da ich aus den Schriften Meyerholds nach der – einzigen kompletten – deutschen Ausgabe zitiere (W. E. Meyerhold, *Schriften, Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, hrsg. von A. W. Fehralski, übers. von Marianne Schilow u. a., 2 Bde., Berlin [DDR] 1979), habe ich auch die dort gegebene Übersetzung „Theater der Stilisierung“ übernommen, obwohl sie mißverstanden werden könnte.

²³ Meyerhold, *Schriften*, Bd. I, S. 113.

²⁴ *Schriften*, S. 208 und 135.

²⁵ *Schriften*, S. 208.

²⁶ *Schriften*, S. 203.

²⁷ *Schriften*, S. 204.

²⁸ *Schriften*, S. 101.

²⁹ *Schriften*, S. 120.

Zeitschrift *Mir iskusstwa*, dazu aufgerufen hatte, „von der unnützen Wahrheit der zeitgenössischen Bühne zur bewußten Stilisierung überzugehen“³⁰.

Die Überzeugung, daß erst in der Stilisierung – im Anti-Illusionistischen, im Willkürlichen – Kunst als Kunst lebendig werde, mündet konsequenterweise in Meyerholds Apologie der Groteske, die für ihn den Idealtypus der reinen Form und der reinen Anti-Wahrscheinlichkeit theatralischer Erfindung darstellt. „Die Kunst der Groteske beruht auf dem Kampf zwischen Inhalt und Form. Die Groteske trachtet danach, die Psychologie der dekorativen Aufgabe unterzuordnen“³¹. Nicht von ungefähr betrachtete Meyerhold als „den wichtigsten Anstoß zur Bestimmung“ seines „Weges in der Kunst . . . das beglückende Entwerfen von Plänen zu dem wundervollen *Balagantschik* Alexander Bloks“³², den er 1906 inszeniert hatte – eine Nonsens-Farce mit Commedia dell’arte-Figuren, salbungsvollen „Mystikern“, die von ihnen der Lächerlichkeit preisgegeben werden, und einem ins Spiel eingreifenden „Autor“. Was Meyerhold mit den folgenden Sätzen als Quintessenz seiner Faszination durch die Groteske festhält, das könnte durchaus auch Strawinsky gesagt haben: „Alles, was ich für meine Kunst als Material wähle, entspricht nicht der Wahrheit der Wirklichkeit, sondern der Wahrheit meiner künstlerischen Laune . . . Die Hauptsache bei der Groteske ist das ständige Streben des Künstlers, das Publikum aus einer gerade von ihm begriffenen Sphäre in eine andere zu führen, die es absolut nicht erwartet hat“³³.

IV

Les noces, *Renard* und *L’histoire du soldat*, Strawinskys Hauptwerke der Schweizer Exiljahre nach 1914, muten geradezu wie Exemplifizierungen von Meyerholds Prinzip der Stilisierung, der Verfremdung und des grotesken Spiel-Theaters an.

Als eine Art vokales Gegenstück zum *Sacre* war bei Strawinsky die Idee einer Ballettkantate über das Sujet einer russischen Bauernhochzeit bereits 1912 aufgetaucht, mitten in der Arbeit am *Sacre*. Bei der Textzusammenstellung für *Les noces* (aus einer bekannten Volksliedanthologie) ging es Strawinsky dezidiert darum, individuellen Ausdruck und Dramatisierung im herkömmlichen Sinne zu vermeiden. „Als meine Konzeption sich entwickelte, sah ich, daß sie nicht auf die Dramatisierung einer Hochzeitszeremonie hinauslief oder auf die Begleitung eines Hochzeitsschauspiels mit deskriptiver Musik. Stattdessen wünschte ich, Materialien wirklicher Hochzeitszeremonien durch direkte Zitate volkstümlicher, d. h. nichtliterarischer Verse . . ., durch typische Redewendungen . . ., durch eine Sammlung von Klischees wiederzugeben“³⁴. Das Arrangement floskelhafter, typischer Wendungen, die präsentiert werden ohne deskriptiv-darstellende Funktion, ohne das Rückgrat dramatischen Ausdrucks – genau genommen auch ohne literarisch-sinnhaften Zusammenhang³⁵ –, ist das Pendant zu Strawinskys Technik der Verarbeitung floskelhafter musikalischer Elemente einer erfundenen, nicht nachgeahmten Folklore: hier wie dort

³⁰ *Schriften*, S. 118.

³¹ *Schriften*, S. 219.

³² *Schriften*, S. 95.

³³ *Schriften*, S. 215 und 217.

³⁴ I. Stravinsky and R. Craft, *Expositions and Developments*, London 1962, S. 114–115.

³⁵ Charles Ferdinand Ramuz, der die französischen Textfassungen u. a. von *Renard* und *Les noces* verfaßte, in seinen späteren Erinnerungen: „Ich habe übrigens – in Parenthese – den Verdacht, daß auch im russischen Text diese Art Sinn kaum vorhanden war“ (Ch. F. Ramuz, *Erinnerungen an Igor Strawinsky*, Berlin–Frankfurt a. M., o. J., S. 42).

Umordnung, willkürliche Erfindung, Verfremdung statt nachahmender ‚Wahrscheinlichkeit‘. „Es kam mir nicht darauf an, die Gebräuche einer ländlichen Hochzeit genau nachzuzeichnen; ich hatte keinerlei Vorliebe für ethnographische Fragen. Ich wollte vielmehr selber eine Art szenischer Zeremonie erfinden, und ich bediente mich dabei rituellen Elemente aus jenen Gebräuchen, die in Rußland seit Jahrhunderten bei ländlichen Hochzeiten üblich sind. Diese Elemente jedoch dienten mir nur als Anregung, ich bewahrte mir durchaus die Freiheit, sie so zu verwenden, wie es mir paßte“³⁶. Zu diesem Prinzip willkürlicher Anordnung gehört auch die Trennung der Sänger (vier Solisten und Chor) von den Darstellern (Tänzern), eine Trennung auch im funktionalen Sinn; denn die Sologesangspartien repräsentieren keine bestimmten Rollenfiguren der Handlung. „Individuelle Rollen gibt es in *Les noces* nicht, nur Solisten, die hier den einen Rollentyp verkörpern und dort einen anderen“³⁷. (Auch in *Renard* und in *Pulcinella* ist Strawinsky so verfahren.)

Nach Strawinskys Vorstellungen sollte auch die szenische Darbietung das Verfremdungsprinzip von *Les noces* (Premiere 1923) auf radikale Weise unterstreichen, ähnlich wie es mittlerweile (1918) bei der Inszenierung der *Histoire du soldat* erprobt worden war. „Das Orchester sollte auf der Bühne spielen, und nur der restliche Raum sollte den Schauspielern vorbehalten bleiben. Daß die Bühnenkünstler russische Kostüme getragen hätten, während die Musiker im Frack erschienen wären, hätte mich nicht im geringsten gestört, im Gegenteil, das hätte genau meinem Plan des ‚Divertissements‘ entsprochen: es hätte wie eine Art Maskerade gewirkt“³⁸. Die Choreographie der Nijinska „in Blöcken und Massen“³⁹ entsprach weitgehend Strawinskys Konzeption des „Ritualistischen und Unpersönlichen . . . Individuelle Rollen traten nicht hervor, konnten nicht hervortreten. Der Vorhang wurde nicht benutzt, und die Tänzer verließen die Bühne nicht einmal bei der Klage der beiden Mütter, dem Klageritual, das eigentlich eine leere Bühne voraussetzte; alle Veränderungen der Szenerie . . . werden allein durch die Musik bewirkt“⁴⁰.

Auch *Renard* ist, wie *Les noces*, erklärtermaßen ein Gegenentwurf zum musikalischen Illusionstheater. „Die Inszenierung plante ich selbst, stets in der Überlegung, daß *Renard* nicht mit Oper verwechselt werden sollte. Die Schauspieler sollen tänzerische Akrobaten sein und die Sänger sind nicht mit deren Rollen gleichzusetzen; das Verhältnis zwischen den Gesangspartien und den Rollenfiguren auf der Bühne ist dasselbe wie in *Les noces*; gleichfalls wie in *Les noces* sollten die musikalischen und die darstellenden Ausführenden alle gleichzeitig auf der Bühne sein, die Sänger inmitten des instrumentalen Ensembles“⁴¹.

„Die *Histoire du soldat* bleibt mein einziges Bühnenwerk mit aktuellen Bezügen“⁴². Aus mehreren russischen volkstümlichen Geschichten vom armen Soldaten, den der zunächst überlistete Teufel schließlich doch holt, skizzierte Strawinsky das Libretto, das seine endgültige Gestalt dann in der Zusammenarbeit mit Charles Ferdinand Ramuz annahm. „Meine ursprüngliche Idee war, Epoche und Stil unseres Stückes in jede Zeit und ins Jahr 1918 zu verlegen, in viele Nationalitäten und in keine, ohne dabei den religiös-kultischen

³⁶ Strawinsky, *Leben*, S. 102–103.

³⁷ Strawinsky, *Expositions*, S. 115.

³⁸ Strawinsky, *Leben*, S. 103.

³⁹ I. Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Mainz–Zürich 1961, S. 52.

⁴⁰ Strawinsky, *Expositions*, S. 117.

⁴¹ *Expositions*, S. 122.

⁴² *Expositions*, S. 91.

Status des Teufels zu zerstören“⁴³. So wurde bei der ersten Inszenierung eine historische Kostümierung für den Teufel mit der zeitgenössischen Schweizer Soldatenuniform zusammengestellt. Ein Stück für zwei Schauspieler (Soldat und Teufel), zwei Tänzer (Tanzszenen des Teufels – so in der ersten Aufführung von der Sprechrolle des Teufels getrennt – und Prinzessin) und einen Rezitator, der die größte Textpartie hat: er erzählt die Geschichte, zum Teil auch in Dialogen der dargestellten sowie imaginärer Figuren, greift am dramatischen Knotenpunkt auch direkt ins Spiel ein. Der verfremdenden Aufbrechung der Spielhandlung in mehrere Ebenen entspricht auch hier wiederum Strawinskys Vorstellung des anti-illusionistischen Einbeziehens der Musik. Seine nicht zuletzt aus praktischen Erwägungen resultierende Entscheidung für ein kleines Ensemble von sieben Instrumentalisten war für ihn „besonders anziehend auch um des Interesses willen, das sie für den Zuschauer bietet, der die einzelnen Musiker ihre konzertante Rolle ausüben sieht. Denn ich habe immer einen Abscheu davor gehabt, Musik mit geschlossenen Augen zu hören, also ohne daß das Auge aktiv daran teilnimmt. Wenn man Musik in ihrem vollen Umfang begreifen will, ist es notwendig, auch die Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers zu sehen, durch die sie hervorgebracht wird . . . Aus diesen Überlegungen heraus kam mir die Idee, mein kleines Orchester für die *Histoire* in voller Sicht neben der Bühne aufzubauen und auf der anderen Seite eine kleine Estrade für den Vorleser vorzusehen. Diese Anordnung kennzeichnet genau das Nebeneinander der drei wesentlichen Elemente des Stücks“⁴⁴.

In Strawinskys umfangreichen schriftlich niedergelegten Erinnerungen – der Autobiographie *Chroniques de ma vie*, den zahlreichen „Gesprächen“ mit Robert Craft in den späteren Jahren – begegnen wir dem Namen Meyerholds kein einziges Mal. Soll man glauben, er sei Strawinsky unbekannt geblieben, demselben Strawinsky, der schon in jungen Jahren mit den literarischen und künstlerischen Kreisen St. Petersburgs in Berührung kam, mit der „Welt der Kunst“, dann mit Diaghilew? Meyerhold war seit 1906 in St. Petersburg tätig, seit 1908 als Regisseur an den Kaiserlichen Bühnen, wo er auch Opern inszenierte – Wagners *Tristan* (1909), Glucks *Orpheus und Eurydike* und Mussorgskys *Boris Godunow* (1911). Meyerholds Inszenierungen gehörten zu den großen künstlerischen Ereignissen St. Petersburgs; undenkbar, daß Strawinsky sie ignoriert haben könnte. Allein schon durch Diaghilew muß Strawinsky mit Meyerhold in Berührung gekommen sein – Alexander Golowin zum Beispiel, der u. a. 1910 den *Feuervogel* ausstattete, arbeitete eng auch mit Meyerhold zusammen. Mehr noch: aus russischen Quellen ist bekannt, daß Strawinsky für die erste russische Aufführung seiner Oper *Le rossignol* (Mai 1918 in Petrograd; Bühnenbild: Golowin) ausdrücklich Meyerhold als Regisseur wünschte⁴⁵. Mit der Vollendung dieser 1908 begonnenen, nach der Komposition des ersten Aktes wieder beiseite gelegten Oper war Strawinsky 1913 übrigens von Mardschanows Moskauer „Freiem Theater“ beauftragt worden, demjenigen Ensemble, aus dem dann Tairow hervorging. Und was Tairow betrifft, dessen Pariser *Phèdre*-Inszenierung Strawinsky gleichfalls mit Schweigen übergeht – es ist merkwürdig, daß Strawinsky in späteren Gesprächen anlässlich der Entstehungsgeschichte

⁴³ *Expositions*, S. 90.

⁴⁴ Strawinsky, *Leben*, S. 75–76.

⁴⁵ Vgl. M. Druskin, *Igor Strawinsky*, Leipzig 1976, S. 257 (Anm. 116); M. L. Hoover, *Meyerhold. The Art of Conscious Theater*, Amherst (Mass.) 1974, S. 268.

von *Oedipus Rex* sagt: „In einem letzten Augenblick des Zweifels überlegte ich die Möglichkeit, die Fassung eines dieser Mythen in einer modernen Sprache zu verwenden; aber nur *Phèdre* stimmte mit meiner Idee des Statuarischen überein . . .“⁴⁶.

Es wird Strawinsky berichtet worden sein, wie Meyerhold *Le rossignol* in Petrograd inszenierte: nämlich mit dem Kunstgriff verfremdender Trennung der Bühnenhandlung von der musikalischen Ausführung. Die Aktion wurde als stumme Pantomime dargestellt, während die Sänger vor Notenpulten standen und der Chor statisch links und rechts der Bühne postiert war⁴⁷. Genau nach demselben Prinzip präsentierte schon 1914 Diaghilew – unter Meyerholds Einfluß? – Rimsky-Korsakows Oper *Le coq d'or* in Paris: die Handlung als Ballett (Choreographie: Michail Fokine), die Gesangssolisten – natürlich ohne Kostüm – an die Bühnenseiten gestellt. Und genau Entsprechendes, nun schon vom Konzept her so festgelegt, finden wir in Strawinskys Balletten mit Gesang: *Renard*, *Les noces*, *Pulcinella*.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß alle die wesentlichen Merkmale von Meyerholds Theaterkonzept auch bei Strawinsky zentrale Momente bilden, besonders in den Bühnenwerken, darüber hinaus auch als unübersehbare Konstanten in seinem gesamten musikalischen Œuvre: der Kunstgriff der Stilisierung, der auf das bewußte Vorführen von Kunst für den Zuschauer abzielt; die Verfügbarkeit über die Tradition; die Dominanz von Spiel, Konvention, Ritus über psychologisierenden Ausdruck und ‚lebenswahren‘ Naturalismus, auch über Sujet und Handlung; die Neigung zur Groteske. (Ich bin mir der Tatsache bewußt, daß dem Meyerhold'schen Konzept ähnliche Gedankengänge auch – und zwar zum Teil schon vor Meyerhold – in den Literatur- und Theaterkreisen Westeuropas diskutiert wurden und daß der hier ausgeführte Versuch, eine Verbindungslinie von Meyerhold zu Strawinsky zu ziehen, etwas gewaltsam anmuten kann. Aufgrund der aufgezeigten biographischen Konstellation glaube ich allerdings, daß eine Beeinflussung Strawinskys durch Meyerhold, obschon kaum direkt nachweisbar, immerhin höchst wahrscheinlich ist. Übrigens ist in jüngster Zeit eine in ähnlicher Weise ‚versteckte‘ Beziehung diskutiert worden, nämlich die der Kunstauffassung Strawinskys zu der Literaturtheorie des russischen Formalismus⁴⁸.)

Wenn wir auch nur einen kurzen Blick auf Strawinskys Bühnenwerke werfen, so treten diese Züge schon in aller Deutlichkeit hervor. Strawinskys einzige Stücke mit einer ‚Handlung‘ im vollen Umfang dieses Begriffs – also auch mit den Konsequenzen für die Gestaltung des Ausdrucks – sind der erste Akt von *Le rossignol* und *Der Feuervogel*. *Le baiser de la fée* ist demgegenüber eine bloße „Stilisierung“ (im Meyerhold'schen Sinne) eines Handlungsballetts – die Vorführung eines Märchenstoffes mit Tschaikowskyscher Musik –, ebenso wie *The Rake's Progress* Stilisierung der Oper als Typus ist, ein Skelett, mit bloßen Resten von Ausdruckhaftigkeit behängt, die aber durch die Brechung des Stilzitats in Parodie und Groteske umschlagen: es „agieren weniger reale Personen als vielmehr die Schatten der Hogarth-Stiche“⁴⁹, formulierte der Strawinsky-Biograph Michail Druskin. (Ähnliches gilt von *Mavra*, der Parodie der russischen „opéra bouffe“.)

⁴⁶ Strawinsky, *Dialogues*, S. 22.

⁴⁷ Vgl. Druskin, op. cit., S. 86.

⁴⁸ Vgl. R. Stephan, *Johann Sebastian Bach und die Anfänge der Neuen Musik*, in: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), S. 3–7; J. Engelhardt und D. Stern, *Verfremdung und Parodie bei Strawinsky*, in: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1977), S. 104–108.

⁴⁹ Druskin, op. cit., S. 103.

Unter dem Aspekt der „Maskerade“ lassen sich *Petruschka*, *Renard*, *Pulcinella*, *Jeu de cartes* zusammenfassen, unter dem des „Rituals“ *Sacre*, *Les noces*, *Oedipus Rex*, *Perséphone*. Spiel, für das ‚Sujet‘ und ‚Handlung‘ nur noch geringes Gewicht haben, als bloße hintergründige An-Spielungen sozusagen auf bekannte Sujet-Konfigurationen, sind *Apollon Musagète* und *Orpheus*; reines Spiel als sujetloses Spiel schließlich *Scènes de ballet* und *Agon*. Es scheint, als habe sich nicht zufällig in Strawinskys letztem Ballett *Agon* – dessen Musik weit in die Geschichte der Konventionen der Tanz-Musik ausholt – der Spiel-Begriff gleichsam endlich in reiner Form herauskristallisiert: jeder Vorwand von Sujet ist hier gefallen.

Der Feuervogel ist das einzige Handlungsballett Strawinskys – zugleich auch das letzte Werk, das Strawinskys Herkunft aus dem Kreise Rimsky-Korsakows bezeugt. Mit *Petruschka*, einem „Schaubuden“-Stück, beginnt Strawinskys „Theater der Stilisierung“ – das „Drama der Leidenschaft“⁵⁰ in *Petruschka* entwickelt sich zwischen Marionetten, die spielerisch als Menschen gezeigt werden, und das ‚Spiel im Spiel‘ verführt und narrt den Zuschauer –; in der Musik treten gleichfalls Verfahren von Verfremdung auf wie Montage und Stilizitate. Scheint nicht *Petruschka* (1910/11) für Strawinskys künstlerische Entwicklung eine ähnliche Bedeutung gehabt zu haben wie für Meyerhold die Beschäftigung mit Bloks *Balagantschik* wenige Jahre zuvor? Die Groteske befreit das Spiel von den Zwängen der dem Ausdruck verpflichtenden Handlung. (Übrigens inszenierte Meyerhold 1908 in St. Petersburg einen *Petruschka* von Pjotr Potjomkin; die Musik dazu stammte von Walter Nuwel, der aus dem Kreis der „Welt der Kunst“ kam und mit Strawinsky lange befreundet war, später sogar sein Mitautor an den *Chroniques de ma vie*.)

Und was die zweite große ‚Wende‘ in Strawinskys Schaffen betrifft, die zur „Neoklassik“ – die aber im Grunde auch nur verfremdendes Spiel mit einer Konvention ist –, so beginnt auch sie mit einer grotesken Maskerade: mit *Pulcinella* (1919/20). Überdies mag man sich bei „Neoklassik“ an Meyerholds Erläuterung zu seiner Petersburger Inszenierung von Glucks *Orpheus und Eurydike* (1911) erinnern: „Das Stück wurde quasi durch das Prisma jener Epoche gesehen, in welcher der Autor lebte und wirkte. Alles wurde dem antiken Stil untergeordnet, wie ihn die Künstler des 18. Jahrhunderts begriffen“⁵¹.

Strawinsky war, und das ist eine eigentlich ganz selbstverständliche Schlußfolgerung aus diesen ganzen Erörterungen, keineswegs eine isolierte Ausnahmefigur. Wir sollten sein Werk verstehen lernen auch aus den Zusammenhängen mit der russischen Avantgarde seiner Zeit. Strawinsky selbst hat ja stets die starke Konstante des Russischen in ihm betont: „Mein ganzes Leben hindurch“, sagte er 1962, „habe ich russisch gesprochen und gedacht. Ich habe einen russischen Stil. Vielleicht tritt dies in meinen Kompositionen nicht unmittelbar hervor, aber es ist da – latent, in meiner Musik“⁵². Dies hat ihn gleichwohl nicht daran gehindert, die Herkunft seiner ästhetischen Einstellung, des „russischen Stils“, zu verschleiern – jedenfalls was die Bezugnahmen auf das Theater Meyerholds und Tairows angeht. Um die Aura von Einmaligkeit um sich und sein Œuvre zu bewahren? Vielleicht war Strawinsky wirklich so bescheiden, die Überflüssigkeit solcher Vorsichtsmaßnahmen zu übersehen⁵³.

⁵⁰ Strawinsky, *Leben*, S. 41.

⁵¹ Meyerhold, *Schriften*, Bd. I, S. 248.

⁵² Zit. nach: E. W. White, *Stravinsky. The Composer and His Works*, London 1979, S. 591.

⁵³ Herrn Professor Dr. Manfred Brauneck, Literaturwissenschaftliches Seminar der Universität Hamburg, und Herrn Dr. Wolfgang Schwarz, Slavistisches Seminar der Universität Saarbrücken, danke ich an dieser Stelle herzlich für Anregung und Kritik.

Zu Strawinskys Reihentechnik

von Theo Hirsbrunner, Bern

Nicht wie es gemacht ist, sondern was es ist, sei das Entscheidende, schrieb Schönberg an Rudolf Kolisch, der die Reihentechnik des dritten Streichquartetts herausgefunden hatte. Doch hat Kolisch wirklich entdeckt, wie das Werk gemacht wurde? Analysen von dodekaphoner Musik krankten oft daran, daß sie, mit Zahlen und Tabellen, ein praekompositionelles Stadium erhellen helfen, das schließlich doch nicht viel über die immer noch vorhandene und wichtige Entscheidungsfreiheit des Komponisten aussagt. Die Frage, wie mit Reihen komponiert wurde, zwingt dazu, die ganze syntaktische Struktur – Melodik, ‚Harmonik‘, Rhythmik, Klangfarbe und Dynamik – zu betrachten, um schließlich zu ergründen, was das jeweils zur Diskussion stehende Stück ist. Dazu käme noch der Bezug zum Text, der immer wieder, wenn es sich um ein vokales Werk handelt, außerordentlich wichtig wird.

Für die folgenden, z. T. fragmentarischen Analysen von reihentechnischen Werken aus Strawinskys amerikanischer Zeit soll nicht wiederholt werden, was Eric Walter White in seinem fundamentalen Buch *Stravinsky. The Composer and His Works* (London 1966) zusammengetragen hat, es soll nur, bei allem Respekt vor Strawinskys Leistung, sich nach der Mitte seines Lebens noch eine neue Technik anzueignen, gezeigt werden, daß sich seine Haltung seit den zwanziger Jahren, die wir in unserem Buch *Stravinsky in Paris* (Laaber 1982) dargestellt haben, kaum geändert hat. Zuerst als Antipode von Schönberg durch Theodor W. Adorno und die jungen Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg verketzert, ist er sich selber treu geblieben und hat einen eigenen Beitrag geleistet zum Problem, wie man sinnvoll mit Reihen komponiert. Ausgewählt wurden dazu kleinere, kammermusikalische Werke, um, wann es immer möglich schien, die ganze, schon erwähnte syntaktische Struktur zu erhellen und nicht nur punktuell einige ganz besondere Stellen herauszugreifen. Dabei soll aber auf Wiederholungen derselben Aspekte in verschiedenen Werken weitgehend verzichtet werden.

Die *Three Songs from William Shakespeare* (1954) für Mezzo-Sopran, Flöte, Klarinette und Bratsche kennen keine einheitliche reihentechnische Basis, nur die Tatsache, daß alle drei Lieder Texte von Shakespeare haben, verbindet sie miteinander. Das erste bringt das VIII. Sonett des Dichters und basiert auf der ‚Reihe‘ *h-g-a-b*, die im Vorspiel von der Flöte exponiert wird. Die Bezeichnung ‚Reihe‘ ist bei den nur vier Tönen aber eher unangebracht, es handelt sich, gemessen an der ‚klassischen‘ Zwölftontechnik, eher um eine Zelle, aus deren Wiederholung, durch Spiegelungen und Permutationen, erst eine Reihe entstehen könnte. Diese Zelle ist aber auch leichter zu handhaben als eine ganze Reihe, ganz abgesehen davon, daß Strawinsky schon in seiner ‚russischen‘ Zeit mit extrem kurzen und nicht mit weit ausladenden melodischen Formeln operierte. Die Freiheit besteht vor allem darin, eine sinnvolle Fortsetzung zu finden, die Wahl aus den nach dem Prinzip der Reihentechnik noch zur Verfügung stehenden andern 47 Formen der Zelle zu treffen, wobei auch eine Wiederholung dieser ersten Form durchaus möglich wäre. Verschiedene Lösungen bieten sich an, im Grunde sind es aber nur zwei: die vollkommen freie Wahl der Transposition oder eine aus der ‚Logik‘ der ersten Zelle abgeleitete. Die erste Lösung wird von Strawinsky nur zweimal gewählt, während die andere das Feld beherrscht: relativ

einfach ist es, den Schlußton der ersten Zelle zum Anfangston der zweiten zu machen, es entsteht so eine Überlappung wie sie von Webern schon auf zwei oder sogar vier Töne ausgedehnt wurde, was wiederum, wie Boulez und Stockhausen in den fünfziger Jahren mit Recht bemerkten, zu einer Auflösung der Zwölftonreihe in einzelne Zellen führte. Doch diese Form ist bei Strawinsky nur zehnmal anzutreffen. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, die Chromatik der Zelle weiterzuführen und mit dem Ton, der dem letzten der Zelle benachbart ist, weiterzufahren, was neunmal geschieht. Weitaus am häufigsten ist aber ein höchst ingenüoses Verfahren, nämlich den chromatischen Ton, der in der ersten Zelle fehlt, als Ausgangspunkt der zweiten zu nehmen, so wie es gleich am Anfang und dann immer wieder vorkommt:

$$h - g - a - b / as - c - b - a$$

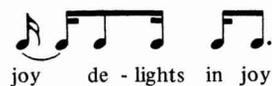
Das *As* ‚korrigiert‘ die unvollständige Chromatik der ersten Zelle, nicht aber um das chromatische Total zu erreichen, wie das bei Webern der Fall wäre, ja, die Wiederholung der Töne *B* und *A* in beiden Zellen könnte zu einem unwillkommenen Übergewicht der beiden Töne führen, würde man von den Kriterien der atonalen Musik ausgehen. Doch genau das Gegenteil strebt Strawinsky an: nicht nur sind diese beiden Transpositionen der Zellen in der Gesangsstimme die weitaus häufigsten, die erste wird dort auch immer in derselben engen Oktavlage $h' - g' - a' - b'$ gebracht und nicht der weitere Abstand (z. B. $h - g' - a - b'$) gesucht, wie das bei Webern selbstverständlich wäre. Eine deutlich hörbare Monotonie entsteht dadurch, die schon Strawinskys frühere Werke auszeichnete, wo, wie in *Le Sacre du printemps* oder in *Les Noces*, immer wieder dieselben Tonfolgen, z. T. mit rhythmischen Verschiebungen, auftraten. Diese Monotonie zeigt sich auch darin, daß der Ambitus der Singstimme hauptsächlich zwischen *C'* und *C''* liegt, einmal kommt *Cis''* vor (1. und 2. Takt nach Ziffer 3) und zwischen Ziffer 8 und 9 geht die Stimme auf *D''* und *Es''*, ebenso in den zwei letzten Takten des Stückes, was, alles in allem, einen recht bescheidenen Höhepunkt darstellt, vergleicht man ihn mit der Art, wie Schönberg oder Webern immer die extremsten Höhen und Tiefen der Stimmen und der Instrumente ausnützen. (Davon soll noch mehr im Zusammenhang mit dem Text gesagt werden.) Daß es nicht darum geht, alle chromatischen Töne gleich häufig zu gebrauchen, wurde schon erwähnt, Strawinsky geht aber in der Gestaltung der Singstimme sogar soweit, daß *Fis* und *E* nie und *F* nur einmal vorkommen, was aber durch die Instrumente ausgeglichen wird, die *E*, *F* und *Fis* ausgesprochen häufig, dafür *B* und *H*, während sie den Gesang begleiten, nie spielen. Natürlich wären noch die unmittelbaren Wiederholungen von Tönen zu betrachten, die ja in der Zwölftontechnik erlaubt und hier im Gesang häufig sind, aber fast immer auf den Tönen $h' - g' - a' - b'$ vorkommen, was das Übergewicht dieser ersten Zelle noch betont. Wir befinden uns hier überhaupt nicht in einer von den leichten Klavierstücken *Les cinq doigts* von 1921 entfernten Position, wo die fünf Finger der rechten Hand zu allermeist in derselben Lage zu bleiben haben und in kunstvollen Variationen, die aber auch der Stereotypie nicht ausweichen, immer wieder dieselben Töne spielen. Die Reduktion der musikalischen Mittel, die wir in unserem schon erwähnten Buch hervorgehoben haben, gilt nicht nur für Strawinskys Neoklassik, sondern auch hier im ersten Lied nach Shakespeare. Zu bedenken wäre schließlich auch, daß die stetige Verwendung aller zwölf chromatischen

Töne eine ebenso große Monotonie erzeugen kann. Boulez ist dem in *Structures II* ausgewichen, indem er einmal die tiefen, dann die höchsten Lagen des Klaviers geradezu überbetont, anstatt immer mit großen Intervallen den ganzen Klangraum zu beanspruchen.

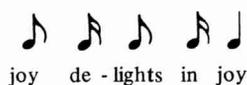
Die Rhythmik der Singstimme und noch einige andere ihrer Aspekte sollen im folgenden im Zusammenhang mit dem Text betrachtet werden. Sie scheint auf den ersten Blick in einer Art *Parlando* dem Sprachakzent zu folgen, doch schon die drei ersten Worte sind im Grunde ‚falsch‘ vertont, wenn es heißt:



Der Akzent sollte eigentlich auf „heare“ liegen, und „musick to“ könnte als Auftakt erscheinen. Doch genau so wie in *Oedipus Rex* und der Messe das Latein und in *Perséphone* das Französische so wird auch hier, wie schon in *The Rake's Progress*, das Englische in seinem Rhythmus umgeformt, weil Strawinsky, wie er im Zusammenhang mit André Gides Text zu *Perséphone* erklärte, von den Silben ausgeht, die er ohne Rücksicht auf den Akzent addiert. (Wir haben darüber in der *ÖMZ* vom Juni 1982 berichtet.) Dieses Verfahren geht zurück auf die ihren Akzent innerhalb des Taktes ständig verschiebenden melodischen Figuren von *Le Sacre du printemps* und *Les Noces*. Im folgenden Beispiel wird „delights“ auf der ersten Silbe gedehnt, wie das Wort „Oedipus“ in jenem schon erwähnten Werk auf der zweiten Silbe gelängt wurde:



Die ‚korrekte‘, aber banale rhythmische Form würde etwa lauten:



Daß die Tondauern addiert werden und nicht etwa den Taktschwerpunkt nur überspielen, zeigt sich daran, daß die erste Silbe von „delights“ nicht umstandslos als Betonung angesehen werden kann. Strawinsky macht zwar die metronomische Angabe $\text{♩} = 69$, doch sinnvoller wäre, jedenfalls für die Singstimme, $\text{♩} = 138$. Dazu kommt, daß jede Angabe über die Dynamik fehlt, die sich auch bei den Instrumenten in den maßvollsten Grenzen hält, nicht unähnlich den schon erwähnten *Les cinq doigts*. Daß die Rhythmik und die Melodik dennoch dem affektiven Gehalt der Worte und Sätze gerecht werden, zeigt sich, genau so wie in den andern hier aufgeführten Werken mit Textvertonungen, auch hier: Beim Wort „gladly“ (3. und 4. Takt nach Ziffer 2) führt die Stimme ein Melisma aus und die Worte „They do but sweetly chide thee“ werden folgendermaßen rhythmisiert:



Die Stelle gibt vollkommen das zärtlich Neckische des Textes durch die Pausen wieder. Zwischen Ziffer 8 und 9 wird der Höhepunkt vor dem letzten Zweizeiler des Gedichts, der die Synthese bringt, erreicht. Diastematisch sind hier, wie schon erwähnt, die höchsten Töne erreicht, und zu den Worten „one pleasing note do sing“ erscheinen Oktaven, die in der atonalen Musik peinlichst gemieden würden, hier aber als ‚Madrigalismus‘ den Sinn des Textes verdeutlichen helfen. Ein weiterer Madrigalismus findet sich im ersten und zweiten Takt nach Ziffer 5 bei den Worten „do offend thine eare“, wo das „Ohr beleidigt“ werden könnte durch eine Umstellung der Zellentöne (statt $h - dis - cis - c$ heißt es: $c - dis - cis - h$), was mit größter Sicherheit nicht ein ‚Fehler‘ ist, wie White meint, sondern eine esoterische Anspielung an den Text, die noch rhythmisch durch regelmäßige, hier plump wirkende Achtel verstärkt wird. Eng mit dem Rhythmus hängt auch die harmonische Dimension, wenn dieser Begriff hier überhaupt einen Sinn hat, zusammen. Töne derselben Zelle werden nie simultan gebracht, wie das in der Zwölftontechnik zu den größten Selbstverständlichkeiten gehört, und die Instrumente setzen der Singstimme immer nur je eine Zelle entgegen. Das Stück ist also, bis auf die Einleitung und den Zweizeiler am Schluß (ab Ziffer 9) ausschließlich zweistimmig, wobei sich die Instrumente in kurzen Phrasen ablösen, die meist mit je einer Zelle identisch sind. Die schon erwähnte additive Rhythmik bewirkt nun, daß keine Schwerpunkte und deshalb auch kein „harmonisches Gefälle“ (Hindemith) entstehen können. Die tonalsten Intervalle, wie Oktave und Quinte, können mit den atonalsten, wie kleine Sekunde und Tritonus, abwechseln. Vollkommen schwerelos und undynamisch folgen sich die Zusammenklänge, denn nur die einmal eingeschlagene Konsequenz der rhythmisch den Takt ignorierenden Zellen zählt. Daß alle Zusammenklänge deshalb möglich werden, hat Strawinsky schon in *Les cinq doigts* mit nur diatonischem Tonvorrat gezeigt, dort aber mit wesentlich prägnanteren Rhythmen, die sich hier im chromatischen Bereich zusammen mit der Zweistimmigkeit nicht sinnvoll anwenden ließen.

Das Stück zeigt aber noch eine kunstvolle Überlagerung von tonalen und atonalen Elementen: Die Zelle für sich allein kennt keinen tonalen Schwerpunkt, doch, wie schon White gezeigt hat, bringt die Einleitung in den unteren Stimmen eine C-dur-Tonleiter, bis zur Quinte aufsteigend und wieder zurückfallend, sie ist aber, mit ihren Oktavversetzungen (z. B. $c - d' - e - f' - g''$), in einem durchaus Webernschen Sinne eingesetzt, wenn man davon absieht, daß eine so einfache Tonleiter in atonaler Musik undenkbar wäre. Strawinsky hat sich als Komponist sein Leben lang dadurch profiliert, daß er Tabus brach. Scheinbar solide etablierte ethische und kulturelle Prinzipien hat er in Frage gestellt, da er, wie er einmal im Zusammenhang mit *Pulcinella*, wo er Pergolesis Musik umformte, bekannte, dem Respekt vor der Vergangenheit die sich ihm anverwandeltende Liebe vorzog, wo aus dem längst Vergangenen Gegenwart wird. Für ihn typisch ist auch die unbekümmerte Art, mit der er in *The Flood* vom Anfang der sechziger Jahre die neuesten Errungenschaften der seriellen Komponisten ‚benützen‘ sollte, als ob sie nicht eine ‚reine Musik‘, sondern nur Versatzstücke, die man von Fall zu Fall abrufft, bereit gestellt hätten. Die C-dur-Tonleiter hat aber hier, im ersten Lied nach Shakespeare, ihre klug erwogene Folgen, indem die erste Strophe und der Schluß auf der Quinte $c - g$ ausklingen, während das dritte Strophenende die ‚Dominante‘ $g - d$ bringt. Die zweite Strophe endet auf $h - fis$, was durch die Häufigkeit der auf H beginnenden Zelle, wovon schon die Rede war, legitimiert wird. Was vorerst disparat

schien, findet schließlich doch noch einen Sinn, so wie die Deformationen von Pergolesis Musik die Stimmigkeit dieser Musik erhöht haben.

Das zweite Lied, aus *The Tempest*, zeigt, wie eine ‚Reihe‘ entsteht, ihre klare Form erreicht und sich wieder auflöst. Doch wie sich im ersten Lied der Begriff Reihe als inadäquat erwies, so auch hier, wo ihre erwähnte klare Form eher als Thema anzusprechen wäre. Die Einleitung exponiert eine pentatonische ‚Reihe‘ in der Bratsche: $f' - b - es' - des' - as'$, eine hexatonische ‚Reihe‘ in den beiden Bläsern: $c'' - f'' - b' - as'' - es'' - as' - ges''$, und eine heptatonische ‚Reihe‘ im Gesang: $f' - b' - es' - des'' - as' - des' - ces'' - ges'$. In der zweiten und dritten ‚Reihe‘ wird je ein Ton (*as* bzw. *des*) wiederholt und die Halbtöne treten ganz am Schluß auf (*ges* bzw. *ces* und *ges*). Ab Ziffer 1 exponiert die Stimme die ‚Reihe‘ als rhythmisch eindeutig formuliertes und in dieser Form wiederholbares Thema, auch die Oktavlagen ändern sich vorerst nicht: $es' - des'' - ges' - f' - b' - ces'' - as'$. Es handelt sich also um ein rein diatonisches Thema, das sich nach damals, am Anfang der fünfziger Jahre, schon traditionellen Kriterien außerordentlich schlecht als Reihe eignet. Strawinsky verstärkt diesen Eindruck noch durch eine nur \flat -, eventuell auch $\flat\flat$ -Vorzeichen verwendende Notierung, die beim flüchtigen Lesen jeden Gedanken an Chromatik fernhält. Singstimme und Instrumente bringen nun diese ‚Reihe‘ im Original, der Umkehrung, dem Krebs und der Krebsumkehrung, wobei sich die Stimme am längsten an den ursprünglichen Rhythmus des Themas hält, während die Instrumente schon vor Ziffer 2 zu ungefähren Wiederholungen, die auch neue Töne enthalten, übergehen. Ab Ziffer 3 erscheinen in der Flöte die ersten und einzigen Oktavversetzungen der Töne des Themas zusammen mit neuen Rhythmen: jetzt erst wird das Thema wie eine Reihe gehandhabt, bevor ab Ziffer 4 in den Instrumenten die Pentatonik, nur getrübt durch das *D* im Pizzicato der Bratsche, wieder hergestellt wird. Auch die Singstimme kehrt darauf, bei den Worten „Hearke now I heare them; ding dong bell“ zur reinen Pentatonik zurück. Für die Verwendung der Pentatonik gibt es verschiedene Gründe: Rein musikalisch kann sie aus der Vorliebe Debussys und Ravels für diese Tonleiter und aus der Folklore osteuropäischer Länder abgeleitet werden. Auch *Le Sacre du printemps* und *Les Noces* enthalten pentatonische Zellen, die, genau so wie bei Bartók und Kodály, den Halbton vermeiden. Dieser erscheint, wie schon hervorgehoben wurde, in der Einleitung dieses zweiten Liedes nach Shakespeare, erst am Schluß der hexatonischen und heptatonischen ‚Reihe‘, während er im ‚Thema‘ nur als Appoggiatur ($ges' - f'$) oder als Verzierung ($b' - ces''$) bei den Worten „corall“ und „pearles“ auftaucht, was wiederum als Madrigalismus gedeutet werden kann. Sinnvolle Zusammenklänge, eine Art von ‚Harmonik‘ innerhalb einer nur durch Pentatonik mit gelegentlichen Halbtönen geprägten Struktur zu finden, mußte in den fünfziger Jahren als schierer Anachronismus anmuten, diese Praxis geht aber auf die schon erwähnten Komponisten Debussy, Ravel, Bartók und Kodály zurück. Sie könnte aber auch vom Text her begründet werden, und zwar auf zweifache Weise: Glocken, die am Schluß mit „ding dong“ im Text angesprochen werden, sind oft pentatonisch gestimmt, und der erste Vers „Full fadom five thy Father lies“ (Schlegel übersetzt: „Fünf Faden tief liegt Vater dein“) bringt die Zahl 5 ins Spiel, die als esoterisch-musikalische Struktur durch Pentatonik symbolisiert wird. Die Verwandlung des Themas zu einer Reihe, die sich schließlich wieder auflöst, könnte auch durch den Text bedingt worden sein, der von einer Verwandlung spricht, die der Leichnam des ertrunkenen Vaters durchmacht. Anschließend an den oben

zitierten Vers heißt es nämlich: „Of his bones are Corall made; Those are pearles that were his eies / Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a Seachange / Into something rich and strange;“ (Schlegel übersetzt: „Sein Gebein wird zu Korallen; / Perlen sind die Augen sein; / Nichts an ihm, das soll verfallen, / Das nicht wandelt Meereshut / In ein reich und seltnes Gut.“) Alle diese kunstvollen Anspielungen an den Text machen aus diesem Lied ein kostbares Kabinettstück von ganz besonderem Reiz nicht nur für den Analysierenden, der lesend den Tönen folgt, sondern auch für den Hörer, der diese Verwandlungen mühelos miterleben kann, gerade dank dem Umstand, daß die ‚Reihe‘ auch als Thema erscheint. Die Zusammenhänge mit der Madrigalkunst der Renaissance und den Chansons derselben Epoche mit ihren onomato-poetischen Spielereien (hier durch die kleine Terz bei „ding dong“ vertreten) sind evident, wobei nicht eine Stilkopie entsteht, sondern eine Überlagerung verschiedener Zeitschichten: Renaissance, französischer ‚Impressionismus‘ und Reihentechnik sind in gebrochener Form gleichzeitig gegenwärtig.

Das dritte Lied, aus *Love's Labour's Lost*, ist nicht mehr, und wenn auch nur andeutungsweise, mit ‚Reihen‘ komponiert worden, doch es zeigt durch seine nur durch sekundäre Halbtöne getrübte Pentatonik der Melodie eine Verwandtschaft mit dem zweiten Lied. Die ersten zwei Verse arbeiten mit folgendem Tonvorrat:

$es' - f' - g' - as' - b' - des'$, wobei g' relativ unwichtig ist und nur als Nebenton oder Durchgang erscheint, während die nächsten zwei Verse auf den folgenden Tönen gesungen werden:

$c' - d' - e' - f' - g' - a' - c' - d''$, wobei diesmal f' eine relativ untergeordnete Rolle spielt. Die beiden Tonvorräte verhalten sich deshalb komplementär zueinander, was zuerst wichtig war, wird nachher gemieden, und nur *Fis* und *H* fehlen zum chromatischen Total. Diese Art von Komplementarität gehört ganz eng zum atonalen reihentechnischen Prozedere, ja, sie ist vielleicht die erste Bedingung dazu, indem notwendigerweise der zweite Teil einer Reihe die noch ‚fehlenden‘ Töne bringt oder die erste Hälfte der Reihe gleichzeitig mit einer anderen Form der Reihe erklingt, die die restlichen Töne exponiert. So ‚verwandelt‘ Strawinsky in diesem Lied zu einer leicht faßlichen Form, was bei Schönberg und Webern in kaum noch dem Hörer nachvollziehbarer Weise auftrat.

Die drei Lieder nach Shakespeare sind möglicherweise in der Reihenfolge III – II – I komponiert worden. White gibt dazu keinen Hinweis, doch III erscheint als Vorstufe zu II, nicht nur der Pentatonik wegen, sondern auch weil der Kuckucksruf in dessen Refrain mit seiner fallenden kleinen Terz mit dem „ding dong“ des zweiten Liedes eine Verbindung schafft und beiden Liedern eine zugleich unterhaltende und präziös esoterische Attitüde eignet. Daß I zuletzt geschrieben wurde, geht nicht nur daraus hervor, daß es in seiner Konstruktion, nicht aber in seiner ästhetischen Haltung, kaum etwas mit den beiden übrigen zu tun hat, sondern direkt zu dem unmittelbar nachher geschriebenen *In memoriam Dylan Thomas* (1954) überleitet. Die Zelle, dort bestehend aus $h' - g' - a' - b'$, wird nun hier vollständig auschromatisiert zu $e' - es' - c - cis - d'$, die Fortsetzung muß also nicht mehr, mit der ersten Transposition, den fehlenden Ton, dort war es *As*, bringen. Innerhalb eines kleinen Raumes, der großen Terz, erscheinen alle Töne, ein Verfahren, das auf Johann Sebastian Bachs Thema B-A-C-H, dem in der unvollendeten Quadrupelfuge aus der *Kunst der Fuge* noch *Cis* und *D* folgen, zurückgeht. Vor allem auf Webern hat es eine große Faszination ausgeübt, was die Reihen verschiedener seiner Werke zeigen: Die *Symphonie*

op. 21 z. B. beginnt mit der Zelle $a - fis - g - as$ und die *Variationen* op. 30 mit $a - b - des - c - h$. Strawinskys Zelle bleibt in den von den Posaunen gespielten *Dirge-Canons*, die als Praeludium zum Gesang dienen, immer in der oben angegebenen Lage und stellt eine in die engste Chromatik zusammengedrückte Cambiata dar, die bei Palestrina und seinen Nachfolgern so heißen müßte: $f' - e' - c - d' - e'$. Die Anspielung an diese melodische Formel, die bekanntlich eine besondere Art der Dissonanzbehandlung erlaubt (der zweite Ton darf als Dissonanz abspringen, was sonst bei Palestrina eher selten ist) und nur in einigen wenigen, bestimmten Rhythmisierungen auftritt, ist nicht zufällig, denn Strawinsky verwendet, wechselhörig, ein Posaunen- und ein Streichquartett, was auf Giovanni Gabrielis *Sonata pian'e forte* hinweist. Daß sich Strawinsky in den fünfziger Jahren intensiv Venedig und dessen Musik zuwandte, ist aus seiner Biographie bekannt, doch es wäre falsch, die Wechselhörigkeit allein daraus begründen zu wollen, ihre Wurzeln reichen tiefer hinab in sein Schaffen, hat er doch schon in den beiden hier immer wieder angeführten Werken, *Le Sacre du printemps* und *Les Noces*, darauf zurückgegriffen und damit nur eine grundlegende Form ursprünglichen Singens und Musizierens erneuert. Boulez sollte in seiner dritten *Klaviersonate* eine *Antiphonie* schreiben, und sein *Rituel, in memoriam Bruno Maderna* zeigt einen antiphonischen oder responsorischen Aufbau, die Verwandtschaft mit Strawinsky ist deutlich, mag auch die Technik im Detail verschieden sein. Die *Dirge-Canons* sind tonal auf *E* zentriert und weisen bei der Überlagerung der verschiedenen Linienzüge viele tonal wirkende Zusammenklänge auf, die sich aber nicht auf *E* beziehen müssen. Sie wären bei Webern und den meisten atonal schreibenden Komponisten vollkommen undenkbar, ja, ihre Tendenz, die sich aus der ‚Fatalität‘ der jeweiligen Reihe möglicherweise ergebenden tonalen Residuen zu eliminieren, ist ganz deutlich, was Boulez' an der Musikakademie in Basel gehaltene Kurse, an denen wir teilnahmen, immer wieder zu einem der Hauptthemen machte. Strawinsky verwendet Dreiklänge im vertikalen Bereich nicht nur um zu archaisieren, sondern weil er verschiedene Sprachniveaus und Zeitgeschichten der Musik (wir haben schon darauf hingewiesen) beherrscht und ihre Relativität in unserer Zeit, mit ihrem Überhang an Vergangenheit, darstellen will. *In memoriam Dylan Thomas* unterscheidet sich kaum von seinen neoklassischen Werken, was auch der Mittelteil, betitelt *Song*, beweist, der Refrains und Ritornelle bringt, die im Text von Thomas angelegt sind, aber zugleich auch auf Monteverdi (z. B. den Prolog der *Musica in L'Orfeo*) zurückgehen. Auch hier sind Madrigalisten anzutreffen, die jenen zur Formel versteinerten Ausdruck aufweisen, wie er ihn schon zur Zeit der Entstehung von *Perséphone* in einem Bild ausdrückte: Der lebendige und letzten Endes im Kunstwerk nicht gegenwärtige Ausdruck wäre demnach die Lava, die vom Vesuv strömte, aus der man danach am Fuße des Gebirges Broschen verfertigt und an die Touristen verkauft (siehe unseren hier schon erwähnten Aufsatz in der *ÖMZ* vom Juni 1982). Die *Dirge-Canons*, die als Postludium wieder auftauchen, sind trotz kunstvoller Veränderungen gegenüber dem ersten Male gut zu erkennen und geben dem ganzen Werk einen architektonischen, auf einen einzigen Blick zu erfassenden Aufbau wie die Westfront einer gotischen Kathedrale mit zwei Türmen, die das Portal flankieren. Schönbergs und Weberns Bestreben, bis zur schließlichen Unkenntlichkeit zu variieren, weil die Musik nicht „klingende Architektur“, sondern ein sich in der Zeit entfaltender Prozeß ist, wird nicht nachgeahmt, weil, was auch die späteren Werke zum großen Teil beweisen, auf eine relativ einfache Faßlichkeit hingearbeitet wird.

Strawinskys Haltung hat sich, wie hier zu zeigen war, seit seiner *Chronik* und der *Musikalischen Poetik* kaum geändert. Ohne Webers Einfluss freilich wären die in den fünfziger Jahren entstehenden Werke nicht möglich geworden, doch sie zeichnen sich aus, durch jenen auch schon vorher gegenwärtigen Sinn für die Reduktion der anzuwendenden Mittel, für das Begrenzte, Überschaubare und für die verschiedenen gleichzeitigen Zeitschichten, was wohl zum Faszinierendsten in Strawinskys Œuvre gehört. Eigentlich hat er sich nur an Schönbergs Maxime gehalten: „Man bediene sich der Reihe und komponiere wie bisher.“

BERICHTE

Musikpädagogik als Hochschulfach Tagung der Bundesfachgruppe Musikpädagogik in Köln

von Endre Halmos, Köln

In ihrer vierten Tagung (vom 29. bis 31. Oktober 1981 in der Universität Köln) hat sich die Bundesfachgruppe Musikpädagogik mit dem Thema *Musikpädagogik als Hochschulfach* beschäftigt. Bereits in der Eröffnungsrede des Rektors der Universität wurde deutlich, welche Relevanz wissenschaftliche Tagungen haben, zumal sie den Dialog zwischen Hochschullehrer, Lehrer und Student auch auf Bundesebene ermöglichen. In seiner Ansprache umriß der Vorsitzende der Bundesfachgruppe Walter Gieseler, inwiefern Musikpädagogik als eigenständige Hochschuldisziplin zu verstehen sei, und wie sie sich als eine theoretisch begründete Wissenschaft an deutschen Hochschulen etablieren könnte.

In der ersten Veranstaltung versuchten die Referenten durch eine Befragung (Klaus Körner) und durch Überprüfung der Vorlesungsverzeichnisse (Siegfried Helms), für die Situation des Faches Musik an den deutschen Hochschulen Schlüsse zu ziehen.

Die Referenten der zweiten Veranstaltung befaßten sich mit dem Problem der Theoriebildung in der Musikpädagogik. Friedrich Klausmeier sprach über *Musik als menschliches Symbol*. Die Konsequenz für die Musikpädagogik lautet: man solle lehren, die musikalische Symbolik verstehen zu lernen. Helga de la Motte-Haber versuchte deutlich zu machen, wie müßig es sei, Theoriebegriffe, sei es aus der Antike oder aus den Naturwissenschaften, in der Musikpädagogik anzuwenden, weil sowohl Zweck und Sinn von Erziehung als auch menschliche Ideale ständig gesellschaftlichen Änderungen unterworfen sind. An diesem Fragenkomplex orientierte sich auch der Beitrag von Wilfried Fischer, inwiefern eventuelle Widersprüche, die aus verschiedenen didaktischen Konzepten und curricularen Strategien resultieren, die Theoriebildung der Musikpädagogik befruchten könnten.

In der dritten Veranstaltung ging es um die Erfahrungen des Auslands. Man erfuhr, welche Leitideen und Ziele den Musikunterricht in der DDR (Eva Rieger), in den USA (Hildegard Froehlich), in Österreich (Wolf Peschl) und in Ungarn (Endre Halmos) bestimmen.

In der vierten Veranstaltung gingen die drei Referenten das Thema von verschiedenen Aspekten aus an: während Eckhard Nolte die historische Dimension des Begriffes erläuterte, sprach Helmut Loos über die Problematik des Sprechens über Musik und schließlich versuchte Stefan Schaub, eine Antwort darauf zu geben, welche Bedeutung Musikalitätsforschung für das Verständnis musikalischer Sachverhalte einschließlich des Musikhernens hat.

In der fünften Veranstaltung stellte man Modelle, Projekte, bzw. ihre Integration in der Lehrerbildung vor. Das Projekt der Universität Bremen (Günther Kleinen) versucht, Schulfächer und akademische Disziplinen zu integrieren. Das Unterrichtsprojekt aus Frankfurt (Alois Ickstadt) strebt einen frühzeitigen Kontakt mit dem zukünftigen Berufsfeld an. Rudolf Klinkhammer stellte Überlegungen über die Entwicklung musikalischer Vorstellung als Integrationsfaktor von Musiktheorie und Musikpraxis an.

In der sechsten Veranstaltung erfolgte eine Podiumsdiskussion über Studiengänge und Berufsfelder. Hier bot sich Gelegenheit, mit den Referenten Hermann Rauhe, Gisela Distler-Brendel über die Situation der Lehramtsabsolventen in verschiedenen Bundesländern und über ihre Zukunftsaussichten zu sprechen. Vertreter aus Schule, Musikschule, Erwachsenenbildung, Kirchenmusik und Hörfunk-Fernsehen berichteten über mögliche Tätigkeitsbereiche für Absolventen des Studiums im Fach Musik.

Fazit: die Hochschulen müssen frühzeitig ihre Studienangebote in der Weise erweitern, daß eine rechtzeitige berufliche Umorientierung möglich wird.

Ein Symposium über opera seria:
„Crosscurrents and the Mainstream of Italian opera seria 1730–90“
von Roland Würtz, Mannheim

Das internationale Kolloquium wurde von der Musikgeschichtlichen Abteilung der University of Western Ontario veranstaltet und führte vom 11. bis 13. Februar 1982 acht Spezialisten der Operngeschichte im Kanadischen London zusammen. Äußerste Sorgfalt in der Vorbereitung, Umsicht in der Auswahl der Gast sprecher und großes organisatorisches Geschick im Ablauf der Tagung und seiner zahlreichen Randveranstaltungen zeichnete Don Nevilles Leistung aus. Sein eigenes, anspruchsvolles Referat behandelte die *Moralphilosophie der Metastasianischen Dramen*. Sinngemäß stand dann auch das Schaffen Pietro Metastasios im Mittelpunkt des ersten Tages: Nach einer brillanten Übersicht über die *Fragen der Opernforschung* und einer Hinführung zu den *Zielen dieses Symposiums* von Philip Downs (London/Ontario) setzte Nino Pirrotta (früher Princeton, Harvard, heute Universität Rom) Maßstäbe mit dem Thema *Metastasio und die Anforderungen seiner literarischen Umwelt*. Michael Robinson (Cardiff/Wales) brachte zwei Referate aus Großbritannien mit: *The Metastasian libretto, imitation and divergence* und für den zweiten Tag *Calzabigi und seine Zusammenarbeit mit Gluck*. So führte denn der zweite Tag zu den Metastasio berührenden parallelen Strömungen des Musiktheaters der Zeit: *Traetta in Vienna: The return to fable and spectacle in opera around 1760* (Daniel Hertz, Berkeley/California), *Mattia Verazi and the opera at Mannheim, Stuttgart, and Ludwigsburg* (Marita McClymonds, University of Virginia) und *Ignaz Holzbauer and the Germanomania, called and written Das Teutsche*; mit letzterem Referat zeigte Roland Würtz (Mannheim) auf, wie wenig es den literarischen deutsch-nationalen Bewegungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts gelungen ist, die Oper in ihren Bann zu ziehen. Er wies nach, wie auch Holzbauers *Günther von Schwarzburg* dem metastasianischen Typ verpflichtet ist, aber auch wie zahlreich die Holzbauerschen Details sind, die sich in Mozarts *Zauberflöte* und *Entführung* wiederfinden lassen. Mit dem Thema *Wieland's 'Versuch über das Singspiel' and his Mannheim examples* leitete Roland Würtz den Samstag ein, der den Seitenästen des Seria-Stammes am Ende des Jahrhunderts gewidmet war. *Luigi Cherubini, von der opera seria zur opéra comique* (Stephen Willis, National Library of Canada) erregte die von Eva Badura-Skoda entfachte Diskussion, während Daniel Hertz in *Italian serious opera and Mozart's tragic muse* noch einmal überzeugend deutlich machte, wie sehr Mozart – nicht nur in *Idomeneo* und *Titus* – Endpunkt und Höhepunkt der Opernentwicklung des 18. Jahrhunderts ist. Nino Pirrotta faßte am Ende die neuen Gesichtspunkte und Feststellungen dieser Tagung zusammen, unterstrich das Gemeinsame in der Sicht der Referenten, aber auch die „Verschiedenartigkeit und Mannigfaltigkeit“ (Schubart) des Musiktheaters im angegebenen Zeitraum, ebenso wie die der unterschiedlichen Interpretationen. Chor und Orchester der Fakultät steuerten ein instruktives Konzertprogramm bei, welches das Gesagte mit Arien und Chorszenen der bedeutendsten Meister von Pergolesi bis Gluck veranschaulichte. Ein glücklicher Einfall: mehrere Vertonungen des gleichen (Metastasio-)Textes wurden gegenübergestellt. Vorträge und Diskussionsbeiträge werden in den *Studies in Music from the University of Western Ontario*, Band 7, veröffentlicht.

BESPRECHUNGEN

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Einund-dreißigster Band. Tutzing: Hans Schneider 1980. 312 S., Abb.

Vorwiegend um Briefe und ihren Wert für musikhistorische Entwicklungen, wissenschaftsgeschichtliche Zusammenhänge, rezeptionsgeschichtliche Aussagen und biographische Details geht es in den ersten vier Beiträgen des 31. Bandes der *StzMw. Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich* liefert Herbert Seifert (Wien) mit Dokumenten über drei italienische Sänger, Francesco Rasi, Francesco Campagnolo und Bernardino Pasquino Grassi, deren Lebenswege in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vom Hof der Gonzaga in Mantua aus nach Norden führen, u. a. auch an die Residenz des Salzburger Fürsterzbischofs. Die Verbreitung des *Stile nuovo* im Zusammenhang mit der Inszenierung und Ausführung von Opern und Balletten kann auch an den Reisen und Wirkungsstätten dieser Künstler gemessen werden.

Othmar Wessely (Wien) kommentiert *Zwei unveröffentlichte Briefe von Marcus Meibom*, dem 1710 verstorbenen Gräzisten, dessen 1652 erschienene Sammlung musiktheoretischer Texte antiker Autoren über zwei Jahrhunderte lang Geltung besaß. Die beiden Briefe aus den Jahren 1650 und 1655 beleuchten das geistige Umfeld und die Lebensbedingungen Meiboms und sind für die Einordnung seines Werkes und die Charakterisierung seiner Persönlichkeit von Bedeutung. *Vier unveröffentlichte Briefe von Leopold von Sonnleithner*, die Johanna Bianchi (Wien) ediert, gewähren Einblick in das Wiener Kulturleben der Zeit um 1860/70, mit dem der 1873 verstorbene Jurist und Musikliebhaber aus dem geselligen Bürgerhaus Sonnleithner vertraut und fördernd verbunden war. Die Briefe enthalten u. a. Eindrücke vom Auftreten der Adelina Patti und von der Musik Meyerbeers und Wagners und sind von der Herausgeberin mit Kommentaren versehen.

Der umfangreichste Beitrag des Bandes, von Hermann Ullrich (Wien), ist die Studie *Karl*

Holz. Beethovens letzter Freund. Der Autor zeichnet ein Lebensbild des Kassenbeamten und Geigenlehrers, der für die Nachwelt als der Vertraute Beethovens in dessen letzten zwei Lebensjahren bekannt geworden ist; er nähert sich seinem Verhältnis zu Beethoven, Schindler und Schubert und behandelt auch Fragen, die sich im Zusammenhang mit Beethovens Streichquartett-Instrumenten, mit einigen Manuskripten und mit der Honorierung der Galitzinquartette stellen. Grundlage der Untersuchungen, die Einfühlung und abgewogenes Urteil erkennen lassen, bilden die ca. 50 Briefe Beethovens an Karl Holz aus der 1961 von Emily Anderson herausgegebenen Sammlung *The Letters of Beethoven*.

In den Bereich der musikalischen Analyse führt der Aufsatz *Zur thematischen Arbeit bei Johannes Brahms*, in dem Otto Brusatti (Wien) den Kompositionsprozeß an typisierbaren Werkanfängen, an der Aufwertung des Trios in den Scherzo- und Menuettsätzen und an den Variationsmöglichkeiten und Eigenarten der Themen erläutert, zu denen in erster Linie eine verborgene Auftaktigkeit gehört. Der Beitrag enthält viele Anregungen zum Vergleich weiterer Werke aus dem Schaffen von Johannes Brahms.

Der 20. Todestag des österreichischen Komponisten und Theoretikers der Atonalität bewegt Eva Diettrich (Wien) zu *Gedanken zu den Theorien Josef Matthias Hauers* unter dem bezeichnenden Titel „Kulturkrise“, der Hauers Position mit Zweifeln am gegenwärtigen Kulturkonsum verbindet. Helmut Kowar (Wien) stellt ein Projekt des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vor: *Zur Aufnahme von Tondokumenten aus der Sammlung Mechanischer Musikinstrumente des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe in Wien*, und gibt eine kurze Beschreibung und erste Übersicht über die noch erhaltenen Instrumente, deren Repertoire aufgenommen und erforscht werden soll. Im letzten Beitrag des Bandes beschreibt Gerald Florian Messner (Wien) auf Grund ethnomusikologischer Feldforschun-

gen in den Jahren 1977–1979 *Das Reibholz von New Ireland*, ein tabuisiertes holzgeschnitztes Kultinstrument mit einem Vogelnamen. Der mit Bildern und Sonagrammen illustrierte Aufsatz darf sicher als methodisch beispielhaft und inhaltlich weiterführend gewertet werden – als ein vorläufig letztes Wort zu diesem einzigartigen Instrument aus dem Klageritus der Insel Tombara in Ozeanien, über das nur noch wenige Eingeborene authentische Auskünfte geben können.

(Januar 1982)

Karlheinz Schlager

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

Der jüngste, von Jürg Stenzl redaktionell betreute Band der Reihe vereinigt sieben Texte von acht Autoren. Die Thematik reicht von historiographischen und ästhetischen Fragestellungen (zwei Beiträge) über einen speziellen kompositionsgeschichtlichen Aspekt (ein Beitrag) zu Analysen einzelner Werke oder Werkgruppen (vier Beiträge).

Ernst Lichtenhahn (*Musikalisches Biedermeier und Vormärz*) untersucht Möglichkeiten, den von der Literaturwissenschaft in den letzten Jahrzehnten stark aufgewerteten (dabei wohl auch überbewerteten) „Vormärz“-Begriff für die Musikgeschichtsschreibung nutzbar zu machen: nicht als eigenständigen Epochenterminus, sondern als „Stichwort für eine Perspektive“. In Weiterführung institutions- und sozialgeschichtlicher Ansätze der bisherigen musikalischen „Biedermeier“-Forschung (Dahlhaus) empfiehlt der Autor, jene Richtungen und Tendenzen der Zeit von ca. 1830 bis 1848, die auf eine Neubegründung der gesellschaftlichen und kulturellen Rolle der Musik abzielen, unter der Bezeichnung „Vormärz“ als progressive Neben- oder Unterströmung vom sonst eher konservativen „Biedermeier“ abzugrenzen. Die auf reichem Quellenmaterial basierende sehr differenzierte Argu-

mentation, in der die zahlreichen Widersprüche innerhalb der sich selbst als reformerisch, wenn nicht gar revolutionär verstehenden Bewegung (hier aufgeklärter Kosmopolitismus – dort nationales Pathos; einerseits utopische Entwürfe neuer musikalischer Vermittlungsformen – andererseits rückständige, ja triviale Vorstellungen vom Wesen der Musik) niemals systematisierend geglättet, sondern explizit als Problem entfaltet werden, vermag vor allem deshalb nicht zu überzeugen, weil musikalischer „Vormärz“ fast ausschließlich ein Phänomen der Kritik und Publizistik war (Theodor Hagen, Louise Otto, Franz Brendel, Wolfgang Robert Griepenkerl u. a.), dem auf kompositorischem Gebiet wenig Vergleichbares gegenüberstand, – abgesehen vielleicht von Lortzings *Regina*, deren Kühnheiten aber auf das Sujet beschränkt bleiben. Die einzig relevanten Werke jener Jahre, in denen die Fortschrittspartei ihr Ideal einer zeit- und gesellschaftsgemäßen Musik verwirklicht sah, waren bezeichnenderweise die französischen(!) Opern Meyerbeers, insonderheit seine *Huguenots*.

Einem besonderen Darstellungsstos im Musikschrifttum dieser Epoche ist die Studie von Judith Rohr gewidmet (*Die Künstler-Parallele in der Musikanschauung der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ [1798–1848]*). Das umfangreiche, wenn auch auf eine einzige – freilich wichtige – Quelle beschränkte Material belegt die Beliebtheit und zunehmend auch Beliebtheit des Analogisierens zwischen den Künstlern und zwischen den Künstlern, dem im Kontext eines zuvor genau zu bestimmenden ästhetischen und Interessenhorizonts des Interpreten durchaus Erkenntniswert zukommen kann.

Etienne Darbellay (*Épigonatité ou originalité? Les sonates pour piano seul de Ferdinand Ries [1784–1838]*) unternimmt den Versuch einer „Ehrenrettung“ des von der älteren Kritik als Komponist überwiegend negativ beurteilten Beethoven-Schülers, indem er dessen Klaviersonaten unter manieristischen Kriterien analysiert. Der insgesamt überzeugende Ansatz hätte noch weiterreichende Perspektiven eröffnet, wenn der Autor nicht der Versuchung erlegen wäre, die Eigenständigkeit von Ries allein vor dem Hintergrund des – allzu einseitig klassizistisch interpretierten – Beethovenschen Œuvres zu demonstrieren und die zahlreichen Verbindungen zur frühromantischen Klaviermusik (z. B. Hummels *fis-moll-Sonate op. 81*) ganz und gar außer acht zu lassen.

Einem wichtigen Aspekt in der Geschichte der „Klang“-Emanzipation, nämlich der Negation des „Schönklang-Ideals“ in der kompositorischen Praxis des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, gelten Jürgen Maehders historisch wie systematisch gleichermaßen erhellende Ausführungen (*Verfremdete Instrumentation – ein Versuch über beschädigten Schönklang*). Beginnend mit orchestralen Innovationen in der französischen Revolutionsoper (Grétry, Catel, Méhul) und endend mit „Geräuschklang“-Phänomenen in der Musik des Fin de siècle (Strauss, Berg), entfaltet der Autor sein Thema als Materialsammlung für eine Ästhetik des „Imprévu“ mit Weber, Berlioz (warum nicht auch Meyerbeer?) und Wagner als den entscheidenden Stationen, wobei die detaillierten Analysen zur Klangstruktur der Wolfsschluchtszene und zum synthetischen Charakter des Wagnerschen Klangtotals („technologische Rationalität in der Herstellung des musikalisch Irrationalen“) besonders hervorstechen.

Ganz und gar indiskutabel ist leider die auch sprachlich stellenweise unqualifizierte Studie von Knut Stirnemann (*Zur Frage des Leitmotivs in Debussys „Pelléas et Mélisande“*). Nach einem Überblick über die kontroverse Literatursituation kommt der Verfasser anhand einer „strukturalistischen Analyse“ der 1. Szene des I. Aktes(!) zu dem trivialen Ergebnis, daß die „rapports sonores“ (so nennt er die Leitmotive im Anschluß an die Terminologie van Ackeres) mitunter semantische Funktionen erfüllen, mitunter aber auch nicht, worauf ihm als ebenso lapidare wie hilflose „Schlußfolgerung“ nur noch der Rekurs auf die „Ebene der Psyche“ einfällt. („Nur unbewußt empfindet der aufmerksame Hörer die Dichte und Tiefe der Korrelationen zwischen Text und Musik.“)

In zwei sich ergänzenden Beiträgen analysieren Peter Horst Neumann (*Textveränderung durch Musik*) und Jürg Stenzl (*Musikveränderung durch Text*) Luigi Dallapiccolas ‚Goethe-Lieder‘: ein gelungenes Beispiel nicht bloß proklamierter, sondern tatsächlich realisierter „interdisziplinärer“ Erschließung eines höchst komplexen Werkzusammenhangs. Der Germanist entwickelt nach methodischen Vorüberlegungen zum Problem vertonter Dichtung den speziellen ästhetischen Sachverhalt dieses Textes als eines vom Komponisten durch epigrammatische Konzentration von Gedichten aus dem *West-östlichen Divan* selbständig geformten siebenteiligen Zy-

klus; der Musikwissenschaftler exemplifiziert die einheitliche dodekaphone Struktur als kompositorische Chiffrierung der zugrundeliegenden poetischen Idee einer umfassenden *coincidentia oppositorum* („In tausend Formen magst du dich verstecken“) und leitet so die musikalische Analyse auf jenen Punkt zurück, den die Textanalyse als Frage offen ließ.

Eben dieses Sprache und Musik verbindende Moment sucht auch Robert T. Piencikowski an einem Schlüsselwerk der Moderne aufzuweisen (*René Char et Pierre Boulez. Esquisse analytique du ‚Marteau sans maître‘*). Die an und für sich verdienstvollen Ausführungen sind freilich inzwischen durch Ulrich Siegeles *Zwei Kommentare zum ‚Marteau sans maître‘ von Pierre Boulez* (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft Band 7, Neuhausen–Stuttgart 1979) weitgehend entwertet worden. Siegeles stupende Analysen der „labyrinthischen“ Struktur des Gesamtwerks sowie des zweiten Teilzyklus (*Bourreau de solitude*) haben zu endgültigen Ergebnissen geführt, die im Nachhinein die Schwächen von Piencikowskis Ansatz enthüllen: Dieser richtet sich auf eine Klassifizierung von „Oberflächen“-Phänomenen und verfehlt dadurch die allein in der Abstraktion eines „Systems von Relationen“ zu erfassende serielle Struktur. (Januar 1982)

Sieghart Döhring

Liszt Studien 1. Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre (ELC) hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1977. 233 S. – Liszt-Studien 2. Kongreß-Bericht Eisenstadt 1978. Hrsg. von Serge GUT. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1981. 244 S.

Die Liszt-Forschung unserer Tage hat zwei Seiten. Einerseits gibt es aus den letzten etwa zwanzig Jahren neue Ansätze der Analyse, die Liszts Musik aktualisieren. Die Zahl der kleineren Arbeiten zu diesen Themen ist inzwischen recht ansehnlich; sie sind aber – das zeigen auch diese Kongreß-Berichte – wenig zusammenhängend, nehmen nur selten aufeinander Bezug, setzen von manchmal recht verschiedenen Niveaus aus an. Die andere Seite der Liszt-Forschung ist gekennzeichnet durch Lücken in den gesicherten philologischen Grundlagen, die nicht abgeschlossene Gesamtausgabe der Werke, das

Fehlen schließlich sowohl einer gesicherten Ausgabe der Schriften als auch einer den Stand unserer Kenntnis entsprechenden Bio- und Monographie. Diese Situation spiegelt sich in den Kongreß-Berichten wider, wobei eine Steigerung des Niveaus der Liszt-Kongresse unverkennbar ist: nach dem Liszt-Bartók-Kongreß Budapest 1961 (Kgr.-Ber. = *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* V, 1963; dazu Roswitha Schlötterer-Trainer in *Mf* 18, 1965, S. 224) die beiden Eisenstädter Symposien (dazu Alois Mauerhofer in *Mf* 29, 1976, S. 166f. und Dieter Backes in *Mf* 32, 1979, S. 172f.). Zu den neueren Sammelbänden mit Liszt-Beiträgen muß auch das Heft *Musik-Konzepte* 12 (München 1980) genannt werden.

Die derzeit offenbar beliebtesten Teilgebiete der Liszt-Forschung sind Tonsatzfragen (Harmonik, modale Bildungen, Form) – symphonisches Werk (Programm, Form) – Kirchen- und Orgelmusik und ihre geschichtlichen Grundlagen im 19. Jahrhundert, erst danach philologische Grundlagen (Fassungen, Instrumentationen, Briefe, Schriften). Ganz am Rande stehen die früher so beliebten Miszellen über einzelne Klavierwerke, biographische Einzelheiten der vielen Reisen und das Rasonieren über Liszts Nationalität.

Sicherlich muß die Rezeptions-Forschung intensiviert werden, die in den Kongreß-Berichten erst in Ansätzen vertreten ist, so mit dem Vortrag von Everett Helm: *Fr. Liszt – das ewige Enigma warum?* (*Liszt-Studien* 2 – in der Folge wird nur die Ziffer der Berichte genannt), der mit Recht auf die jeweilige Bedingtheit der beiden bislang wichtigsten Biographen Lina Ramann und Peter Raabe hinweist. In diesen Zusammenhang gehören auch Ansätze wie von Otto Kolleritsch: *Liszt in der Kritik Schumanns* und Zoltán Falvy: *Fr. Liszt in den Schriften B. Bartóks* (beide 1).

Für die Geschichte und Bewertung der im Erscheinen begriffenen Gesamtausgabe sind die Beiträge von Antal Boronkay und Zoltán Gárdonyi (beide in 2) aufschlußreich, von denen der zweite nicht ohne Bitterkeit und Resignation ist. Zu Überlieferungsfragen nehmen Stellung Albert Sebestyén: *Fr. Liszts Originalkompositionen für Violine und Klavier* (1) und Maria P. Eckardt: *Zur Frage der Lisztschen Briefkonzeptbücher* (2).

Detlef Altenburg: *Eine Theorie der Musik der Zukunft* (1) meint, aus den Weimarer Schriften eine „relativ einheitliche und in sich logische

Konzeption“ der Musik und ihrer – wie man heute sagen würde – Kommunikationsprobleme herauslesen zu können. Carl Dahlhaus: *Liszts Idee des Symphonischen* (2) weist Liszts grundlegende Technik der Motiv-Transformation auch in seinen Konzerten und Messen nach. Zu Gernot Gruber: *Zum Formproblem in Liszts Orchesterwerken, exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie* (1) sind hinzuzuziehen László Somfai in *Studia musicologica* V, 1963, und neuerdings Constantin Floros in *Musik-Konzepte* 12, 1980.

Liszts Orgelkompositionen und seine vokale Kirchenmusik haben wieder Eingang in die Praxis gefunden. Auch für die Wissenschaft ist die Zeit der quasi-Verbannung dieser Musik abgelaufen, das zeigen u. a. Friedrich Wilhelm Riedel: *Die Bedeutung des „Christus“ von Fr. Liszt in der Geschichte des Messias-Oratoriums* (2); Manfred Wagner: *Liszt und Bruckner – oder ein Weg zur Restauration sakraler Musik* (1) sowie die Aufsätze zur Orgelmusik von Milton Sutter (1 und 2).

Schon im 19. Jahrhundert wurde in Ansätzen erkannt, daß mit den Mitteln allein der derzeitigen Tonsatztheorie manche tonalen Bildungen Liszts nicht erklärt werden konnten. Serge Gut (in 1 und 2) und Bernard Lemoine (2), vor allem aber Elmar Seidel: *Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik* (2) tragen zur Kenntnis von Liszts unvoreingenommenen, gleichwohl geschichtlich bedingten harmonischen Erfindungen bei.

(März 1982)

Bernhard Hansen

Répertoire International des Sources Musicales A/I/8: Einzeldrucke vor 1800. Redaktion Otto E. ALBRECHT und Karlheinz SCHLAGER. Kasel, Basel, Tours, London: Bärenreiter 1980. – 68, 406 S.*

Es bedarf eigentlich keiner besonderen Vorstellung von RISM – einer Bibliographie, die allen mit Musikforschung und Musikpraxis Befassten wohl vertraut ist. So soll hier nur der 8. Band der Reihe A/I des Quellenlexikons in Kürze angezeigt werden. Man rufe sich in Erinnerung: 1952 wurde unter Friedrich Blumes Leitung die Arbeit begonnen mit dem Ziel, bis in die Mitte der siebziger Jahre eine Nachweisbibliographie zu erstellen, die Eitners Quellenlexi-

kon ersetzen sollte. Daß diese Zeitvorgabe nicht eingehalten werden konnte, nimmt bei der Menge der zu sichtenden und aufzulistenden Werke nicht wunder.

Das vorliegende Material, ursprünglich für einen letzten Band der Reihe A/I gedacht, mußte nun doch noch einmal geteilt werden. Es verzeichnet Band 8 die Komponisten von „Schrijver“ bis „Uttini“, Band 9 (erschienen Ende 1981) die restlichen Eintragungen bis „Zwingmann“. Durch die lange Erscheinungsweise ist auch sicher gerechtfertigt, einen Band A/I-Supplement für „Addenda und Corrigenda“ anzuschließen. Daß für die notwendige Erweiterung von acht auf neun Bände den Beziehern der Reihe A/I lediglich Einbandkosten entstehen, sei auch im Hinblick auf die immer leerer werdenenden Kassen der Bibliotheken dankend vermerkt.

Über die Aufteilung des Bandes ist leicht berichtet: Bibliothekssigel (S. 1*–58*), Abkürzungen (S. 59*) und Autorenliste (S. 61*–68*), daran schließen sich die eigentlichen Eintragungen (406 Seiten) an. Beim Blättern stellt man fest, daß der Buchstabe „S“ hier mit 5149 (im ganzen mit 7277), „T“ mit 1450 und „U“ mit 133 Titeln zu den verschiedenen Autoren vertreten ist. Namen mit nur einem Titel (Nanette Stein, E. E. Spickam, Servinus Tindelius) wechseln ab mit bekannten und berühmten Komponisten (Stamitz, Steibelt, Sterkel, Tartini, Türk). Daß das Blättern und Lesen in einer Bibliographie auch heitere Seiten hat, zeigen die oft ausgefallenen Titel: „Auf der Liebe dunklem Meere; The midnight wanderers; Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los; Drink to me only with thine eyes“, um nur einige Beispiele zu zitieren.

Da ein solches Quellenlexikon um so nützlicher ist, je eher es vollständig vorliegt, werden seine Benutzer es begrüßen, wenn auch der Supplement-Band recht bald erscheint. Daß die Reihe A/I aber auch ohne ihn schon jetzt eine nicht mehr fortzudenkende Hilfe für die Musikforschung ist, bleibt unbestritten.

(Januar 1982)

Jörg Martin

RICHARD S. SEARS: V-Discs. A History and Discography. Prepared under the Auspices of the Association for Recorded Sound Collections. Westport, Connecticut, und London, England: Greenwood Press (1980). XCIII, 1166 S. (Discographies, Nr. 5.)

V-Discs waren in ihrer Art einmalig. Vom amerikanischen Kriegsministerium herausgegeben, waren diese Schallplatten speziell für die Truppenbetreuung produziert worden. Das Unternehmen startete 1943, erst 1949 wurde die Produktion eingestellt. Die Bedeutung des Buchstabens V blieb offen. V konnte für Victory stehen, aber auch für Vincent, den Initiator und langjährigen Produktionsleiter Robert Vincent.

Die V-Discs präsentierten nationale Musikkultur und waren damit ein wichtiges Propaganda-Instrument für die eigenen Reihen; Durchhalte-Stimulanz und Heimerinnerung – kurz: ein Mittel psychologischer Kriegsführung. Monat für Monat erschien ein Set mit zehn bis dreißig Platten. Auf ihnen waren – wie bei einem Wunschkonzert – verschiedene Musikgenres vertreten: Unterhaltungsmusik, Jazz, Broadway Songs, Klassik und die sogenannte Semiklassik. Wunschkonzertähnlich war auch die häufige Beschränkung auf Exzerpte.

Alle V-Disc-Interpreten wirkten in den USA; auch die meisten Komponisten waren Amerikaner. Ca. 12 % der Produktion – wenn ich richtig gezählt habe, 226 von 1810 Plattenseiten – galten der Klassik im weitesten Sinne. Dies erscheint wenig, doch befanden sich darunter Aufnahmen so eminenten Dirigenten wie Toscanini, Rodzinski und Koussevitzky. Viel Jazz war vertreten: alle großen Jazzmusiker machten Aufnahmen für das Label. Gelegentlich gab es aber auch durchaus ausgefallenes Repertoire wie Debussys 3. *Violinsonate*, Schostakowitschs 9. *Sinfonie* oder Strawinskys *Circus-Polka*. Sogar zeitgenössische Komponisten kamen zu Wort: so Wallingford Riegger, Howard Hanson und Elie Siegmeister. Die feindliche Haltung gegenüber der deutschen Kultur im allgemeinen erklärt die Zurückhaltung bei Aufnahmen der Wiener Klassiker und der deutschen Romantik.

Das Buch Richard S. Sears' zeigt einmal mehr, daß der Standort der diskographischen Forschung als Hilfswissenschaft etwa dem der Musikbibliographie um die Jahrhundertwende entspricht. Dabei ist interessant zu beobachten, wie Subventionskriterien und ideologische Kategorien musikalischer Denkmälereditionen nun auch auf die Diskographie übertragen werden: Der Rekurs auf nationales Kulturgut ist ebenso Prämisse dieser hier besprochenen Diskographie wie er es bei den großen Denkmälerausgaben des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts war. Mit dieser Publikation liegt ein solches nationales

Projekt vor, gefördert von der rührigen Association for Recorded Sound Collections, einer primär national operierenden Vereinigung.

Der Titel des Buches ist insofern irreführend, als hier im emphatischen Wortsinn keine Geschichte geschrieben wurde. Sie steht noch aus. Sears hat primär visuelle Materialien (und einige akustische) gesammelt und dokumentiert. Für eine Schallplattengeschichte genügen die minutiöse Eruiierung der Sterbejahre beteiligter Personen oder die möglichst genaue Lokalisierung einer Aufnahmezeitung jedoch nicht. Dieses (und vieles andere) sind lediglich (mögliche) Materialien einer noch zu schreibenden Darstellung, die sich in erster Linie des Klanges annehmen sollte. Dieser ist es, der ihre Objekte von den Sujets anderer Geschichten unterscheidet.

Als Quellensammlung ist Sears' Buch eine Meisterleistung an Akribie und Akkuratess. Seine Diskographie ist alphabetisch nach Hauptinterpreten und innerhalb dieser chronologisch nach Aufnahmedaten angelegt. Da das Buch Querverweise enthält, ist diese Anordnung recht benutzerfreundlich. Im Anschluß an die Haupteinträge folgt noch eine Aufstellung aller Platten, wie sie in Sets veröffentlicht wurden. Als Manko empfinde ich allerdings das Fehlen eines Titelregisters.

Es gibt bereits zwei V-Disc-Diskographien: von Stephen Wante / Walter de Block: *V-Disc Catalogue*. Vol. 1. (Nos. 1–500), Antwerpen 1954, und von Klaus Teubig: *V-Disc Catalogue. Discography* (No. 500–904), Berlin 1976. Ein Vergleich zwischen Sears und Teubig zeigt die vielen Ungenauigkeiten der Berliner Publikation auf, die ja nicht viel mehr als eine numerische Liste ist. Sears korrigiert viele Details und ergänzt unvollständige Angaben seiner Vorgänger. Als besonderer Vorzug erweist sich dabei, daß er Zugang zu den originalen Dokumenten gehabt hat. So sind beispielsweise einige interne Briefe faksimiliert abgedruckt.

Der Verlag hat das Buch solide und sauber gestaltet. Alles in allem ist es ein sehr nützliches und wichtiges Nachschlagewerk für alle jene Schallplattenforscher und Musikwissenschaftler, die sich mit dem amerikanischen Musikleben unseres Jahrhunderts befassen.
(Februar 1982)

Martin Elste

FRIEDEMANN OTTERBACH: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Einführung. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 340 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 52.)

Der Titel verspricht ein Sachgebiet, das von der Musikwissenschaft stiefmütterlich behandelt wird. Die einschlägigen Werke mit dem gleichen Thema sind schnell aufgezählt. Demzufolge ist dieses Buch eine begrüßenswerte Unternehmung. Dennoch muß das Buch mit Vorbehalt gelesen werden. Der lobenswerte Ansatz, wissenschaftlich und verständlich zu schreiben, wird im Laufe der Darstellung zum Nachteil des einen wie des anderen. Manches Verständliche hätte besser abgesichert werden müssen.

Das Buch bietet einen chronologischen Abriss der Tänze und deren gesellschaftlicher Wertung von der Antike bis zur Gegenwart. Von der Musik ist nur selten die Rede. Die nach Epochen gegliederte Darstellung legt viel Wert auf eine allgemeine ideologie- und geistesgeschichtliche Betrachtung, die der Beschreibung der Tänze vorangestellt ist: In der Antike gäbe es noch die Einheit des Tanzes mit der Sprache. Ihre erzieherische Bedeutung ermesse sich an Platon. Aber es nage schon der Zahn der Zeit an diesem Ideal. Sprache, Rhythmus und Tanz würden sich voneinander trennen, was zur Folge hätte, daß Tanzmusik und absolute Musik sich voneinander entfernten. Die mittelalterliche Tanzmusik sei durch ein heidnisches Brauchtum und durch die Ablehnung der Kirche geprägt, die versuche, das Exzessive und Erotische der Tänze einzudämmen. In der Renaissance, die als Epoche Mittelalter und Neuzeit miteinander verbinde, gäbe es dann die Aufwertung der Tanzmusik durch die Aristokratie, wobei die Tänze durch ihre sittsame Vorführung nicht mehr unter das Tanzverdict der Kirche fielen. Außerdem würden Bevormundung und Indoktrination des Menschen endlich an Boden verlieren. Die Barockzeit pflege das Geometrische des Tanzes. Wie die Musik in der Zeit entwickle sie die Bewegung im Raum. Musik und Tanz verbänden sich zu einer „Einheit verschmolzener raumzeitlicher Körperbewegung“ (S. 112). Dadurch sei eine Stilisierung der Tänze vorbereitet. Mit der bürgerlichen Musikkultur gewinne dann der Gesellschaftstanz an Bedeutung. Dabei käme dem Walzer eine besondere Stellung zu. Die Bewegung des Schleifens sei dem höfischen Ideal der Haltung diametral entgegengesetzt. Aber in der Romantik entwickle

sich auch die Idee der autonomen Musik, die sich hinfort von der Tanzmusik isoliere. Mit dem Hinweis auf die Salonmusik leitet der Verfasser auf das 20. Jahrhundert über, das von der Massenindustrie, dem Musikkonsum und der Ideologie geprägt ist. Am Ende steht ein Versuch der Einschätzung der Popmusik. Begriffe wie Identifikation, Jugend und Subkultur finden Verwendung.

Der Faden, mit dem Otterbach die Geschichte des Tanzes in ihre Gegensätzlichkeit und Verbindlichkeit auffädelt, erfaßt leider auch eine Menge Vorurteile. Zwar ist jede Vereinfachung auf dem besten Wege, Vorurteil zu werden, aber was die Forschung über den Tanz betrifft, gibt es deren schon genug. Die magische Herkunft hat viele Fantasien beflügelt, die interessant sein mögen, aber suspekt erscheinen. Wo bleibt die Materialgrundlage, möchte man fragen? Selbst mit dem populärwissenschaftlichen Ansatz hätte Otterbach die wahre Quellenlage nicht verheimlichen dürfen. Für die Tänze der Antike zitiert er nicht archäologische Funde, sondern die Sprachphilosophie Georgiades', die ihrerseits manch Mythologisches in sich schließt. Undurchschaubar wird auch die Quellenlage des Mittelalters. Hier drängt sich der Eindruck auf, daß nur Zitate verwendet werden, die die Sexualfeindlichkeit der Kirche in bezug auf den Tanz beweisen. Otterbach begibt sich damit auf die Spur Böhmes, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, dessen antiklerikale Haltung ihn auch nur die Verbote berücksichtigen ließ.

Das Mittelalter ist für Otterbach etwas „Mystisch-Dunkles“ mit Legenden Behaftetes. Da liegt wohl eine romantische Mittelalterauffassung zugrunde. Wollte man sich ein anderes Bild machen, müßte man das wahre Ausmaß des Tanzes auch innerhalb der Kirche und des Gottesdienstes gerade wegen der Verbote kalkulieren. Diese gibt es bereits seit dem Jahre 456 und sie gibt es immer wieder bis zum Konzil von Trient 1562, wobei immer wieder der Tanz während des Gottesdienstes gemeint ist. Man kann also davon ausgehen, daß der Tanz in der Kirche eine wesentliche Rolle spielte. Am Rande dieser Verordnungen wurden von der Kirche immer wieder Tanzspektakel organisiert. Kirchliche Tänze, wie die bereits von Augustinus abgelehnte Chorea, waren das Tripudium und der Conductus: ein Reigen, ein Springtanz und ein Schreittanz. Es tanzten Geistliche und Chorknaben, freilich nur Männer. Bereits im Mittelalter

ist eine Stilisierung der Tänze nachweisbar. Die Kirche hat selbst dazu beigetragen. Männer tanzten aber auch am Hofe. Frauenrollen wurden von Männern dargestellt. Das war üblich und nicht unbedingt geschlechterfeindlich.

Problematisch erscheint die von Otterbach betonte Trennung von Volkstanz auf der einen und Gesellschaftstanz auf der anderen Seite. Die Renaissance habe damit begonnen und die Popkunst hebe sie wieder auf. Wenn es nun nicht zu leugnen ist: es gibt Volkstänze der Nationen, so muß dennoch klar gefragt werden, haben diese Tänze tatsächlich ihren Ursprung im Volk? Was ist das Volk? Warum muß es in seiner schöpferischen Tätigkeit immer erst dann eine Glorifizierung erfahren, wenn eine Tradition gesucht wird? Ist der Reigen überhaupt ein Volkstanz? Werden nicht auch in naher Zukunft Walzer, Polka, Tango, Foxtrott, Jazztanz als Volkstänze bezeichnet werden, wenn es deren Tradition nicht mehr gibt?

Die sehr auf das „Laienhafte“ des Tanzes konzentrierte Geschichte der europäischen Tanzmusik läßt folgerichtig ein Kapitel weg, das dennoch von Interesse wäre: das Ballett. Abgesehen davon, daß die an Magerkeit leidende Marie Taglioni als Idol des schwebenden romantischen Tanzideals erwähnt wird, das Ballett gehört nicht dazu. Und die Ballettmusik? So bleibt der Eindruck, daß nur das „Zünftige“ beschrieben wird: Schützen- und Volksfeste, die sich von dem heutigen Rummel nicht unterscheiden.

Nach der Lektüre bleibt so manches offen; vieles bleibt unerwähnt. Dennoch wird ohne Zaudern gewertet und gerichtet. Wäre es nicht richtiger bei einem so unübersehbaren Stoffgebiet zu sammeln, zu ordnen, zu sichten? Es ist ähnlich schwierig, wie an einer Sittengeschichte zu schreiben. Da hilft es dem Leser wenig, bereits aufbereitete Meinungen zu erfahren. Jeder will sich gern selbst ein Bild machen. Deswegen gehören Bilder dazu, Bilder, die man interpretiert. Was nützt uns eine Beschreibung der Tänze? Man muß sie sehen, die Haltung erkennen. An den Bildgehalten darf man interpretieren. Und die Methode: Die Kunstwissenschaften betrachten die Ikonologie schon längst nicht mehr als Hilfswissenschaft. Möge sie auch der Musikwissenschaft zugänglich werden.

(Februar 1982)

Albrecht Stoll

KAREN ACHBERGER: Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945. Mit einem Verzeichnis der neuen Opern. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1980. 288 S. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Band 21.)

Fragen des Opernlibrettos, die über die bisweilen etwas arg geplagte Wort-Ton-Problematik hinausgehen, sind – sieht man einmal von den Libretti Da Pontes und einigen Arbeiten zur barocken Librettistik eines Zeno und Metastasio ab – von der Musikwissenschaft bisher äußerst selten eingehender diskutiert worden, und auch in der Literaturwissenschaft hat das „Zweckdrama“ Libretto lange Zeit keine gute Presse gehabt. Inzwischen scheint sich das Interesse jedoch vergrößert zu haben – im Sommer 1980 veranstaltete das „Forschungsinstitut für Musiktheater“ der Universität Bayreuth ein mehrtägiges Symposium zur Problematik der neueren Literaturoper, und wenig später erscheint die Studie von Karen Achberger, offensichtlich eine bei Jost Hermand entstandene germanistische Dissertation, die sich mit dem deutschen Opernbuch nach 1945 auseinandersetzt.

Die Autorin, die in einem ausführlichen Anhang mehr als 750 neue deutschsprachige Opernwerke aus dem Zeitraum zwischen 1945 und 1976 anführt, macht den Unterschied zwischen Drama und Libretto, also auch den Vorgang der „Librettisierung“ zu ihrem Thema, das sie unter den Aspekten der „Werktreue“, der „Opernfähigkeit“ und der „Rezeption bzw. Interpretation“ untersuchen will, und zwar in einer Art von Querschnitten, die jeweils eine thematisch einheitliche Werkschicht zur Untersuchung vorsehen: sie untersucht Libretti, deren gemeinsame Stoffgrundlage die griechische Antike ist, weiter solche der deutschen Literatur, die spezifisch mediengebundenen Funk- und Fernsehoperen sowie historische Literaturopern, Märchenopern und musiktheatralische Werke experimentellen Charakters.

Diesen Querschnitten vorangestellt ist eine Art „Vorgeschichte“, die die Opernsituation in Deutschland während des Dritten Reiches schildert – ein allerdings eher halbherziges und zudem schlecht recherchiertes Unternehmen: nicht erst Fred K. Priebergs Buch über die Musik des Dritten Reiches zeigt, daß man hier sehr viel differenzierter vorgehen muß und daß Fragen der künstlerischen Kollaboration nicht ein für alle Mal zu beantworten sind. In diesem Kapitel

stecken auch die meisten sachlichen Fehler: Schrekers *Christophorus* wurde erst 1978 in Freiburg aufgeführt, weil man die Uraufführung zur Jahreswende 1932/33 verhindert hatte (S. 22); Furtwängler legte nach dem „Mathis-Skandal“ zwar seine Ämter als Intendant der Staatsoper und in der Reichsmusikkammer nieder, blieb aber preußischer Staatsrat (S. 23); Karl Amadeus Hartmann stammt aus München und nicht aus Wien (S. 24), und weitere Errata wären anzubringen.

Auch, was die unmittelbare musikalische Situation der Nachkriegszeit angeht, so hätte die Autorin sorgfältiger recherchieren oder aber einen musikhistorischen Fachmann zu Rate ziehen sollen – so verfehlt der Versuch, die Musik der Nachkriegszeit zu charakterisieren (S. 34), der die Elektronik in den sechziger Jahren und den Serialismus ebenfalls gut zehn Jahre zu spät ansetzt, den Sachverhalt ebenso wie die Behauptung, die Donaueschinger Musiktage seien erst 1947 (und nicht schon 1921) begründet worden, und auch die Behauptung, die Zentren neuer Musik, wie Darmstadt, Donaueschingen, die Münchner „Musica viva“ und die Funkanstalten seien der Motor für die Entwicklung der neuen Opernkomposition gewesen, ist in dieser Ausschließlichkeit sicherlich nicht zu halten.

In den gattungsspezifischen Querschnitten bietet die Studie dann erfreulicherweise mehr Material und auch – bei aller hier wohl notwendigen, aber den Zusammenhang von Sprache und Musik weitgehend aussparenden Konzentration auf die Operntexte – nachvollziehbare Schlüsse. Gleichwohl erscheint es fragwürdig, wenn zwar anhand von Libretto-Untersuchungen von Orff, Wagner-Régeny, Reutter, Henze, Liebermann und Matthus sowie Krenek zwei gegenläufige Strömungen, die mit den Schlagworten „Archaisierung“ und „Psychologisierung“ bezeichnet sind, herausgearbeitet werden, aber offen bleibt, ob und inwiefern die Musiksprache des jeweiligen Komponisten eine solche Tendenz nahelegt; bisweilen hat man den Eindruck, die Autorin vergesse über ihrem Stoff die strikte Funktionalität des Textbuches.

Die bisweilen fast zu große Zahl der verglichenen Libretti führt dazu, daß die Untersuchung an der Oberfläche verbleibt und selten mehr als den Inhalt paraphrasieren kann oder vorschnell zu verallgemeinernden Zusammenfassungen kommt („Fernsehlibretti neigen zum Wortwitz“, S. 160), während die medienpezifische Problematik nur

in Ansätzen reflektiert wird, was allerdings auch der Praxis der Gattung entspricht. Faßt man zusammen, so läßt sich konstatieren: ohne Zweifel trägt die Studie eine Fülle von Material zusammen und stellt auch eine Reihe von sinnvollen Fragen; daß man allerdings nach Lektüre des Bandes wichtige Erkenntnisse über Struktur, Beschaffenheit und Möglichkeiten des Opernlibrettos gewonnen hätte, läßt sich leider nicht behaupten.

(Januar 1982)

Wulf Konold

FOLKERT FIEBIG: Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk. Hamburg: Verlag der Musikhandlung Karl Dieter Wagner 1980. 408 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 22.)

Als Joseph Müller-Blattau 1926 erstmals Christoph Bernhards *Tractus compositionis augmentatus* unter dem Titel *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* veröffentlichte, war ihm wohl nicht nur an einer den Verkauf des Buches fördernden Strategie gelegen, sondern er brachte damit auch zum Ausdruck, daß er in Bernhard einen getreuen Verwalter des Erbes des Dresdener Hofkapellmeisters sah. Nicht ganz gleichwertiger Nachfolger von Schütz und rudimentärer Vorläufer von Bach zu sein: dieses Resultat eines Geschichtsschemas, demzufolge allein die großen Meister Musikgeschichte machen, hat das Verständnis der Eigenständigkeit des musikalischen Werkes von Christoph Bernhard bislang eher verdunkelt als erhellt.

Es ist das unschätzbare Verdienst Fiebigs, daß er in seiner bei Hans Joachim Marx entstandenen Hamburger Dissertation eine Vielzahl von Materialien und Beobachtungen zusammenträgt, die es erlauben, Bernhard zukünftig als selbständigere Erscheinung des musikalischen 17. Jahrhunderts zu sehen. Zwar leugnet Fiebig keineswegs den Einfluß von Schütz auf Bernhard, doch stellt er diesem den nicht weniger entscheidenden Carissimis gegenüber. Zum Tragen kommen die unterschiedlichen Vorbilder vor allem in Bernhards Verhältnis zum *Stile moderno*. Während Bernhard „durch Heinrich Schütz in diese lutherische Kantortradition eingewiesen“ worden ist, „die den Kantor in ähnlicher Weise wie den Prediger als Verkündiger und Ausleger des Bibelwortes versteht“, ist „der Impuls zu neuen

Formen von seinem Lehrer Giacomo Carissimi ausgegangen“ (S. 337). Betrifft der deutsche Einfluß den satztechnischen Bereich der Wortauslegung dienenden musikalisch-rhetorischen Figuren, so bezieht sich der eher autonom-musikalisch inspirierte italienische auf die „Entwicklung von der Reihungsform zur satzartigen Anlage“. Daß hierbei in seiner jeweiligen Intention Gegensätzliches aufeinandergetroffen und verbunden worden ist, macht die Eigenständigkeit der Stilentwicklung bei Bernhard aus, in der Fiebig eine „vermittelnde Position zwischen dem ‚stile antico‘ und dem ‚stile moderno‘“ sieht.

Den zentralen analytischen und stilvergleichenden Partien seiner Studie, die sich dem Leser mittels einer ebenso verständlichen wie in ihrer Terminologie präzisen Sprache erschließen, hat Fiebig eine philologisch gründliche Biographie sowie ein kritisches Werkverzeichnis vorangestellt.

(Februar 1982)

Siegfried Schmalzriedt

LUDWIG PRAUTZSCH: Vor deinen Thron tret ich hiermit. Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs. Neuhäuser-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1980. 308 S.

Johann Sebastian Bach – Das spekulative Spätwerk. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: Edition Text + Kritik 1981. 132 S. (Musik-Konzepte – Die Reihe über Komponisten. Heft 17/18.)

Bachforschung, wie sie heute etwa in den Editionen der *Neuen Bach-Ausgabe*, in den *Bach-Jahrbüchern*, in den Referaten und Diskussionen musikwissenschaftlicher Symposien in Erscheinung tritt, hat an der Last von Problemen der Quellenkritik, der Werkgenese, der Aufführungspraxis, der adäquaten Analyse-Methoden und manch anderem so schwer zu tragen, daß die Aussagekraft des Bachschen Werkes (also das, was den Forscherfleiß auf den Plan ruft und ihn rechtfertigt) in den Publikationen oftmals entweder gar nicht oder nur indirekt bzw. fragmentarisch zur Sprache kommt. So ist es nicht verwunderlich, daß sich immer wieder das Bedürfnis geltend macht, in (vermeintlich) direktem Zugriff zur Sache selbst zu ergründen und zu sagen, was hinter Bachs Tönen steht – so verwunderlich auch die Ergebnisse solcher Bemühungen zuweilen sein mögen, wenn man sie nach Kriterien beurteilt, die sich aus dem Erkenntnisstand und

den methodischen Gepflogenheiten heutiger Bachforschung ergeben.

Der Weg zum Verständnis von Bachs Spätwerken wird für Ludwig Prautzsch durch „Figuren und Symbole“ gebildet. Seine Ergebnisse sind, in den Umrissen skizziert, folgende: Die *Canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“* deuten Luthers Liedtext nach seinen einzelnen Strophen aus. Die *Kunst der Fuge* betreffend, wird dargelegt, „daß Bach sein letztes Werk als musikalisch-symbolische Darstellung der ersten 19 Psalmen“ (S. 52) und der Stationen der Heilsgeschichte verstanden hat. Auf die Psalmen 1–19 beziehen sich nach Prautzsch auch die Choralbearbeitungen der Berliner Handschrift P 271, die sogenannten *Achtzehn Choräle* und die *Canonischen Veränderungen* (die damit eine neue Bedeutung als Musikalisierung von Psalm 18 erhalten). Weiterhin werden auch die Sätze der gleichfalls in P 271 enthaltenen Triosonaten für Orgel in die Deutung einbezogen; und schließlich wird es dem Verfasser „zur Gewißheit“ (S. 260), daß der „andere Grundplan“, auf den die berühmte (nicht autographe) Bemerkung in der Handschrift der *Kunst der Fuge* hindeutet, auch zwei Bachsche Motetten einschließen sollte.

Dem selbstgesetzten Anspruch, „Wir können . . . im Blick auf die Deutung der musikalischen Zusammenhänge eher zuwenig als zuviel tun“ (S. 52), bleibt die Arbeit Prautzschs kaum etwas schuldig. Da sowohl die musikalischen als auch die sprachlichen Texte in sich facettenreich genug sind, zudem nahezu jede Zahl symbolisch deutbar bzw. auf deutbare Zahlen reduzierbar ist, gibt es keine Grenzen für das Entdecken von Beziehungen. Um die Argumentation dichter zu gestalten, ist der Verfasser zu manchen überraschenden Umdeutungen bereit. Aufgrund der Form des Buchstabens F in der Überschrift „Fuga a 2. Clav.“ auf S. 57 des Erstdruckes der *Kunst der Fuge* (das Stück gehört nach heutiger Kenntnis zu den postum gestochenen Sätzen) vermag Prautzsch hier die Aufforderung zu lesen „Juga (verbinde)!“ – was das Motto des ganzen Buches abgeben könnte.

Dem Thema „Bachs Spätwerk“ gilt auch ein Band der Reihe *Musik-Konzepte*, die sich mit ihren vorangehenden, vorwiegend Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmeten Heften den Ruf einer Aktualität und Originalität mit sachlicher Fundiertheit verbindenden Veröffentlichungs-Reihe erworben hat.

Der eröffnende Beitrag *Canonische Verände-*

rungen BWV 769 und 769a von Gerd Zacher verfolgt das Ziel der semantischen Entschlüsselung mit ähnlichen Methoden und im Prinzip ähnlichen Ergebnissen wie das entsprechende Kapitel der Arbeit von Prautzsch. Für das Problem der Koordinierung der fünf Sätze von Bachs Zyklus mit den fünfzehn Strophen von Luthers Lied finden beide Autoren verschiedene Lösungen (Prautzsch sogar zwei, je eine für Druck- und Autograph-Fassung), die gleich „gut“ passen. Die Frage, ob das Grundprinzip der Deutung überhaupt Bachs Komposition adäquat ist (es spricht vieles dagegen), bleibt undiskutiert.

Der Beitrag *Musik und Schweigen in der Kunst der Fuge* von Ugo Duse ist die von Heinz-Klaus Metzger besorgte Übersetzung eines in der italienischen Originalfassung 1962 (revidiert 1967) publizierten Textes. Ein unveränderter Abdruck im Jahre 1981 hätte eines Kommentars bedurft. (Er hätte freilich große Parteien hinsichtlich ihres Informationsgehaltes relativieren müssen; so münden etwa die analytischen Erwägungen, die fast die Hälfte des Textes ausmachen, in die Graesersche These ein, daß die Gruppe der Kanons entgegen dem Erstdruck vor die Gruppe der Spiegelfugen gerückt werden muß – eine These, die heute wohl als endgültig widerlegt gelten muß.)

Für die übrigen zwei Beiträge des Bandes ist Bachs Spätwerk weniger Gegenstand der Deutung als vielmehr Ausgangspunkt für theoretische Erwägungen bzw. für schöpferische Weiterentwicklung. Michael Kopfermanns Aufsatz *Über den Zähl Sinn*, mit 63 Seiten der längste Beitrag des Bandes, hat den Untertitel *Analytische Erörterung zum Begriff der Architektonik der Form, am Beispiel des Krebskanons aus Johann Sebastian Bachs ‚Musikalischem Opfer‘*. Der methodisch entscheidende Schritt ist die Konstatierung von „auffälligen Sequenzen“; das damit gemeinte relativ häufige Vorkommen eines Tones auf engem Raum ist „auffällig“ freilich nur dann, wenn man von den melodischen, kontrapunktischen und harmonischen Verhältnissen absieht, die dem Einzelton nach der musikalischen „Grammatik“ der Bachzeit seine Bedeutung geben. Über die sich anschließenden Operationen mit dem so zubereiteten Tonmaterial muß sich der Rezensent mangels mathematischer Kompetenz eines Urteils enthalten; ihr Ziel wird in einem dem Sammelband beiliegenden anonymen (aber vermutlich von den Herausgebern autorisierten) Informationstext wie folgt beschrieben:

„Dem allgemein . . . beliebten Geschwafel über die Verwandtschaft zwischen Musik und Mathematik wird hoffentlich für immer ein Ende gemacht durch den minuziösen Nachweis der tatsächlichen Funktion des Numerischen in der Konstitution verbindlicher musikalischer Form und der Entdeckung des Zählenkönnens als Voraussetzung ihrer intelligenten Wahrnehmung.“

Gerd Zacher bearbeitete den ersten Contrapunctus der *Kunst der Fuge* 1968 in seinem Orgelwerk *Festival ‚Die Kunst einer Fuge‘ – Johann Sebastian Bachs Contrapunctus I in zehn Interpretationen*. Für die unterschiedlichen Klang- und Satztechniken, in denen Bachs Notentext gespiegelt wird, stehen die „Widmungen“ an verschiedene Komponisten ein – meist solche der avantgardistischen Orgelmusik der 1960er Jahre, für die Zacher als Interpret, Anreger und auch Komponist eine hervorragende Rolle spielte. Diesem Werk ist der abschließende Beitrag von Richard Hauser, *Zugänge – Gerd Zachers Festival ‚Die Kunst einer Fuge‘*, gewidmet. Er enthält (leider nur) eine der zehn Versionen, Zachers eigene Kommentare zu seinem Zyklus in ausführlicher Zitierung sowie weitere Kommentare des Verfassers.

(Januar 1982)

Werner Breig

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

Im doppelten Schatten von Bachs Ära und sich ausbildender Klassik gilt die evangelische Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Epoche des „Verfalls“ – sei es generell (Hans Joachim Moser), sei es in Einzelbereichen (Friedrich Blume, Georg Feder). Dies findet seinen Niederschlag in ihrer bislang spärlichen Erforschung, die weder dem Selbstverständnis noch der musikalischen Wirklichkeit jener Zeit angemessen ist. Denn der Wandel, der das quantitativ reiche kirchenmusikalische Schaffen zunehmend zwiespältig werden ließ, beruhte zunächst auf einer Öffnung für neue Ideale, die im Kultus auf „Erbauung“, im Stil auf „Empfindsamkeit“ abzielten und als Wesen „echter“ Kirchenmusik bei Doles, Hiller oder Reichardt formuliert sind; die angestrebte „hohe Simplität“ schlug erst unter der Tendenz, ästhetische und

satztechnische Ansprüche preiszugeben, in Banalität um. In der Stilproblematik gerade dieser Entwicklung liegt eine Herausforderung für die Forschung, sofern es ihr primär um historische Erkenntnis, nicht um eine Wiederbelebung vergangener Repertoires geht.

Wenn daher nun, vier Jahrzehnte nach Helmut Bannings Arbeit über Doles, in der zu besprechenden Druckfassung einer halleischen Habilitationsschrift von 1973 die erste Monographie über Homilius (1714–85), den nach Urteil seiner Zeitgenossen bedeutendsten Kirchenkomponisten im mitteldeutschen Raum, vorliegt, so ist ihr ein breiteres Interesse sicher. Da Homilius als Bach-Schüler wie als Kreuzkantor mit Lateinschulamt (ab 1755) in ausgeprägten Traditionen stand, ist in seinem Werk jener Stilwandel behutsam vermittelt, zugleich aber bewußt vollzogen, deshalb vermutlich analytisch besonders gut – und an repräsentativen Stücken – sichtbar zu machen. Doch nicht eine umfassendere Stiluntersuchung, sondern eine Voraussetzungen schaffende Studie über Homilius' Leben, Wirken und Werk war das Ziel der Arbeit Johns, das zweifellos ebenso zu bejahen ist.

Die „Leben“ und „Wirken“ behandelnden Abschnitte sind wertvoll vor allem wegen des hier zum guten Teil erstmals erschlossenen und in extenso wiedergegebenen biographischen Materials (vorwiegend aus Dresdner Akten), von dem aus der Verfasser eine ansprechende, allerdings sehr zitatengebundene Darstellung entwirft. Bei der gleichfalls verdienstlichen, doch schwierigeren Aufgabe, die Werke des Homilius mit ihren Quellen zu erfassen, mußte der Autor Grenzen ziehen (sich auf „noch vorhandene Manuskripte“ beschränken und z. B. bei Signaturen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin offenlassen, ob die Handschrift in Ost- oder West-Berlin verwahrt wird). Gravierender als diese eingestandenen Vorläufigkeiten des Werkverzeichnisses (das deshalb auch keine Themen enthält) sind andere Mängel. Undeutlich bleibt, welche Quellen John selbst geprüft hat und für welche er nur Existenzmitteilungen referiert; der Vermerk zur *Markuspassion* (S. 228: „wahrscheinlich identisch mit . . .“), die Berufung auf Georg Feder (S. 235) oder die fehlende Aufschlüsselung der Quelle „8. f.“ (S. 239) verraten einen uneinheitlichen Informationsstand, den zusätzliche Kennzeichnungen hätten verdeutlichen sollen. Weder findet der Benutzer Konkordanzhinweise in der Quellenliste der Orgelchoralvorspiele (S. 238f.) noch

ein alphabetisches Incipitverzeichnis dieser Werke („8. a“ umfaßt nicht alle Stücke), so daß er ihren tatsächlichen Bestand erraten muß. Da ein Gesamtregister fehlt, offenbart nur die kursorische Lektüre, wo – und ob überhaupt – ein Werk im Text besprochen wird.

Diesem äußerlichen Einwand könnte man die sehr differenzierte Gliederung des Bandes entgegenhalten, besonders in seinem das „Werk“ behandelnden Hauptteil, der zunächst „stilistische“, dann „systematische Untersuchungen“ bietet. So eindrucksvoll aber die Serie der Kapitelüberschriften wirkt: das zu Homilius' Stil und Kompositionen Vorgetragene fordert den Rezensenten zu inneren Einwänden heraus. Die scheinbare Fülle der Aspekte gründet eher auf einer Pflichtübung, vielerlei berücksichtigen zu wollen, als auf einem entsprechenden Fundus von Fakten, Argumenten oder analytischen Ergebnissen.

Dies erweist sich zunächst darin, daß etliche Kapitel nicht nur kurz, sondern auch inhaltlich mager ausfallen. Viele Bemerkungen, Gesichtspunkte und Gedanken, oft locker aneinandergereiht, bleiben vordergründig, floskelhaft, zuweilen lakonisch, und man fragt sich, was sie im Grunde über die Musik und ihre Spezifika „besagen“ (wenige Beispiele, S. 85: „Manche Themen sind ganz melodisch angelegt“; S. 87: „Eine große Rolle in den Kantatensätzen spielen Synkopen“; S. 109: „Die Harmonik ist ungekünstelt und einfach“; „Auch doppelte Dominanten bzw. Einführungsdominanten und Vorhaltsdissonanzen gehören zu“ Homilius' „harmonischem Fundus“; S. 134: „Eine Kadenz rundet die Choralbearbeitung ab“). Angesprochene historische Bezüge verharren oft in einer Sphäre recht vager Vergleichbarkeit (z. B. S. 133, 145: „erinnert an . . .“; S. 96: Berufung auf ungenannte „ältere Vorbilder“). Äußerlich formale Werkbeschreibungen stehen im Zentrum, begnügen sich aber nicht selten mit dem, was an den zahlreich beigegebenen Notenbeispielen unmittelbar ablesbar ist. Die ungewöhnliche Tatsache, daß gelegentlich ein und dieselbe musikalische Partie an mehreren Stellen des Buches durch (von fehlerhaften Diskrepanzen abgesehen) völlig analoge Notenbeispiele veranschaulicht wird (S. 90=200; 90=95=97=177; 91=192; 92=193; 94=102f.), ist symptomatisch dafür, wie sich der Verfasser, durch die Einzelgesichtspunkte der Gliederung fixiert, an einer verknüpfenden Gesamtschau hindern läßt. Über isolierten, meist

nur die Oberfläche der Sache treffenden Betrachtungen kommt es zu keiner in das Wesen des musikalischen Satzes eindringenden Erörterung, die als Analyse zu bezeichnen wäre.

Am instruktivsten noch sind die Beispiele und Bemerkungen zur textbezogen bildhaften Kompositionsweise bei Homilius. Gern würde man sich in größere musikalische Zusammenhänge der abgedruckten Stücke vertiefen, wären nicht nahezu sämtliche Notenexempla (einschließlich des auf acht Seiten faximilierten Cembalokonzerts) inkomplett. Zuweilen entsteht der Eindruck, der Autor wende sich an Laien (so spaltet er S. 176 eine Partitur und kommentiert: „Während die Solisten den Chor mit folgenden Motiven einleiten: [Notenbeispiel] spielt das Orchester folgendermaßen: [Notenbeispiel]“), stünde dem nicht die akademische Legitimation der Schrift entgegen. Zwar wird die Druckfassung als überarbeitet und gekürzt bezeichnet (S. IX); sollten aber in ihr substanzreiche analytische Teile (oder auch eine wünschenswerte Edition des kurzen Generalbaßtraktates) weggelassen worden sein, so wäre dies schwer verzeihlich.

Zwischen redaktionellen Versehen und inhaltlichen Unausgewogenheiten in dem – äußerlich geschmackvollen – Band läßt sich zuweilen kaum unterscheiden. Möchte man das eine noch hinnehmen (z. B. Textbezug bzw. Fehlverweis auf Notenbeispiel S. 179, 219), so irritieren andererseits doch Fälle wie der Eröffnungssatz des Kapitels „Psalmemotetten“ (mit seiner Hauptaussage: „Der Motette . . . liegt ein Psalmtext zugrunde“, S. 155) oder die Gruppierung der Orgelchoräle in „manualiter“ darzubietende (hierzu nur vier Titel; in Kapitelüberschrift dann aber „für zwei Manuale“) und solche „für zwei Klaviere mit Pedal“ (hierzu eine umfassende, doch höchst heterogene Typologie) mit der ersten Gruppe zugewiesenen Notenbeispielen, die bereits in ihren Ausschnitten zeigen, daß sie keinesfalls ohne Pedal auszuführen sind (S. 130ff.).

Ebenso blaß und im Grunde unspezifisch wie die Stilbeschreibung anhand von (aus der Literatur übernommenen) Einzelmomenten (aufgezählt z. B. S. 84f.) bleibt die Zusammenfassung (S. 221f.), die Homilius' „fortschrittliche“, „humanistische“ Züge betont und ihn als Bestandteil des „nationalen Kulturerbes“ anspricht – was, recht verstanden, wohl nicht einmal Rudolf Steglich bestritten hätte. So sehr der Rezensent das spürbare Eintreten des Verfassers für Homilius

begrüßen, das Bemühen um ein „neues Homilius-Bild“ (zu dem Georg Feder wichtige Voraussetzungen schuf) anerkennen und den investierten Fleiß würdigen möchte, so wenig vermag er eine Enttäuschung über wesentliche Strecken dieses Buches zu verhehlen.

(März 1982)

Klaus-Jürgen Sachs

BERNHARD ADAMY: Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). VII und 457 S. (Veröffentlichungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft. Band 1.)

Der Verfasser dieser ersten literaturwissenschaftlichen Dissertation (Frankfurt am Main 1979) über Pfitzner sieht seine Aufgabe vor allem in einem Ausbrechen „aus dem polemischen Zirkel der Pfitzner-Diskussion“. Anhand umfangreichen, bisher unbekanntes Quellenmaterials sucht er geschichtliche Zusammenhänge herzustellen, die Bedingungen von Pfitzners Denken und Handeln deutlich zu machen, seine von Schopenhauer geprägten philosophischen und ästhetischen Grundsätze neu zu interpretieren, um auf diese Weise die Grundlage für eine künftige Biographie zu schaffen. Er behandelt den Schriftsteller und Polemiker Pfitzner, sein Selbstverständnis als Komponist, sein Verhältnis zur Literatur und seine Beziehungen zu Thomas Mann, aber auch den prekären politischen Komplex – Pfitzner als Figur der Zeitgeschichte.

Um bei diesem letzten Komplex anzusetzen: Adamys Darstellung verzichtet auf Beschönigung; das Haarsträubende tritt bei ihm vielleicht sogar noch greifbarer zutage, da er die geistige Verwurzelung Pfitzners in der Philosophie Schopenhauers nie aus den Augen verliert. Die „Herausforderung“, als welche Adamy Pfitzners Denken und Handeln begreift, wäre freilich erst dann restlos angenommen worden, wenn auch Pfitzners *Glosse zum zweiten Weltkrieg* vom Frühjahr 1945, aus der Teile zitiert werden, in toto aufgenommen und erörtert worden wäre, wie dies inzwischen an anderer Stelle geschehen ist (Klaus-K. Hübler in *Zeitschrift für Musikpädagogik* V [1980], Heft 10). Das graphologische Gutachten über Pfitzner von 1928, das Adamy (S. 3) zitiert, enthält einen Satz, der bei der Auseinandersetzung mit Pfitzners politischem Denken stärkere Berücksichtigung verdient hätte: „Die Art, wie er an einigen Ideen festhält, soll

Gesinnungstreue sein, ist aber eine Abwehrstellung gegen wirkliche oder vermeintliche Angriffe der bösen Welt.“

Der übersteigerte Nationalismus Pfitzners seit etwa 1917 ist eine jener Ideen, ein Erbe des 19. Jahrhunderts, das von Adamy ausführlich diskutiert wird; gewiß kein Symptom der Stärke, sondern eher der Schwäche und verzweifelten Abwehr, das im Klima der Überfremdungsfurcht der zwanziger Jahre wie eine Treibhauspflanze gedieh. Der Anteil von Pfitzners jüdischem Freund Paul Cossmann an dieser unseligen Verstrickung zahlloser guter bzw. zu guter Deutscher tritt bei Adamy wohl nicht klar genug zutage: Ressentiments, geboren aus Verbitterung über die Niederlage und die Revolution von 1918, über die angebliche „Greuelpropaganda“ der Alliierten, Ablehnung der Weimarer Republik und die Überzeugung, Deutschland sei 1914 überfallen worden, drängten den einflußreichen Publizisten Cossmann, einen hochgebildeten und integren Mann, ins ultrakonservative, nationalistische Lager (vgl. hierzu Hermann Sinsheimer, *Gelebt im Paradies*, München 1953, S. 218–224), und sein Einfluß auf Pfitzner in politischen Fragen war wohl doch stärker als der Pfitzners auf ihn, von dem Adamy spricht (S. 290).

Pfitzners kompositorisches Schaffen wird in Adamys Buch nur am Rande berührt. Dies erscheint verständlich, denn der Verfasser ist weder Musiker noch Musikwissenschaftler. Weniger einleuchtend ist sein Verzicht auf eingehende Interpretation der Dichtungen Pfitzners. Mindestens der *Palestrina*-Text hätte einem Germanisten ein lohnendes, bisher kaum bearbeitetes Feld geboten. Die Aussparung der künstlerischen Werke hat ein unverhältnismäßiges Übergewicht von Meinungen, Haltungen, Weltanschauungen und Reaktionen auf geschichtliche Ereignisse zur Folge, deren detaillierte Erörterung dem Leser einiges an Geduld abverlangt – trotz des ungemein flüssigen, teilweise fesselnden Stils der Darstellung. Die Unterbringung von nicht weniger als 1850 Anmerkungen im Anhang – darunter einige wichtige Texte – sorgt für zusätzliche Strapazen.

Die Zurückhaltung Adamys mit eigenen Äußerungen über Musik mag redlich und lobenswert sein. Bei der Wahl der Sekundärquellen, auf die er sich für musikgeschichtliche Zusammenhänge bisweilen beruft, hätte er indessen weiter greifen müssen: Hans Schnoor, Erich Valentin und Walter Abendroth als einschlägige Referen-

zen wirken allzu homophon, nicht zu reden von den Konzertführern Hans Renners im Literaturverzeichnis. Das Zitieren nach Sekundärquellen führt u. a. zu der peinlichen Identifikation des Komponisten Ernest Bloch (der auf S. 47 und 58 nach dem Sammelband *Komponisten über Musik* von Sam Morgenstern zitiert wird) mit dem Philosophen Ernst Bloch, den Adamy auf S. 102 (ausgerechnet!) nach Schnoor (*Harmonie und Chaos*) zitiert. Im Register verschmelzen beide zu einem einzigen Ernst Bloch, dem alle drei Zitate zugeschoben werden.

Bedenkliche Anachronismen im Kreuz und Quer der das Buch überwuchernden Zitate sind keine Seltenheit. Adamy zieht mehrfach (S. 71, 129) Alban Bergs Vergleich von Musik mit der „Produktion von Schmirgelscheiben“ heran (Brief Bergs an seinen Schwiegervater in spe Nahowski vom Juli 1910). Er sieht in ihm einen Beleg für die in den zwanziger Jahren aufkommende Vorstellung von „Machbarkeit der Kunst“, zu der Pfitzners Inspirationslehre im Gegensatz steht. Hier stört nicht nur, daß Adamy Bergs Formulierung in einem Atem mit Äußerungen Stuckenschmidts aus den Jahren 1973, 1976 und 1926 anführt, sondern auch die offensichtliche Verkenntnis der Intention jenes Briefes, einem Spießbürger klarzumachen, daß außer dem Beruf eines Kaufmanns auch der des Musikers nützlich und produktiv sei. Bergs Argumentation zielt auf Behebung eines Ebehindernisses; aus ihr eine künstlerische Überzeugung herzuleiten, dürfte schwerlich zulässig sein. – Ob die Verfälschung von Winckelmanns Idee einer „edlen Einfalt (und stillen Größe)“ zur Tautologie „schlichter Einfalt“ (S. 189) auf Pfitzner zurückfällt, erscheint fraglich; Pfitzner war im allgemeinen bis zur Pedanterie auf Genauigkeit bedacht.

Insgesamt hätte es dem Buch wohl gutgetan, wenn es vor der Publikation einer gründlichen Straffung unterzogen worden wäre. Es zeigt in manchen Teilen Affinität zu jener „lactea ubertas“, die Nietzsche an George Sand kritisierte. Von dieser Fülle wird auch das Wichtigste an der Arbeit Adamys ein wenig erdrückt: sein Beitrag zu einer differenzierteren Beurteilung der Gestalt Pfitzners, die bislang vom Pro und Kontra der Schwarz-Weiß-Darstellungen blockiert wurde. Weitgehend unberücksichtigt bleibt übrigens der Umkreis Pfitzners in seiner Frühzeit, vornehmlich in den Frankfurter Jahren, der Einfluß der Mutter, der Kreis um Hans Thoma und Henry Thode, zu dem er mindestens indirekte

Kontakte fand, und die Persönlichkeit seines Jugendfreundes und ersten Textdichters James Grun. Hier wäre vermutlich noch manches Wesentliche nachzutragen.

Es bleibt zu hoffen, daß die Wiedervorlage des „Falles Pfitzner“ nicht in neuen Kontroversen über den Menschen und Literaten versandet, sondern zu einer Neubesinnung auf sein schmähtlich vernachlässigtes kompositorisches Schaffen beiträgt.

(Februar 1982)

Peter Cahn

IVAN KLEMENČIČ: *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoj* (Die kompositorische Struktur der Klavierwerke von Marija Kogoj). Ljubljana 1976. 176 S. (*Academia Scientiarum et Artium Slovenica – Classis I: Historia et Sociologia. Dissertationes XI/1.*)

Diese in slowenischer Sprache abgefaßte Dissertation bietet eine englische Zusammenfassung, über die hier kurz berichtet werden soll. Der slowenische Komponist Marij Kogoj (1895–1956) wirkte nach dem Studium in Wien bei Schreker und Schönberg als Dirigent der Oper in Laibach. 1932 verfiel er in geistige Umnachtung. Neben Liedern und Chormusik sowie seinem Hauptwerk, der 1924–1929 entstandenen Oper *Črne maske*, schuf er ein an Umfang nicht eben großes Klavierwerk, das jedoch seine kompositorische Entwicklung exemplarisch widerspiegelt. Der Verfasser unterscheidet drei kompositorische Entwicklungsperioden: 1. eine spät- bzw. neoromantische, repräsentiert durch die *Elegija* (1912) und die drei Fugen (1917); 2. eine als „neo-romantische Phase des Expressionismus“ gekennzeichnete Periode mit den beiden repräsentativen Kompositionen *Skica* (entstanden 1916/17) und der aus sechs Stücken bestehenden Sammlung *Piano* (entstanden zwischen 1913 und 1921); schließlich eine Periode der Tendenz ebenso zur „Neuen Sachlichkeit“ wie zu gewissen Stilmerkmalen Bartóks, jedoch auch mit Bezügen zum dodekaphonen Schaffen Schönbergs; sie wird vor allem durch *Chopiniana* (1927/28) und *Malenkosti* (Bagatellen; 1932) repräsentiert. Der Verfasser betont, daß die vollendeten Kompositionen nur einen Bruchteil des kompositorischen Potentials erkennen lassen, gemessen an den zahlreichen unvollendeten, geplanten und skizzierten Werken.

Als Musikästhetiker vertrat Kogoj in radikaler Form die bedingungslose Unterordnung der kompositorischen Mittel unter die Maxime des emotionalen Ausdrucks. Seine eigene kompositorische Entwicklung bezeichnete er in diesem Sinn als „*evolucionarno revolucionarno gibanje*“ (evolutionär-revolutionäre Bewegung). Als fundamentales Element zur Realisierung des Ausdrucks bezeichnet der Verfasser die Harmonik, die zwar die Grenzen der Tonalität vielfach berührt, sie jedoch selten überschreitet. Gegenüber gelegentlich auftretenden Quartakkorden behält der terzstrukturierte Akkord – häufig nicht kadenzial gebunden – deutlich das Übergewicht. Die Melodik, ursprünglich unkompliziert-oberstimmtenbetont, tendiert in der zweiten Periode zur Aufspaltung in kurze, semantisch determinierte und, entsprechend der psychologischen Situation, häufig nur durch begrenzte Abschnitte hindurch auftauchende Motive; in der dritten Periode tritt die Neigung zu polymelodischer Satzweise in den Vordergrund.

Den Taktstrich behält Kogoj bei, obwohl er durch permanenten Metrumwechsel das Prinzip des einheitlichen Akzentstufentaktes durchbricht (was er theoretisch auch nachdrücklich betonte). Formal bewegt er sich von klassizistischen Anfängen (Fuge, Sonate) zu den eher aphoristischen Gestaltungen der Wiener Schule. (Eine auffallend geringe Rolle scheint das folkloristische Element zu spielen, das vom Verfasser nicht erwähnt wird. Hier scheint ein entscheidender Unterschied sowohl zu Janáček, an den besonders das Verfahren der Kurzmotivik erinnert, wie auch zu Bartók zu liegen.) Schulebildend hat Kogoj kaum gewirkt. Seine Werke wurden zunächst beinahe vergessen. Einige neuere slowenische Komponisten wie Srečko Koporc, Vilko Ukmar und Matija Bravničar bewegen sich entweder in stilistischer Nähe zu Kogoj oder nehmen bei seinem Werk ihren eigenen kompositorischen Ausgangspunkt.

(Juli 1982)

Arnfried Edler

Llibre per a piano. Hrg. Associació Catalana de Compositors. Barcelona: Edicions Musicals (1980). 357 S.

Das Erscheinen des vorliegenden Sammelbands mit Klaviermusik katalanischer Komponisten, vom Ministerio de Cultura finanziell unterstützt, darf man als erfreuliches Zeichen des nach

wie vor ernsthaft bedrohten Demokratisierungsprozesses in Spanien interpretieren, zu dem auch die kulturelle Emanzipation von der erdrückenden Dominanz des spanisch-kastilischen Zentralismus zählt. Die Anthologie – die erste ihres Zeichens – zielt auf ein breiteres Publikum. Sie will, so die Einleitung, zur Lösung eines bekannten Problems beitragen und jene Kluft überwinden, „*that separates contemporary music of the latest tendencies, which only an 'elite' of few know and appreciate, from that for the mass-media with its lack of interest and equivocal position. That situation where music is regarded as a business rather than something that promotes culture is, indeed, a negative one.*“ In der Tat. Und da von den insgesamt 34 Komponisten von Vicenç Acuña bis Manuel Valls, in der neutralen alphabetischen Reihenfolge aufgeführt, jeweils ein vollständiges Werk (auch solche zyklischen Charakters) abgedruckt ist, läßt sich die Anthologie auch unmittelbar von Interpreten und zum Spielen verwenden – teilweise sogar von Laien.

Ein Mangel, daß nichts über Prinzipien der Auswahl von Komponisten und Werken gesagt wird. Und angesichts dieser noch weitgehend unbekanntes Musikkultur und Musik wären auch einige Kommentare zu den Werken selbst – letztlich auch für den praktischen Gebrauch – durchaus wünschenswert gewesen. Jeder Komponist wird mit einem Werk sowie einem sehr knappen, aber für z. B. lexikalische Zwecke brauchbaren Biogramm in katalanischer, spanischer und (verkürzter) englischer Fassung vorgestellt. Das Werkverzeichnis dann ist nach folgenden, für alle gleichen Sparten gegliedert: I. Solo (diverse Instrumente), II. Elektronische Musik (eine aparte Position), III. Kammermusik, IV. Kammer-Ensemble (eine nicht ganz einleuchtende Differenzierung), V. Vokal, VI. Orchester, VII. Gesang und Orchester, VIII. Musik für die Bühne, IX. Verschiedenes. Dazu eine Diskographie. (Einzelne Rubriken können dabei naturgemäß auch nicht besetzt sein.) Innerhalb der einzelnen Werk-Sparten finden sich folgende Informationen: Titel / Entstehungsjahr / Dauer / ggf. Textautor(en) / Uraufführung (Datum, Ort, Interpret[en] bzw. Ensemble und Dirigent) / Besetzung / Verlag.

Eine nähere Bekanntschaft mit diesem kaum bekannten Repertoire scheint zu lohnen. Ganz unvertraut wirkt es nicht. Hier entfaltet sich in nuce das Spektrum gegenwärtiger Kompositionsweisen vom klassizistischen Klaviersatz bis zur

Alteorik: Index wachsender Internationalisierung, auch wenn sich häufig eine nationale Idiomatik oder mindestens ein entsprechender Gestus findet. Durchweg meiden die Komponisten, auch wenn sie, wie z. B. Manuel Blancafort, von eher traditionalistischer Haltung sind, Populäres eher, als daß sie es aufgriffen und zur Überbrückung der zurecht beklagten Kluft beitragen. Immerhin gibt es dazu aber auch Ansätze, so in einer durchaus unasketischen „Spielmusik“, z. B. Frederic Mompous *Canço i Dansa* No. 14 mit einem sehr regulären, fast „quadratischen“ Tonatz. Und sicher fänden sich bei genauerer Durchsicht und beim Spielen noch Stücke mit mehr aktuellem Pfiff. Insgesamt freilich scheint es mir eher fraglich, ob diese Edition Entscheidendes zur Einlösung des eingangs zitierten Programms tut.

(März 1982)

Hanns-Werner Heister

BERNHARD BRÜCHLE: *Musik-Bibliographien für alle Instrumente. Music Bibliographies for all Instruments. München: Bernhard Brüchle Edition 1976. 96 S.*

Auch Bibliographien der Bibliographien können sehr nützlich sein. Das vorliegende Bändchen berücksichtigt die Verzeichnisse von Kompositionen für bestimmte Instrumente, wobei neben Solowerken (ggf. mit Begleitung) auch die Kammermusik mit mehreren Instrumenten aufgeführt wird. Neben den selbständigen Bibliographien werden auch Repertoirelisten verzeichnet, die als Zugaben zu Publikationen anderer Art auftreten. Ferner sind einige allgemeine Verzeichnisse von Kammermusik aufgeführt, soweit sie es ermöglichen, direkt nach bestimmten Besetzungen zu suchen. Wichtig ist schließlich die Zusammenstellung der Fachzeitschriften und -verbände für einzelne Instrumente. Verzeichnisse der einschlägigen Verlage, der Sekundärquellen zur Bibliographie und einiger Informationszentren für Musik ergänzen das Büchlein.

Eine Bibliographie kann selten vollständig sein. Der Unterzeichnete vermißt beiläufig *French Horn Music Literature* von Lorenzo Sansone (New York 1962). Hingewiesen sei auf eine maschinenschriftliche Bibliographie von Ralf Jung, die über die Matthias Hohner AG, Musikverlag in Trossingen, zu beziehen ist: *Literatur-Liste für das Einzelton-Akkordeon*, Copyright 1979.

(April 1982)

Dieter Krickeberg

Keyboard Instruments. Studies in Keyboard Organology 1500–1800. Edited by Edwin M. RIPIN. New York: Dover Publications, Inc. (1977). Mit Beiträgen von John BARNES, Edmund A. BOWLES, F. J. DE HEN, Friedemann HELLWIG, Jeannine LAMBRECHTS-DOUILLEZ, Gustav LEONHARDT, John Henry van der MEER, Charles MOULD, Edwin M. RIPIN, Peter WILLIAMS. 86 S., 74 Abb.

1971 erschien eine Sammlung von Aufsätzen über Tasteninstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts, die trotz der grundlegenden Bücher von Donald Boalch, Raymond Russell und Frank Hubbard einen der wichtigsten Beiträge zur Kenntnis der Kielklaviere darstellte. Eingehende Untersuchungen erhaltener Instrumente, ferner zeitgenössisches Bildmaterial verleihen dem Band auch heute noch größten Wert für Historiker und Instrumentenbauer. Die Neuausgabe ist daher zu begrüßen. Sie wurde mit sechs alten Abbildungen von besaiteten Tasteninstrumenten des 15. Jahrhunderts bereichert und ist sonst im wesentlichen unverändert. Neben den Kielklavieren (und gelegentlich dem Klavichord) werden das Streichklavier von Raymundo Truchado und das Orgelcembalo von Kirckman und Snetzler beschrieben.

(Mai 1982)

Dieter Krickeberg

MARILOU KRATZENSTEIN: *Survey of Organ Literature and Editions. Ames, Iowa: The Iowa State University Press (1980). X, 246 S.*

Die Verfasserin, die an der Universität Iowa im Orgelspiel unterrichtet und Musikgeschichte lehrt, ist Schülerin von Jean Langlais und André Marchal und eine Organistin mit europäischer Konzerterfahrung. Wie sie im Vorwort schreibt, hat sie als Mangel empfunden, daß Orgelschüler sich gern ausschließlich mit den bekanntesten Kompositionen aus Deutschland und Frankreich beschäftigen und darüber viele alte und neue Musik, auch aus anderen Ländern, nicht beachten. Aus diesem Grund hat sie in den Jahren 1971–1977 in *The Diapason* eine Reihe von Aufsätzen veröffentlicht, in denen sie die Orgelmusik in den einzelnen Ländern Europas und in den USA behandelt. Eine einfache Aufzählung der Komponisten und ihrer veröffentlichten Werke genügte ihr nicht; deshalb hat sie für jedes Land eine kurze Geschichte seiner Orgelmusik verfaßt, in der auch die Biographien wichtiger

Komponisten angedeutet sind. Auch die in verschiedenen Ländern und Zeiträumen maßgebenden Instrumententypen werden charakterisiert. Erweitert um Nachtrag, Literaturverzeichnis und um ein vorangestelltes kleines Kapitel über die Orgelmusik vor 1500 ist diese Aufsatzsammlung 1980 in Buchform erschienen.

Behandelt werden Spanien, Portugal, Italien, Deutschland und Österreich, Frankreich, England, die Niederlande, Skandinavien, die Schweiz, das Gebiet der heutigen Tschechoslowakei, Ungarn, Polen und zum Abschluß die USA. Die umfangreicheren Kapitel England und Frankreich sind in je zwei zeitlich abgegrenzte Abschnitte unterteilt, das mit 52 Seiten längste Kapitel „Deutschland und Österreich“ wurde vierfach gegliedert. Die begrifflicher Weise sehr unterschiedliche Länge der Kapitel richtet sich nach der Quantität der vorliegenden Orgelkompositionen bzw. nach dem zufälligen Informationsstand. Die geschichtliche Übersicht ist knapp und flüssig geschrieben, das im Abschlußexamen eines jungen Organisten etwa zu erwerbende Wissen ist darin komprimiert, 135 Notenbeispiele tragen zur Veranschaulichung bei. In jedem Kapitel folgen die erreichbaren praktischen Ausgaben der behandelten Komponisten, die Sammelwerke und kurze Quellenangaben.

Weniger überzeugend ist die etwas willkürliche Bibliographie mit rund 430 Titeln, darunter über 200 Buchveröffentlichungen. Daß in der Auswahl der Aufsätze amerikanische Zeitschriften besonders stark vertreten sind, erklärt sich aus der Bestimmung der Veröffentlichung primär für amerikanische Organisten. Erstaunlicherweise fehlen von manchen mit Aufsätzen erwähnten Autoren die Hauptwerke, so beispielsweise von Jerzy Golos die bisher grundlegenden Veröffentlichungen über den polnischen Orgelbau (1966 und 1972) oder von Christhard Mahrenholz die *Orgelregister* und die *Orgelpfeifenmessungen*. Das in amerikanischem Nachdruck erhältliche große Werk von Audsley fehlt ebenso wie die Standardwerke zur Geschichte der Temperatur von Dupont und von Barbour (East Lansing 1951, Nachdruck 1972), der übrigens mit einem Aufsatz vertreten ist. Es wäre sinnlos, mit weiteren Beispielen auf die Schönheitsfehler der Bibliographie einzugehen.

Man muß dieses Buch unter dem Gesichtspunkt seiner von der Autorin bestimmten Zielsetzung sehen: Dem „anfahenden“ Organisten wird ein sehr brauchbarer Leitfaden zum Stu-

dium der Geschichte der Orgelmusik und zur Erweiterung seiner Literaturkenntnis an die Hand gegeben. Hervorzuheben sind die Informationen über die neuere Orgelmusik vor allem in den USA, mit denen die Veröffentlichung die Mehrzahl der Orgelmusikführer übertrifft.

(März 1982)

Rudolf Reuter

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.)

BERT WISGERHOF: *Orgeln in den Niederlanden. Deutsche Übersetzung Hermann J. BUSCH. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH (1981). 56 S., 25 Abb., Tab. (87. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)*

Mehr als die Hälfte des 14. Bandes nimmt das Inventar historischer Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei ein, mit dem Otmar Gergelyi und Karol Wurm ihre Bestandsaufnahme der Orgeln der Slowakei (*Acta organologica* Band 9, S. 113–165) fortsetzen. Abgesehen von Ludwig Burgemeisters *Orgelbau in Schlesien* (1925) und dem österreichischen Inventar von Oskar Eberstaller (1955) hat man sich außerhalb Mitteldeutschlands erst seit etwa fünfzehn Jahren intensiver mit dem Orgelbau im östlichen Mitteleuropa beschäftigt. Rudolf Quoika legte 1966 seine damals Neuland erschließende Arbeit über Böhmen und Mähren vor, Jerzy Golos machte 1966 und 1972 mit dem polnischen Orgelbau bekannt, Kilián Szigeti veröffentlichte vier Teilmobile eines ungarischen Gesamtinventars (*Régi Magyar Organák*, Budapest 1977/80). Wer die zum Teil sehr schwierigen Bedingungen kennt, unter denen gerade die neueren Arbeiten entstanden sind und noch entstehen, kann der Gründlichkeit und der Energie der Autoren nur höchsten Respekt zollen. Das gilt ohne Einschränkung auch für Gergelyi und Wurm, die auf 160 Seiten 256 Orgeln vorstellen, die überwiegend nach 1850 gebaut sind. Nur sehr wenige Werke und Gehäuse entstanden vor 1800. Die Instrumente sind in der Regel klein (bis zu zwei Manualen und zwanzig Registern), noch im 19. Jahrhundert hielt sich die kurze Oktav, noch nach 1850 wurde das begrenzte, repetierende Pedal mit nur zwölf Tönen gebaut. Außer den

von der mittleren Slowakei her bekannten Meistern Zorkovský und Pažický waren einheimische Werkstätten (Šaško 1807–1893 und seine Schüler Wagner, Vavro und Mozsny), aber auch Österreicher wie Hencke, Seyberth, Mooser und Buckow tätig. 82 Fotos, Zeichnungen und eine Karte runden das wertvolle Inventar ab, das wieder ein Schritt auf dem Wege zu einem südosteuropäischen Gesamtinventar ist.

Vor allem im 19. und 20. Jahrhundert sehr ausführlich behandelt Wolfram Hackel die 1729 beginnende Geschichte der Orgel der Stadtkirche in Radeberg (Sachsen). Außerdem stellt er die Lebensdaten der Familie Ziegler zusammen, zu der Johann Gottlieb, der Erbauer der Orgel von 1729, aber auch der Bachschüler Johann Gotthilf gehören. Er berichtet ferner über zwei Orgelbauerfamilien des 19. Jahrhunderts (Jahn und Herbrig).

Alfred Reichling verfolgt auf 30 Seiten mit ausgedehnten Zitaten aus Kostenanschlägen und Briefen sowie anschaulichen Fotos und Zeichnungen die Geschichte der von E. F. Walcker 1863 erbauten Orgel der Würzburger Universitätskirche, die 1888 umgebaut und 1945 zerstört wurde. Auf sorgfältige Recherchen geht ein kurzer Aufsatz von Hans Steinhaus zurück, in dem Äußerungen von Aristide Cavaillé-Coll über deutsche Orgeln zusammengestellt und kommentiert sind. Auf zwei Reisen 1844 und 1856 hatte Cavaillé-Coll u. a. Orgeln in Berlin, Frankfurt, Stuttgart, Ulm und Weimar kennengelernt und zum Bau einer neuen Orgel für den Kölner Dom Stellung genommen. Über den Orgelbauer Nicolas Boulay, der zwischen 1750 und 1760 einige Orgeln in der Nähe von Colmar erbaute, berichtet Paul Meyer-Siat. Am Ende des vorwiegend dem 19. Jahrhundert gewidmeten Bandes behandelt Werner Kluge die physikalischen Grundlagen der Stabilität großer Metallpfeifen. Entsprechend vielfacher historischer Praxis schlägt er u. a. vor, die Pfeifenwandungen vom Labium an aufwärts dünner werden zu lassen. Das Verfahren wurde auch in letzter Zeit mehrfach angewendet, ist aber durch erhebliche Lohnkosten belastet. Über das ständig akute Problem der statischen Sicherung großer historischer Bleipfeifen äußert er sich leider nicht.

Bert Wisgerhof beschreibt die Orgeln in achtzehn niederländischen Kirchen, die während der Tagung der Gesellschaft der Orgelfreunde 1981 in Utrecht besucht wurden. Die getroffene Auswahl aus dem reichen niederländischen Orgel-

schatz ergab sich – wie Hermann J. Busch im Vorwort sagt – teilweise aus organisatorischen Notwendigkeiten. In knapper und sachlicher Form stellt Wisgerhof die Geschichte von 25 Instrumenten vor, die insgesamt nach ihrer Entstehungszeit zwischen 1550 und 1975 eine Übersicht über den Orgelbau des Landes geben. Zugleich gibt das kleine Buch einen guten Einblick in die dort seit Jahrzehnten geübte, besonders sorgfältige Restaurierungspraxis.

(März 1982)

Rudolf Reuter

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.)

Schon der Titel *Musiklehre* kann kritische Geister zweifach stutzig werden lassen: Kann man Musik, die sich in verschiedenen Kulturen und Epochen so unterschiedlich gestalten kann, anhand eines festen Kanons lehren und kann man dies zu einer Zeit, in der kulturübergreifende Einflüsse unübersehbar geworden sind, auf die abendländische Musik einschränken? Der Autor bescheidet sich in drei Punkten: er will keine kulturell-stilistische Universalität, sondern Begrenzung auf unseren Kulturkreis, nicht das übergreifend Allgemeine, sondern das historisch Konkrete darstellen, er erstrebt keine lexikalische Vollständigkeit, sondern Beschränkung auf wesentliche Grundzüge. So sehr man den zweiten und dritten Punkt akzeptieren kann und so gut dem Autor das auch gelungen ist, um so fragwürdiger ist der Verzicht auf einige Musikbereiche unserer Gegenwart, die auch Teil unserer heutigen Kunstmusik geworden sind.

In einem ersten Abschnitt (*Voraussetzungen*) werden u. a. Notation, ihre Entwicklung, das akustische Material und speziell die Bedeutung von Klangfarbe und Geräusch im 20. Jahrhundert (unter der unverständlichen Überschrift *Musikalische Bedeutung*) behandelt; vor allem der sehr vertrackte Bereich der Stimmungen wird in der gewählten Kürze sehr klar beschrieben. Dafür findet man aber – scheinbar unausrottbar – auch hier die Gleichsetzung von Tonhöhe und Frequenz. In einem zweiten Abschnitt werden als Bausteine die Intervalle, Skalen und Tonarten sowie Akkorde und Akkordfolgen vorgestellt. Schon hier wird eine Stärke des Buches deutlich:

die „Bausteine“ werden nicht als etwas Unveränderliches, sondern als jeweils historisch Gewordenes und nur für begrenzte Zeit Gültiges vorgestellt. Das Kapitel über Musik und Zeit ist überraschend knapp ausgefallen, obwohl die zentrale Bedeutung des Rhythmus hervorgehoben wird; entsprechendes gilt für das Tempo, dessen Verknüpfung mit der Harmonik so sicherlich überschätzt wird.

Am besten haben mir die drei letzten Kapitel gefallen, in denen die wichtigsten Satzstrukturen, verschiedene Typen der Melodik sowie die gängigen Formschemata anhand gut ausgewählter Notenbeispiele so geschickt herausgearbeitet werden, daß ihre geschichtliche Bedingtheit dem Leser immer vor Augen bleibt.

Die potentiellen Adressaten, vor allem Musik(-wissenschafts)-studenten, werden aus diesem Buch viel lernen können, aber ihre Neugier, was z. B. die Rhythmik und Harmonik des Jazz ausmacht, hätte auch hier, zumindest in Grundzügen, dargestellt werden müssen. Manche Leser werden mit schwierigeren Notenbeispielen nicht zurechtkommen; warum wird eine gute Musiklehre, zu der auch Hörschulung gehören sollte, dann nicht mit klingenden Musikbeispielen ergänzt?

(April 1982)

Klaus-Ernst Behne

WALTER GRAF: *Vergleichende Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze.* Hrsg. von Franz FÖDERMAYR. Wien-Föhrenau: Elisabeth Stiglmayr 1980. 366 S., 1 Taf. und 30 Abb. (*Acta Ethnologica et Linguistica. Nr. 50. Series Musicologica 3*)

Der vorliegende Band hätte eigentlich, als Zeichen des Dankes, auf den Zeitpunkt der Emeritierung Walter Grafs erscheinen sollen; da er nun mit Verspätung herauskam, wurde aus der Festgabe eine Dokumentation einer Ethnomusikologie, „die Ergebnisse der Musikkultur-Regionalistik mit denen der naturwissenschaftlichen Grundlagenforschung“ verbindet (Vorwort, S. 11). Was Walter Graf (Verzeichnis seiner Schriften, S. 339–348) ein Leben lang zentral beschäftigte, ob er sich mit Ethnomusikologie oder mit vergleichend-systematischer Musikwissenschaft auseinandersetzte, ob er geschichtlichen und methodischen Fragen oder seiner Arbeit im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften nachging, war die musikalische

Klangforschung. Damit hatte er es zu Beginn nicht eben leicht, Gefolgschaft bei seinen Kollegen zu finden. Mit der Zeit ging die Saat seiner Gedanken im Umkreis seiner Schüler auf, und heute gilt Walter Graf als Promotor einer Forschungsrichtung, die aus der Ethnomusikologie nicht mehr wegzudenken ist und von der man sich noch wesentliche neue Erkenntnisse und Korrekturen vermeintlicher Kenntnisse verspricht.

Der in „Ethnomusikologie“ (S. 13–89), „Geschichte und Methode“ (S. 91–173) und „Vergleichend-systematische Musikwissenschaft“ (S. 175–262) gegliederte Band intendiert zwar keine Dokumentation der Grafschen musikalischen Klangforschung, sondern veröffentlicht in verdienstvoller Weise Arbeiten, die in nicht-musikalischen Organen erschienen waren. Und dennoch zieht sich dieses Thema wie ein roter Faden durch den ganzen Band, angefangen mit den Partiaitönen der Zeremonialflöten von der Nordküste Neuguineas (S. 15–24) und endend mit den Sonagrammen des Abbildungsteils. Zugegeben: die graphische Darstellung, die mit dem alten Sonagraphen möglich war, ist unbefriedigend, vergleicht man sie mit dem Resultat, das heute ein an der Technischen Universität von Berlin entwickelter neuer Sonascope in Verbindung mit dem Computer zu erbringen vermag. Was hat man nicht in den verschiedensten Zusammenhängen über Walter Grafs Sonagrammen die Stirn in Falten gelegt und zum Beispiel versucht, aus dem mehr- oder weniger Schwarz exakte Lautstärken-Verhältnisse eines klanglichen Geschehens oder die Welt der Teiltöne zu erkennen! Technische Perfektion hin oder her: Die Fragestellungen, Methoden und Kriterien, mit denen Walter Graf gearbeitet hat, sind so aktuell wie eh und je und dürfen noch immer als wegleitend bezeichnet werden.

Die Hauptarbeiten Grafs zur musikalischen Klangforschung sind bekannt. Im vorliegenden Band sind die folgenden Beiträge unmittelbar dem Thema gewidmet: *Moderne Klanganalyse und wissenschaftliche Anwendung* (1963) und *Zur sonographischen Untersuchung von Sprache und Musik* (1967), S. 152–162 bzw. S. 211–223. Bei *Neue Möglichkeiten, neue Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft* (1962) geht es um den Tonhöhen- und Lautstärkenschreiber (S. 138–151), bei *Naturwissenschaftliche Gedanken über das Jodeln* (1965) um die phonetische Bedeutung der Jodelsilben (S. 202–210), das

heißt um Formanten. Unter den vergleichend-systematischen Reprints figurieren *Biologische Wurzeln des Musikerlebens* (1967), *Zum Faktor des Schöpferischen in der Musik schriftloser Völker* (1969) und *Gewöhnliches, sprachliches und musikalisches Hören* (1970); in der letztgenannten Arbeit wird von der Tatsache ausgegangen, daß distinkte Schallspektren bei gewöhnlichem und sprachlichem Hören als Bauelemente der Lautgestaltung wesentlich sind, während bei der musikalischen Gestaltung und beim musikalischen Hören eine Konzentration auf den Grundton (distinkte Tonhöhe) stattfindet.

Waren einige der oben genannten Aufsätze bislang schwer zugänglich, so dürften die meisten der eigentlich ethnomusikologischen Arbeiten (aus *Anthropos* oder *Archiv für Völkerkunde*) als bekannt vorausgesetzt werden. Erstmals las ich *Zur Individualforschung in der Musikethnologie* (1952), wo (S. 34–43) an Neuguinea-Aufnahmen des Phonogrammarchivs die Problematik erörtert wird, die die Individualforschung als wichtiges Moment für die Materialkritik verursacht und die dann entsteht, wenn das Erlebnis des produzierenden und hörenden exotischen Individuums zum Verständnis eines musikalischen Vorganges oder gar einer fremden Musikkultur als Faktor eingebracht wird.

Womit immer Walter Graf sich in den nachgedruckten Arbeiten befaßt, immer geschieht es von einem eigenen denkerischen Ansatz her, in klarer gedanklicher Durchdringung und sprachlicher Darstellung. So bedeutet der Sammelband einen Gewinn für die Ethnomusikologie, auch wenn es sich beim einen oder anderen der Aufsätze durchaus um ein Parergon handeln dürfte.

(Februar 1982)

Hans Oesch

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

Anton Huberty, der als Bearbeiter und Verleger der Stücke im vorliegenden Reprint zeichnet, ist vor allem durch seine verlegerische Tätigkeit bekannt. Als praktischer Musiker spielte er im Orchester der Pariser Oper Kontrabaß (1760 bis

1767) und beherrschte das virtuose Spiel auf der Viola d'amore. Entsprechend hat er sich mit Notationsproblemen der Musik für Viola d'amore beschäftigt und sie in der Vorrede dieser Veröffentlichung erörtert: Da die meisten Viola-d'amore-Spieler Geiger sind, haben sie, bedingt durch die große Zahl verschiedener Stimmungen, mit Verwirrung und Schwierigkeiten zu kämpfen. Um hier Erleichterung zu schaffen, stellt Huberty ein Notations-System vor, das das herkömmliche mit Violin- und oktavierendem Baßschlüssel um einen dritten erweitert; dieser ist für das Spiel in der ersten Lage auf den oberen vier Saiten gedacht. (Jene Töne, die über die erste Lage hinausgehen, werden klingend im Violinschlüssel notiert.)

Diese allein von Gerber nachgewiesene Sammlung von Stücken für Viola d'amore galt bisher als verschollen; nur durch einen glücklichen Zufall wurde ein Exemplar in der Sibley Music Library der Eastman School of Music der Universität Rochester (N. Y.) aufgefunden. Der Druck enthält sechs Sonaten für Viola d'amore und Baß, neun Solosonaten für Viola d'amore, dreizehn Lieder und Arien für Singstimme und Viola d'amore sowie etwa 100 einzelne Stücke mit und ohne Baß. Die unbegleiteten Sonaten sowie etwa ein Drittel der einzelnen Stücke stammen von Huberty. Ein genaues Inhaltsverzeichnis von Louise Goldberg gibt Aufschluß über die Kompositionen und über die im einzelnen nachgewiesenen Komponisten (Einleitung, S. xxv–xxx).

Der „anastatische Neudruck“ bringt in Band I die Hauptstimme der Viola d'amore und in Band II die Baßstimme, andere Nebenstimmen sowie die Singstimme mit Baß – eine Gliederung, die eine praktische Verwendung nahelegt (und ermöglicht). Dem steht offenbar entgegen, daß sich darin „zahlreiche Fehler“ finden (Einleitung, S. xi); mit ein Grund, daß Louise Goldberg eine praktische Ausgabe der Sonaten und des Duos „nach modernen Notationsprinzipien“ vorbereitet. Die hier vorgestellte Publikation richtet sich einerseits an die „allgemeine Musikwissenschaft“ (was auch immer darunter zu verstehen ist) und an die Interessen der „Musikbibliographie“, andererseits soll damit ein „Unikat der Musikverlagsforschung ins Heimatland zurückkehren“ (Einleitung, S. xi). Daß auch Praktiker gerne einen Einblick in den Originaldruck tun würden, war mit diesem Reprint offenbar nicht beabsichtigt. Wieder einmal wurde eine schöne Gelegen-

heit zur Koordination von praktischer und der Wissenschaft zugeordneter Publikation versäumt.

(Februar 1982)

Veronika Gutmann

ROBERT SCHUMANN: Quartett c-moll für Pianoforte, Violino, Viola und Violoncello (1829), nach den autographen Haupt- und Nebenquellen mit einem Kritischen Bericht und einer Einführung vorgelegt von Wolfgang BOETTICHER. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1979). XXXII, 84; 19; 19; 19 [Part. und Stimmen]. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte hrsg. von Richard Schaal, Beihefte: Urtextausgaben praktischer Musik Band 4.)

Mit dieser Veröffentlichung liegt endlich das letzte der drei Jugendwerke vor, die in Schumanns Entwicklung eine entscheidende Rolle gespielt und in den opera 1–22 einprägsame Spuren hinterlassen haben, wie spätestens seit den Arbeiten von Gerald Abraham (*MMR* 1946) und Hans Ferdinand Redlich (*MMR* 1950/51) bekannt ist: gemeint sind jene Lieder, die einmal als „opus II“ geplant waren, die Sinfonie in g-moll (ed. Marc Andrae, Frankfurt 1972) und das Klavierquartett in c-moll von 1828/29. Daß das Klavierquartett so lange auf eine Veröffentlichung warten mußte, liegt nicht allein an dem lange schwer zugänglichen Aufbewahrungsort des Autographs (bis 1973 in der Privatsammlung Wiede), zu dem außer Wolfgang Boetticher kaum jemand Zugang hatte, sondern auch am Notentext selbst: über weite Strecken fehlen Teile der Klavierpartie, von der Schumann nur die Rechte Hand notiert hat. Der Herausgeber informiert in Vorwort und Kritischem Bericht ausführlich über Quellenlage und Entstehung. Angesichts der Besonderheit des Autographs wäre freilich eine Erweiterung des Faksimileteils willkommen gewesen.

Eine Ausgabe, die auch der Praxis ein neues Werk erschließen will, hat als zentrale Aufgabe die Ergänzung der Klavierstimme zu leisten. Ob und wie das zu lösen ist, darüber werden die Meinungen auseinandergehen müssen. Boetticher kommt jedenfalls das Verdienst zu, eine spielbare Fassung vorgelegt und die Ergänzungen als solche gekennzeichnet zu haben (fraglich erscheint mir allerdings, ein Instrument vorauszusetzen, das F_1 und E_1 unterschreitet). Erkennbar sind zwei sinnvolle Ergänzungsprinzipien

Boettichers: entweder die Anlehnung an den Cello-Baß oder die direkte Oktavierung der gegebenen Rechten Hand. In Einzelfällen hätte sich jedoch eine subtilere Anwendung empfohlen, sowohl bei Verstärkungen thematischer piano-Stellen des Cellos (1. Satz T. 185ff.) wie andererseits „falschen“ Bässen in forte-Partien (1. Satz T. 83f.). Ein selten eingeschlagener dritter Weg, derjenige mechanischer Grundtonergänzung, führt kurz vor Schluß des Trios zu gewichtig akkordischer Fortschreitung, wo aller Wahrscheinlichkeit nach von Schumann ein zögerndes Verharren intendiert war: offensichtlich soll T. 59 ein labiler Quartsextakkord stehen (vgl. das tiefe E des Cellos sowie e^1 von Geige und Bratsche – schon die Baßergänzung T. 51 ist fraglich).

Insgesamt unbefriedigend bleibt die verlegerische Betreuung. Beim Musizieren erweist sich, daß nicht weniger als neunzehnmal abgebrochen werden muß, weil der Verlag keinen Gedanken daran verschwendet hat, die Streicherstimmen zum Umblättern einzurichten. Der praktische Musiker wird sich in seiner Skepsis gegenüber der Wissenschaft gerne bestätigt finden. Wenig vertrauenerweckend ist schließlich die stattliche Reihe von Druckfehlern (z. B. 1. Satz T. 102 fehlt Auflösungszeichen, T. 118 hat das Cello Baß- statt Violinschlüssel, im 2. Satz fehlt eine Punktierung T. 39), irritierend schließlich eine überstrapazierte eckige Klammer (einmal sind an vergleichbaren Stellen dynamische Angaben durch die Partitur hindurch ergänzt, ein anderes Mal nicht – 1. Satz T. 98, 99 –, zweimal ist gegen Schumanns pp der Streicher ein [mf] gesetzt, ferner ein [pizz.] angefügt, das sowieso vom Vortakt her gilt – 1. Satz T. 103). Dem Begriff „Urtext“, dem die Editionsreihe vom Titel her verpflichtet ist, hat diese Ausgabe jedenfalls keinen Dienst erwiesen.

(August 1982)

Manfred Hermann Schmid

Diskussionen

Entgegnung auf die Bemerkung von Constantin Floros zur Rezension seines Buches „Beethovens Eroica und Prometheus-Musik“ (Mf 35/1982, S. 114f.)

Es soll hier nicht versucht werden, Überlegungen vorzutragen, ob sich eventuell jemand qualifiziert oder disqualifiziert habe. Unwahrheit zu verbreiten, ist nicht Sache der Wissenschaft und

des Wissenschaftlers. Es war bei der Besprechung von den damals im Buch zur Verfügung stehenden Aussagen auszugehen. Einige jetzt von Floros nachgeholte Angaben ergänzen und überholen Vermutungen und Eindrücke, die in der vor rund einem Jahr eingereichten Rezension vorgetragen wurden: Weder Feststellungen noch Unwahrheiten waren sie.

Im folgenden ist es die Absicht, einige Gedanken zu der Studie von Constantin Floros über Beethovens *Eroica*, die er als Interpretation des *Prometheus* deutet, und zu seiner Bemerkung zu der von mir vorgenommenen Rezension anzusprechen. Die von Floros kritisierte Besprechung enthält eine Anzahl sehr anerkennender Passagen: die Untersuchung von Constantin Floros, in der von ihm durch bisher nicht beachtete Zusammenhänge und literarische Äußerungen des 18. und 19. Jahrhunderts diese Sinfonie neu beleuchtet wird, ist besser (vergleiche Spalte 371b des Jahrgangs 1981), als vielleicht der Eindruck, der durch die jüngste „Kritik der Kritik“ erweckt werden könnte. Die neuerlichen Ausführungen von Constantin Floros sind als Anstoß zu werten, zu bedenken und zu überlegen, welcher Art eine Hermeneutik in unserer Zeit sein kann und sollte, damit die Gefährdung, die Hermeneutik könne subjektiver Deutung unterliegen, vermieden wird. Beiträge in die mögliche und richtige Richtung sind gerade von ihm erbracht worden. Fruchtbar wäre diese hier vorgetragene Kontroverse, wenn sie eine weitere intensive und nach vielen Seiten hin Erfolg einbringende Diskussion zu diesem größeren, umfangreichen Thema anregt.

Es sollte auch in meiner Besprechung deutlich geworden sein, daß die neuerliche hermeneutische Arbeitsweise von Floros nicht identisch ist mit der von Hermann Kretzschmar und Arnold Schering. Floros bietet, das darf hier wiederholt werden, eine akzeptable und durchaus anregungsreiche Hermeneutik, die dennoch historisch in die Verbindung mit jener vor dem Zweiten Weltkrieg gebracht werden darf, auch wenn jeweils verschiedene Akzente gesetzt werden.

Unter Programmmusik ist meiner Meinung nach etwas anderes zu verstehen, als Floros unter diesem Begriff subsumiert. Jedenfalls bezeichnet Beethoven seine Pastoralsonne als „Charakteristisches“ Instrumentalstück. Bei der Beurteilung von Programmmusik wird sich das verschiedene Verständnis, was darunter zu verstehen sei, niederschlagen.

Hubert Unverricht

Zu neueren Ausgaben von Liedern Oswalds von Wolkenstein

Nach der Einladung des „ensemble für frühe musik, augsburg“ zu einem Konzert im Rahmen der Veranstaltungen zur 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein im Jahre 1977 in Seis am Schlern begann ich, als musikwissenschaftlicher Leiter dieser Gruppe, mit musikalischen Transkriptionen von Liedern Oswalds. Damals lernte ich während meiner Studienzeit am Münchener Institut für Musikwissenschaft Frau Ivana Pelnar kennen. Sie arbeitete an der Fertigstellung der Übertragungen zu ihrer Dissertation: *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein*, München 1977. Diese Arbeit ist inzwischen in den *Münchener Editionen zur Musikgeschichte* Band 2 (Notenteil) und in den *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* Band 32 (Textband), Tutzing 1981 bzw. 1982, erschienen.

Bei einem Vergleich konnten wir im Gespräch Fehler und mehrdeutige Stellen in den Oswald-Handschriften klären. Frau Pelnar kam dabei die längere wissenschaftliche Erfahrung zugute. Wie aus dem damaligen Programmheft hervorgeht, benutzte das „ensemble“ auch Übertragungen von Frau Pelnar. Ihr Verdienst der Entdeckung zweier neuer Kontrafakturen und vor allem die Ergebnisse bei der Übertragung derjenigen Lieder, die sie als „bodenständige Mehrstimmigkeit“ bezeichnet, und deren sinnvolle Transkription bisher nicht befriedigend gelang, ist unbestreitbar.

Ein ursprünglicher Plan, Frau Pelnar mit der Ausarbeitung von Kommentaren zu den vorgetragenen Liedern zu betrauen, wurde hinfällig, da sie in einem eigenen Referat der Seiser Vortragsreihe ihre Forschungsergebnisse mitteilen konnte (*Neue Erkenntnisse zu Oswalds von Wolkenstein mehrstimmiger Liedkunst*, in: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlern 1977*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 206, Göppingen 1978).

Nach der Aufführung trat der Organisator der Seiser Veranstaltungen, Herr Dr. Hans-Dieter Mück, an das „ensemble“ mit der Bitte heran, einige Lieder des Programms in einer Ausgabe zu veröffentlichen. Aufgrund dieses Angebots edierten Rainer Herpichböhm und ich eine Auswahl der ein- und mehrstimmigen Lieder Oswalds in den Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 240, 1978, unter dem Titel *Oswald von Wolkenstein-Liederbuch*.

Trotz des Bemühens unabhängig von Frau

Pelnar, die inzwischen in die USA übergesiedelt war, zu arbeiten, gingen durch die vorherige Zusammenarbeit Ergebnisse Frau Pelnars in diese Ausgabe ein. Durch den abgerissenen Kontakt zu Frau Pelnar und die Verzögerung der Drucklegung ihrer Arbeit kam es auch, daß Klaus Schönmetzler, aufmerksam geworden durch diese Edition, mich bat, ihm bei der Übertragung einiger mehrstimmiger Lieder Oswalds behilflich zu sein. Dabei gelangten durch meine Vermittlung auch Transkriptionen aus der unveröffentlichten Dissertation von Frau Pelnar an Herrn Schönmetzler und dienten ihm bei den musikalischen Übertragungen in seinem Buch: *Oswald von Wolkenstein. Die Lieder*, München 1979.

Ich bedauere, daß der Beitrag von Frau Pelnar an diesen Wolkenstein-Projekten bisher nicht entsprechend zur Geltung gekommen ist, und hoffe, daß die vorliegende Richtigstellung dazu dient, ihr unbestreitbares Verdienst nachdrücklich zu betonen.

Hans Ganser

Marginalie zum Aufsatz von Gabriele Brandstetter: So machen's alle (Mf 35/1982, S. 27 ff.)

Ausschließlich zur Behandlung des Dresdener *Così fan tutte*-Textdruckes von 1791 seien hier einige den Sachverhalt klärende Anmerkungen gestattet:

1. Seit dem 5. Oktober 1791 stand in Dresden Mozarts *Così fan tutte* im Spielplan der vom Hof subventionierten italienischen Operntruppe, deren Impresario von 1787 bis 1814 Andrea Bertoldi war und die ihre Aufführungen mit Hilfe der Hofkapelle und unter der Leitung der Hofkapellmeister bestritt. Ihr ausschließlich italienische Opern umfassendes Repertoire und weitere Einzelheiten sind bekannt. Die „historischen Umstände“ der genannten *Così*-Darbietung als „nicht rekonstruierbar“ (S. 31) zu bezeichnen, trifft demnach nicht ganz zu. Über die Wirksamkeit des kurfürstlich-königlichen Schauspiels und der im Sommer ständig gastierenden privilegierten Gesellschaften ist andererseits wenigstens so viel überliefert, um dem Dresdener Publikum mehr als nur „oberflächliche Kenntnis“ des deutschen Singspiels (S. 34) attestieren zu können.

2. Als 1791 das *Così*-Textbuch erschien, war es in Dresden bereits mehr als 70 Jahre lang Tradition, italienische Operntexte mit nebenstehender Übersetzung herauszugeben, anfangs französisch, dann deutsch. Die Zweisprachigkeit diente

lediglich der Bequemlichkeit des Publikums; an die Lieferung einer deutschen „Fassung“ hat der jeweilige Übersetzer schwerlich gedacht. Es sei auch darauf hingewiesen, daß nicht diese Dresdener Informations-Übersetzungen als Singspieltexte wiederauftauchen, sondern daß Leipzig (u. a. mit dem bekannten C. F. Bretzner) neben Wien das Zentrum für deutsche Umformungen italienischer Opern war.

3. Im 18. Jahrhundert galt es als völlig normal, daß eine Oper für jede Inszenierung bearbeitet, gekürzt, mit fremden Einlagen versehen – kurz: „eingrichtet“ wurde. Den Ausschlag gab, was den Sängern „lag“ (also welche Arien sie singen konnten und wollten) und was das Publikum – bzw. in einer Residenz der Hof – goutierte. Speziell Sänger waren oft festgelegt auf das „rührende“, „heldische“ oder „pathetische“ Fach und lehnten ab, was nicht zum bevorzugten Grundaffekt paßte. Hiernach richteten sich die Striche; dramaturgische Erwägungen dürften dabei am wenigsten angestellt worden sein (S. 31–34). Und schon gar nichts spricht dafür, daß die Opernstadt Dresden die Oper satt gehabt und ein „Lustspiel mit Musik“ (S. 34) bevorzugt haben soll.

4. Die Sächsische Landesbibliothek Dresden besitzt z. Z. drei Exemplare des diskutierten Dresdener *Così*-Textdrucks; übereinstimmend fehlen ihnen nicht 11 Nummern (3, 5, 10, 11, 13, 15, 19, 20, 22, 24, 27 – s. Fußnote 10, S. 31), sondern 9 Nummern (3, 5, 7, 11, 12, 15, 19, 22, 24), wobei für Nr. 12 eine Austausch-Nummer eingesetzt ist (Aria der Despina: *Di pasta simile son tutti quanti*).

Bei der Besprechung des Dresdener „Opernbüchels“ ergab sich einige Verwirrung in Frau Brandstetters Ausführungen zum einen aus dessen nicht vollzogener Einordnung in seinen historischen Kontext, zum anderen dadurch, daß der Übersetzung eines die Bühnenumfassung real präsentierenden italienischen Textes ins Deutsche (zum alleinigen Zweck der Publikumsinformation) der Rang einer Bearbeitung zuerteilt wurde, der ihr nicht gebührt. Dem hätte vorgebeugt werden können durch Einblicknahme in Spezialliteratur, wie die *Dresden*-Artikel von MGG und vor allem von *The New Grove Dictionary* sie nachweisen – die in Fußnote 14 erwähnte Publikation von Hans Schnoor genügt nicht. Und außerdem sei empfohlen, sich der reichen, auf diesem Gebiet nahezu geschlossenen Quellenbestände der Sächsischen Landesbibliothek zu be-

dienen; gegebenenfalls werden von dort aus, in vertretbarem Rahmen, auch schriftlich Auskünfte zu einschlägigen Themen erteilt.

Ortrun Landmann

Eingegangene Schriften

Acta Organologica. Band 15. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH 1981. 227 S., 36 Abb., 12 Graphiken. (92. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts. Hrsg. von Vera SCHWARZ †. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1981. 193 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Aufführungspraxis. Band 4.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Werke für Flöte, Band 3: Sonata A-Dur für Flauto Traverso und Cembalo. Ergänzung zum Kritischen Bericht. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag / Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1981). 18 S., Notenbeisp.

Der Bordun in der europäischen Volksmusik. Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie St. Pölten 1973. Bearbeitet von Walter DEUTSCH. Wien: Verlag A. Schendl (1981). 215 S., 71 Abb., 91 Notenbeisp. (Schriften zur Volksmusik. Band 5.)

ERNST-JOACHIM DANZ: Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. XIII, 420 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 118.)

URSULA DAUTH: Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse von 1843 bis 1859. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1981. 264 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 10.)

ALBRECHT DÜMLING: Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George. München: Kindler Verlag GmbH (1981). 303 S., Notenbeisp.

ALBERT DUNNING: Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt. Buren: Frits Knuf 1981. Band 1: XV, 346 S., 1 Abb., Notenbeisp. Band 2: V, 260 S., 9 Abb., Faks., Notenbeisp.

ANTONÍN DVOŘÁK: Sinfonie Nr. 9 e-Moll, op. 95 „Aus der Neuen Welt“. Taschenpartitur mit Erläuterung, Einführung und Analyse von Karin STÖCKL und Klaus DÖGE. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: B. Schott's Söhne (1982). 297 S., Partitur, Abb., Faks., Notenbeisp.

C. L. VAN PANTHALEON VAN ECK: J. S. Bach's Critique of Pure Music. ZJ Buren/NL: Uitgeverij Frits Knuf (im Namen des Autors) (1981). 170 S., Tab., Notenbeisp.

ALICA ELSCEKOVÁ: Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan. Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 1981. 297 S., zahlreiche Notenbeisp.

Essays on the Music of J. S. Bach and other divers subjects. General Editor Robert L. WEAVER. Louisville, Kentucky: University of Louisville (1981). IX, 334 S. (Festschrift Series No. 4.)

CONSTANTIN FLOROS: Einführung in die Neumenkunde. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1980). 213 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 60.)

FERDINAND HEROLD: Two Symphonies. No. 1 in C und No. 2 in D. GEORGE ONSLOW: Two Symphonies. Opus 41 und Opus 42. Hrsg. von Boris SCHWARZ. New York, London: Garland Publishing Inc. 1981. XLVI, 292 S. (The Symphony 1720-1840. Series D Volume IX.)

Inter-American Music Review. Volume III/ Spring-Summer. 1981/Number 2. Hrsg. von Robert STEVENSON. Los Angeles 1981. 228 S.

ANSGAR JERRENTROP: Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 378 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 113.)

HANS KLOTZ: Streifzüge durch die Bachsche Orgelwelt. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1981). 57 S., Notenbeisp., Abb. (Jahresgabe 1980/81 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen.)

WERNER KLÜPPELHOLZ: Mauricio Kagel 1970–1980. Köln: DuMont Buchverlag (1981). 301 S., Abb., Notenbeisp. (DuMont Dokumente: Musik.)

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Zusammengestellt von Zoltán GÁRDONYI und Istvan SZELÉNYI. Band 9: Verschiedene Zyklische Werke I, hrsg. von Imre SULYOK und Imre MEZÓ. Kassel–Basel–London: Bärenreiter / Budapest: Editio Musica 1981. XX, 182 S.

GUSTAV MAHLER: Das Klagende Lied. Taschenpartitur. Revidierte Fassung. Wien–London: Universal Edition (1978). VII, 114 S. (Philharmonia Partituren. 502.)

TOMASO MARCHETTI: Il primo libro d'Intavolatura della Chitarra Spagnola. Roma: Per Francesco Moneta 1660. Genève: Minkoff Reprint 1981. 63 S.

CLAUDE MARTIN: Elementorum Musices Practicae pars prior, libris duobus absoluta, nunc primum in lucem aedita. Paris: Nicolas du Chemin 1550. MAXIMILIEN GUILLIAUD: Rudiments de Musique pratique. Paris: Nicolas du Chemin 1554. MICHEL DE MENEHOU: Nouvelle Instruction Familière en laquelle sont contenus les difficultés de la musique, avecque le nombre des concordances et accords. Paris: Nicolas du Chemin 1558. Genève: Minkoff Reprint 1981.

ULRICH MEHLER: dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 321 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 120.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 12: Kasationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester, Band 5. Vorgelegt von Walter SENN. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 28 S.

Musica Italiana del primo novecento „La Generazione dell '80“. Atti del Convegno Firenze 9–10–11 maggio 1980 a cura di Fiamma NICOLINI. Firenze: Leo S. Olschki 1981. XI, 444 S. (Historiae Musicae Cultores. Biblioteca XXXV.)

Musica Et Scolica Enchiriadis. Hrsg. von Hans SCHMID. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1981. XIV, 306 S., zahlreiche graphische Darstellungen. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 3.)

Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen. Band 1: Symphonische Musik. Vorwort von Peter GÜLKE. Weiterführende Literatur von Achim HOFER. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel–Basel–London: Bärenreiter (1981). 227 S. (edition MGG, ohne Bandzählung.)

RUDOLF PEČMAN: Beethovens Opernpläne. Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1981. 150 S. (Opera Universitas Purkynianae Brunensis Facultas Philosophica 228.)

Piano-Jahrbuch 1981. Hrsg. von Rainer M. KLAAS. Recklinghausen: Piano-Verlag 1981. (3), 244 S.

ANTONIO PLANELLI: Dell' opera in musica. Fiesole (Firenze): Sezione editoriale della Casalini libri (1981). VII, 167 S.

Recerca Musicològica I, 1981. Bellaterra/Barcelona: Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas 1981. 247 S.

Répertoire International des Sources Musicales. A/I/9: Einzeldrucke vor 1800. Vacchelli-Zwingmann. Redaktion: Otto E. ALBRECHT und Karlheinz SCHLAGER. Anhang 1/2. Redaktion: Gertraut HABERKAMP und Helmut RÖSING. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 66, 542 S.

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XVIII, 1981. Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1981. 157 S.

PANCRACE ROYER: Pièces de Clavecin, Premier Livre. Paris: 1746. Genève: Minkoff Reprint 1981. 25 S. (Clavecinistes Français du XVIII^e Siècle. XIV.)

MARLENE SCHMIDT: Zur Theorie des musikalischen Charakters. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1981. 154 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 9.)

WOLFGANG VON SCHWEINITZ: Papiersterne. Fünfzehn Lieder für Mezzosopran und Klavier nach Gedichten von Sarah Kirsch op. 20. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1981). 71 S.

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge 1 (1981). *Annales Suisses de Musicologie*. Im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von Peter ROSS. Bern, Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1981). 169 S., Notenbeisp., Abb.

GUDRUN STEGEN: Studien zum Strukturdenken in der Neuen Musik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. I, 280 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 117.)

Seven Symphonies from the Court of Oettingen-Wallerstein 1773–1795. Hrsg. von Sterling E. MURRAY. New York, London: Garland Publishing Inc. 1981. LX, 388 S. (The Symphony 1720–1840. Series C Volume VI.)

The Symphony in Madrid. Seven Symphonies. FRANCISCO JAVIER MORENO (1748–1836), PABLO DEL MORAL (1765–1805), JUAN BALADO (?–1832), FELIPE DE MAYO (1789–?), JOSÉ NONÓ (1776–1845). Hrsg. von Jacqueline A. SHADKO. New York, London: Garland Publishing Inc. 1981. XXXI, 394 S. (The Symphony 1720–1840. Series F Volume IV.)

WOLFGANG THIEL: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. DDR – Berlin: Henschelverlag 1981. 447 S., Notenbeisp., Abb.

MILAN TURKOVIĆ: Analytische Überlegungen zum klassischen Bläser-Konzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1981. 24 S., zahlreiche Notenbeisp. (Schriften der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg. Heft 7.)

ENRRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO: Libro de Música de Vihuela intitulado Silva de Sirenas. Valladolid: 1547. Genève: Minkoff Reprint 1981.

FRANCESCANTONIO VALLOTTI nel II Centenario dalla Morte (1780–1980). Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici. A cura di Giulio CATTIN. Padova: Edizioni Messaggero Padova 1981. 463 (1) S., Notenbeisp. (Centro Studi Antoniani. 3.)

MAMORU WATANABE: Der geistige Hintergrund der musischen Künste in Japan. Ihre Tradition und Erneuerung. Konstanz: Societas pro arte 1981. 16 S. (Libelli pro arte. VII/'81.)

ALFRED WIERICHS: Die Sonaten für obligates Tasteninstrument und Violine bis zum Be-

ginn der Hochklassik in Deutschland. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 220, XXI, (5) S.

MICHAEL ZIMMERMANN: „Träumerei eines französischen Dichters“. Stéphane Mallarmé und Richard Wagner. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1981. 171 S. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 20.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 24. August 1982 Prof. Dr. Otto BRODDE, Hamburg, im Alter von 72 Jahren;

am 2. Oktober 1982 Herr Altabt Urbanus Johannes BOMM O.S.B., Maria Laach, im Alter von 82 Jahren.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. René B. LENAERTS, Leuven, am 26. Oktober 1982 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Othmar WESSELY, Wien, am 31. Oktober 1982 zum 60. Geburtstag,

Prof. Eta HARICH-SCHNEIDER, Wien, am 16. November 1982 zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Gerhard ALBERSHEIM, Arlesheim, am 17. November 1982 zum 80. Geburtstag.

*

Vom 27. bis 30. Oktober 1982 fand in Köln die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt. Die Tagung wurde ausgerichtet vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln und dem Joseph Haydn-Institut Köln. Im Mittelpunkt der Veranstaltungen stand ein mehrtägiges Kolloquium über das Thema *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption*.

Bei der Mitgliederversammlung am 30. Oktober standen nach den Berichten des Präsidenten und des Schatzmeisters sowie der Sprecherin des Beirates die Wahl des Ausschusses für die 1983 bevorstehende Wahl des Vorstandes, Berichte über die Zeitschrift *Die Musikforschung* und Publikationen sowie der Fachgruppen und Arbeitskreise der Gesellschaft auf der Tagesordnung. Auf Antrag des Beirates, der sich in seiner Sitzung am 29. Oktober 1982 von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, wurde dem Vorstand für das Geschäftsjahr 1981 Entlastung erteilt. Die Mitglie-

derzahl betrug am 31. Dezember 1981 1486, am 1. Oktober 1982 1490 Mitglieder im In- und Ausland. Professor Dr. Gerhard Allroggen, Frau Dr. Dagmar Droysen-Reber sowie Dr. Ulrich Tank wurden von der Mitgliederversammlung in den Wahlausschuß berufen. Zu Rechnungsprüfern wurden Professor Dr. Horst Heussner und Dr. Jürgen Kindermann bestellt. Bei den Fachgruppen haben sich Änderungen ergeben: Die Fachgruppe Freie Musikwissenschaftliche Forschungsinstitute wählte als neuen Sprecher Dr. Wolfgang Rehm, neuer Leiter der Fachgruppe Kirchenmusik wurde Professor Dr. Friedrich W. Riedel. Die Mitgliederversammlung dankte den langjährigen Leitern dieser Fachgruppen, Dr. Georg Feder und Dr. Walter Blankenburg, für ihre erfolgreiche Tätigkeit.

Die Jahrestagung 1983 wird (voraussichtlich vom 2. bis 5. Oktober) in Marburg, die Jahrestagung 1984 in Detmold stattfinden. 1985 veranstaltet die Gesellschaft für Musikforschung aus Anlaß des Europäischen Musikjahres in engem Zusammenhang mit dem Stuttgarter Musikfest zum Gedenken an Heinrich Schütz, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach einen Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Stuttgart (14. bis 20. September). 1986 wird die Jahrestagung aus Anlaß des 600jährigen Bestehens der Universität in Heidelberg durchgeführt.

Beginnend mit Heft 4/1982 der *Musikforschung* erscheint der Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth in Form von Beiheften zur Zeitschrift, deren Umfang entsprechend reduziert wird. Auf diese Weise ist es möglich, den Kongreßbericht schnell zu veröffentlichen und seine Finanzierung mit den geringen, dafür zur Verfügung stehenden Mitteln zu sichern.

*

Der Wissenschaftliche Rat der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald hat das Dokortdiplom des Herrn Dr. Erdmann Werner BÖHME, Wachtberg, erneuert, der im Oktober 1931 mit der Abhandlung *Die frühe deutsche Oper in Thüringen* an der Universität Greifswald promoviert worden ist.

Professor Dr. Warren KIRKENDALE, z. Z. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florenz, hat einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg erhalten.

Dr. Peter ANDRASCHKE ist nach Habilitation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. (Habilitationsschrift *Folklore und außer-europäische Kunstmusik in Kompositionen der Avantgarde im 20. Jahrhundert*) die *venia legendi* für das Fach Musikwissenschaft verliehen worden.

Walter LEBERMANN, Bad Homburg, wurde wegen seiner Verdienste auf dem Gebiet der Erforschung und Herausgabe Kraus'scher Werke zum Ehrenmitglied der Joseph-Martin-Kraus-Gesellschaft ernannt.

Prof. Dr. Carl DAHLHAUS, Berlin, ist von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt zum ordentlichen Mitglied gewählt worden.

*

Unter der Leitung von Universitäts-Professor Dr. Othmar Wessely fand vom 16. bis zum 19. September 1982 in Linz ein Symposium des Anton-Bruckner-Instituts mit Vorträgen, Workshops und konzertanten Demonstrationen statt über das Thema „Bruckner-Interpretation“.

Das Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik in Graz veranstaltete im Rahmen des „Steirischen Herbstes“ vom 22. bis 24. Oktober 1982 ein Symposium über das künstlerische und wissenschaftliche Werk von Egon Wellesz. Im „Musikprotokoll“ wurden Werke von Egon Wellesz aufgeführt.

Die Internationale Bachakademie, Stuttgart, veranstaltet vom 12. bis 15. Mai 1983 ein Seminar über das Thema *Bach – Luther / Messe – Katechismus*. Es wird sich mit dem Meß-Verständnis Martin Luthers und Johann Sebastian Bachs aus theologischer wie musikwissenschaftlicher Sicht beschäftigen. Informationen: Internationale Bachakademie, Hasenbergsteige 3, D-7000 Stuttgart 1.

Die *Richard-Wagner-Gesamtausgabe* veranstaltet vom 10. bis 12. Juni 1983 in den Räumen der Akademie der Schönen Künste (Residenz) in München ein von Carl Dahlhaus und Egon Voss geleitetes Richard-Wagner-Symposium, dessen fünf Sektionen folgende Themen behandeln: *Der frühe Wagner; Wagner und Meyerbeer in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; Probleme einer kritischen Ausgabe der Wagner-Schriften; Wagnerforschung und Wagnerliteratur; Partitur und Inszenierung* (am Beispiel des ersten *Tannhäuser*-Aktes). Das Symposium ist öffentlich.