

Zur Klavierfassung des Violinkonzerts op. 61 von Ludwig van Beethoven*

von Robert Forster, Augsburg/München

Die Klavierfassung von Opus 61, bekanntlich aufgrund eines Verlagskontrakts vom April 1807 zwischen Beethoven und Muzio Clementi entstanden¹, erschien als Konzert mit Begleitung des vollen Orchesters in Wien im Frühjahr 1808 und in London im Verlag von Clementi & Co im Spätsommer 1810, jeweils gleichzeitig mit der Originalfassung für Violine und Orchester². An der Orchesterpartitur wurde für dieses Klavierarrangement keine Note geändert. Es liegt nur eine Bearbeitung des Soloparts für Klavier vor³. Etwas später (1809) entstanden dazu noch mehrere Kadenz: die bekannte, sehr gewichtige (mit Pauken in *d* und *A*) für den ersten Satz, eine Überleitung vom zweiten zum dritten Satz sowie zwei Eingänge ins Rondothema⁴.

Während an der Echtheit und an der eminenten musikalischen Bedeutung der Kadenz (namentlich derjenigen zum ersten Satz) kein Zweifel bestehen kann, ist die Klavierbearbeitung des Soloviolinparts seit Gustav Nottebohm wiederholt ins Zwielicht geraten. Sie wurde aus quellenkritischen wie aus ästhetischen Gründen für unecht gehalten. Man nahm an, sie sei teilweise, zumindest in der gedruckten, heute bekannten Form von einem Notenschreiber unter Beethovens Aufsicht hergestellt worden, und schätzte ihren musikalischen Gehalt entsprechend gering ein⁵. Gegenstimmen haben sich nicht wirklich durchgesetzt⁶. Da die Zweifel an Authentizität und musikalischem Rang der Klavierfassung auf den

* Die nachfolgenden Ausführungen basieren auf der Magisterarbeit des Verfassers, die 1980 unter der Betreuung von Herrn Prof. Dr. Rudolf Bockholdt in München entstanden ist, der auch die Anregung zur Anfertigung und Veröffentlichung der vorliegenden Zusammenfassung gab.

¹ Vgl. A. W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann (im folgenden: Thayer-Deiters-Riemann), III. Band, 3.–5. Auflage, Leipzig 1923, S. 26 ff.

² Vgl. *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie, Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky und Halm*, hrsg. von K. Dorf Müller, München 1978, S. 317. Zuvor bereits Sh. A. Kojima (s. Anm. 7), S. 98, Anm. 5, die Angabe „August 1808“ von Kinsky/Halm (*Das Werk Beethovens*, München-Duisburg 1955, S. 147 f.) korrigierend, sowie *Beethoven, Werke*, Abt. III, Bd. 4, S. VII f. mit Anm. 12. Zur Clementi-Ausgabe vgl. A. Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, London 1963, S. 55 ff. und ders., *Authentic English Editions of Beethoven Published in Great Britain*, in: *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie* (wie oben), S. 198.

³ In der Originalausgabe erweckt die Klaviersolostimme den Eindruck eines durchgehenden Klavierarrangements, da sie wie üblich in den Tuttistellen durch Klavierauszug ergänzt ist. Einzige Neuauflage noch immer: *Klavierkonzert nach dem Violinkonzert op. 61, Originalfassung, Solostimme mit einer Kadenz zum I. Satz*, durchgesehen von W. Hess, Wiesbaden 1970 (Edition Breitkopf 6565).

⁴ Vgl. Kinsky/Halm, *Das Werk Beethovens*, 1955, S. 149 f., W. Hess, *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens*, Wiesbaden 1957, Nr. 84 und 85; *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie* (wie unter Anm. 2), S. 318; *Beethoven, Werke*, Abt. VII, Bd. 7, S. 32 ff.

⁵ Vgl. H. Clauss, *Gustav Nottebohms Briefe an Robert Volkmann*, mit biographischer Einführung, Erläuterungen und anderen zeitgenössischen Zeugnissen, zum 150. Geburtstag Gustav Nottebohms hrsg. von der Stadt Lüdenscheid, Lüdenscheid 1967, S. 36 f. (Nr. 9); G. Nottebohm, *Die Clavierstimme zu Op. 61*, in: ders., *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 586 ff., O. Jonas, *Das Autograph von Beethovens Violinkonzert*, in: *ZfMw XIII* (1931), S. 443 ff.; F. Kaiser, *Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel 1963, S. 196 ff., A. Tyson, *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto*, in: *MQ LIII* (1967), S. 498; ders., *Beethoven's op. 61*, in: *The Musical Times*, Vol. 111 (August 1970), S. 827; W. Mohr, *Beethovens Klavierfassung seines Violinkonzerts op. 61*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, Kassel 1971, S. 509 ff.; ders., *Die Klavierfassung von Beethovens Violinkonzert*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXVII* (1972), S. 71 ff.

⁶ Für die Echtheit plädieren: P. Mies, *Die Quellen des op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den Siebenten Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958*, Kassel 1959, S. 194; W. Hess, *Zur Klavierübertragung von Beethovens Violinkonzert*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXVII* (1972), S. 210 ff.; ders., *Beethoven, Supplemente zur Gesamtausgabe X, Werke für Soloinstrumente und Orchester*, Bd. 2, Wiesbaden 1969, S. Vf.; ders., *Klavierkonzert nach dem Violinkonzert op. 61* (Ausgabe wie unter Anm. 3), Vorwort; L. K. Lutes, *Beethoven's Re-Uses of his own Compositions, 1782–1826*, Diss. University of Southern California 1974 (University Microfilms, Ann Arbor, Michigan), S. 312.

ersten Blick durchaus berechtigt erscheinen, eine eingehende Untersuchung bisher aber noch nicht unternommen wurde, soll nun in diese Problematik etwas mehr Licht gebracht werden. Die Analysen konzentrieren sich dabei auf einige Beispiele aus dem ersten Satz des Werks, da der Entstehungsprozeß der Klavierfassung dort die deutlichsten Spuren im Autograph hinterlassen hat.

1. Zur Echtheit

Die Frage nach der Echtheit der Klavierfassung wurde bisher vor allem im Zusammenhang mit der bekanntermaßen problematischen Entstehungsgeschichte und Quellenlage des Werks aufgeworfen. Die Quellenlage ist zuletzt von Shin Augustinus Kojima⁷ gründlich durchleuchtet worden und sei zur Orientierung hier noch einmal skizziert. Der in der Originalausgabe erscheinende und heute allgemein bekannte Notentext der Solostimme in beiden Fassungen (Violine und Klavier) läßt sich im Gegensatz zur Orchesterpartitur nicht unmittelbar auf das in der Österreichischen Nationalbibliothek befindliche Autograph zurückführen, sondern tritt zum ersten Mal in einer durch Charles Neate 1816 nach London gelangten, von Beethoven überprüften Partiturabschrift auf, die als Stichvorlage für die Wiener Originalausgabe (nicht jedoch für die Londoner Clementi-Ausgabe) gedient haben muß⁸. Im Autograph erscheint der Soloviolinpart zunächst als fortlaufende Stimme innerhalb der Partitur („Violino principale“ zwischen Pauken und Violoncello), dann aber noch zusätzlich in einer Fülle von einzelnen, nicht durchgehend, aber meist in einer gleichbleibenden Zeile notierten, von Beethoven später nachgetragenen Varianten auf den frei gebliebenen unteren Systemen einer jeden Seite. „Violino principale“-Stimme und die Varianten (die fast durchwegs ohne Ausstreichung der ersteren erscheinen) stimmen häufig mit der gedruckten Violinfassung nicht überein, bieten jedoch im großen und ganzen bereits den Notentext der heute bekannten Solostimme, wenn auch noch nicht in zusammenhängender Notation⁹.

Für die Klavierfassung dagegen lassen sich nur spärliche autographe Belege finden. Von Beethovens Arbeit an der Klavierstimme legen nur vereinzelte Bleistiftskizzen im Autograph, meist auf der untersten Zeile jeder Seite, Zeugnis ab. Es handelt sich dabei in erster Linie um Entwürfe für die linke Hand¹⁰, die jedoch nicht alle in der gedruckten Fassung realisiert werden. Für weite Strecken der Klavierfassung aber ist nicht einmal durch solche

⁷ *Die drei Solovioline-Fassungen und -Varianten von Beethovens Violinkonzert op. 61 – ihre Entstehung und Bedeutung*, in: *Beethoven-Jahrbuch* 8 (1971/72), S. 97–145.

⁸ Vgl. P. Mies, *Die Quellen des op. 61 von Ludwig van Beethoven* (wie unter Anm. 6), S. 193 ff., A. Tyson, *The Text of Beethoven's Op. 61*, in: ML XLIII (1962), S. 107 ff.; ders., *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto* (wie unter Anm. 5), S. 485 ff., Sh. A. Kojima (wie Anm. 7), S. 110 f., ferner: Thayer–Deiters–Riemann III³⁻⁵, S. 543; E. Anderson, *The Letters of Beethoven*, Vol. II, London 1961, S. 557, Nr. 606a und O. E. Albrecht, *Beethoven Autographs in the United States*, in: *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie* (wie unter Anm. 2), S. 3.

⁹ Vgl. jetzt: *Ludwig van Beethoven, Konzert für Violine und Orchester D-Dur, Opus 61*, vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift, hrsg. und kommentiert von Fr. Grasberger (= *Musica Manuscripta* 1) Graz 1979. Zur Chronologie der Einträge vgl. Kojima (Anm. 7), S. 97 ff. Vgl. ferner die akribische, in ihrer Intention jedoch problematische Ausgabe der Partitur mit den autographen Solofassungen und Varianten in: *Beethoven, Supplemente zur Gesamtausgabe X, Werke für Soloinstrumente und Orchester*, Bd. 2, hrsg. von W. Hess, Wiesbaden 1969.

¹⁰ Notierungen für die rechte oder für beide Hände im ersten Satz: T 111 (fol. 13'), 172 (22'), 195–198 (26'/27), 203f. (28), 362f. (51'), 400–403 (57'/58), 421–424 (61), ferner für T 357 ff. (fol. 50') Notiz „triolon rechte hand“ Die Bleistifteinträge im untersten System von fol. 7' nicht für Klavier, sondern vermutlich Skizzen für die Hörner. Die Taktzählung geht immer vom gedruckten Notentext aus. Übertragungsversuche der Klavierskizzen in: *Supplemente zur Gesamtausgabe X/2*, S. 86f.

Notizen die Autorschaft Beethovens bezeugt. Im dritten Satz fehlen sie ganz, nachdem sie bereits gegen Ende des ersten und im zweiten Satz bedeutend spärlicher geworden waren¹¹.

Die mangelhafte, größtenteils fehlende autographe Absicherung der gedruckten Klavierfassung war es zunächst (neben stilistischen Bedenken), die in der Forschung zu dem Schluß geführt hat, sie stamme nicht von Beethoven, sondern von einem Notenschreiber. Die Bleistiftnotizen sind somit nach einer weit verbreiteten, zuerst von Nottebohm vertretenen Ansicht als Vorschriften für den Bearbeiter zu verstehen, die durch mündliche Anweisungen Beethovens (nach denen auch die Zusammenstellung des Parts der rechten Hand aufgrund der Violinvorlage erfolgt sein soll) ergänzt wurden¹². Diese Behauptung hält jedoch einer näheren Überprüfung nicht stand.

Überblickt man das Autograph zunächst als Ganzes, so lassen sich bei aller verwirrenden Fülle von Streichungen und Verbesserungen in Partitur und Solostimme deutlich drei verschiedene Schichten auseinanderhalten: 1. die Orchesterpartitur, 2. die Soloviolinstimme mit den unter der Partitur nachgetragenen Varianten, 3. skizzenhafte Andeutungen (nicht nur für die Klavierfassung) meist auf der untersten Zeile. Die Orchesterpartitur läßt an zahlreichen Stellen zwar noch verschiedene Stadien der Ausarbeitung erkennen, hat aber durch die Verbesserungen (die immer mit Streichungen einhergehen) an Eindeutigkeit keineswegs verloren und endlich durch die mehrfachen Korrekturgänge (Tinte, Bleistift und Rötel) an Genauigkeit sogar ständig gewonnen¹³. Die Violinstimme dagegen hat durch den Eintrag der Varianten ohne Streichung des von ihnen tangierten Textes der vorherigen Fassung an Eindeutigkeit und Unmißverständlichkeit verloren und ist im nachhinein in ein unfertiges, mehrdeutiges, wenngleich verschiedene Lesarten noch deutlich unterscheidendes Stadium zurückgefallen¹⁴. Die Bleistiftnotierungen für die linke Hand der Klavierstimme aber sind, ungeachtet der Tatsache, daß sie chronologisch zu den letzten Einträgen gehören, einer Arbeitsphase zuzurechnen, die weit vor den durch Orchesterpartitur (einschließlich Frühfassungen) und Violinstimme (einschließlich Varianten und gestrichene Frühfassungen) verkörperten Stadien liegt. Sie wurden von Beethoven offensichtlich mit Bedacht fast ausnahmslos in dasselbe System (unterste Zeile) geschrieben, in dem sich zum betreffenden Zeitpunkt bereits zahlreiche skizzenhafte Andeutungen einzelner Orchesterstimmen oder Passagen des Soloparts befanden¹⁵. Es liegt somit der Schluß nahe, daß sie demselben Zweck dienten wie diese, nämlich nicht der eindeutigen Fixierung eines ausgearbeiteten Notentextes, sondern der momentanen graphischen Vergegenwärtigung einer oder mehrerer Ausarbeitungsmöglichkeiten eines musikalischen Zusammenhangs¹⁶. Demnach aber wären die Notierungen für die Klavierfassung ebenso

¹¹ Im ersten Satz ab fol. 61' keine Klavierskizzen mehr. Der Bleistifteintrag auf fol. 102 (im dritten Satz) eindeutig für Violine.

¹² Vgl. Anm. 5.

¹³ Frühere Kompositionsstadien etwa auf fol. 7' und 8b sowie auf fol. 42ff. deutlich zu erkennen. Zu der hier angesprochenen Problematik grundsätzlich: L. Lockwood, *On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation*, in: AMI XLII (1970), S. 32ff.

¹⁴ Dazu im einzelnen Kojima (Anm. 7), S. 102ff.

¹⁵ Solche Tintenskizzen innerhalb des ersten Satzes an folgenden Stellen (Takte, in denen solche Notierungen mit den Klavierskizzen zusammentreffen, sind unterstrichen): T 30–34, 36 (fol. 4/4'), 38, 39 (5), 43–44 (6), 51 (6'), 60, 62, 63, 65 (7'), 113 (14), 139, 140 (18), 178 (23'), 191–195 (26/26'), 197–198 (27), 218–220 (29'), 221, 222, 223 (30), 337–339 (47', Klavierskizzen darüber), 345–347 (48'/49'), 351 (49'), 355 (50), 361 (51), 364–367 (51'/52), 418–420 (60'), 475 (70). Im dritten Satz fast durchgehend in der untersten Zeile Orchester- oder Violinskizzen.

¹⁶ Bei den Orchester-, Violin- wie Klavierskizzen handelt es sich fast ausnahmslos um Detailentwürfe, die dem musikalischen Verlauf, d. h. der Takteinteilung genau folgen. Einzige Ausnahme: eine Skizze für die erste Violine auf fol. 6, unterste Zeile, hält sich nicht an die Takteinteilung, weil sie ein Entwurf für die erst auf fol. 7' erscheinenden Takte 61–65 ist.

wie die im selben System befindlichen Orchesterskizzen ausschließlich als Aufzeichnungen für den persönlichen Gebrauch, nicht als Anweisungen für einen anderen (den Nottebohm'schen Notenschreiber) zu verstehen. In der Tat zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß die Bleistiftnotizen zur unmißverständlichen Informationsübermittlung völlig unbrauchbar waren. Sie wurden nicht nur sehr flüchtig und kaum leserlich, das Gemeinte oft nur andeutend geschrieben, so daß sie für uns heute nur deshalb überhaupt noch zu entziffern sind, weil wir aus der fertigen Bearbeitung Rückschlüsse ziehen können¹⁷, sondern sie entwerfen häufig zwei oder mehr voneinander unabhängige, sich mitunter sogar gegenseitig ausschließende Ausarbeitungsmöglichkeiten, ohne daß eine davon als die „gemeinte“ und allein gültige bezeichnet werden könnte. Eine besonders typische Stelle liegt in den Notizen zu T. 117 vor:

Notenbeispiel 1:
Klavierskizzen (linke Hand) zu T. 117
(Autograph, fol. 14', unterste Zeile)



Es handelt sich offensichtlich um den Entwurf dreier verschiedener Stellungen des Akkordschlags der linken Hand in diesem Takt (vgl. gedruckte Klavierstimme, T. 117). Die erste Möglichkeit (a) setzt einen Terzquartakkord (mit Baßton *e*) auf die zweite Zählzeit. Der zweite Entwurf (b) tauscht den Klang des vorigen gegen den Dominantseptakkord über *a* aus, bei gleicher Stellung im Takt. Die dritte Möglichkeit (c) schließlich versetzt den Akkord von *b* auf die erste Zählzeit, wobei die nachfolgende Viertelpause dazu dient, diesen Entwurf von den beiden anderen, insbesondere von *b* abzuheben. Ebensogut aber könnte *c* als Gegenentwurf zu einer Kombination von *a* und *b* niedergeschrieben worden sein.

Jede dieser drei (oder mehr) skizzierten Möglichkeiten deutet einen anderen musikalischen Vorgang an. Während im Fall *a* das Klavier bewußt darauf verzichtet, zusammen mit dem Orchesterbaß den Baßton *a* zu setzen, also in ähnlich schwebender Lage verharrt wie schon im Takt zuvor (116) mit der Terz *g-h* in der eingestrichenen Oktav (ebenfalls skizziert, aber wieder gestrichen), tun *b* und *c* dies gerade nicht. Während *a* und *b* den Viertelschlag zusammen mit den Bässen auf die zweite Zählzeit setzen, tritt in *c* die linke Hand des Klavierparts den Bässen in ähnlicher Weise entgegen, wie es – mit vertauschten Rollen – bereits in den ersten Takten des Soloeingangs (T. 91 und 92) geschehen ist. Die Möglichkeit *b* ist mit Bleistift durchgestrichen. Gerade sie aber wird vom Druck schließlich doch realisiert.

Auch die folgende Skizze setzt sich aus zwei ineinandergeschriebenen, sich gegenseitig aber ausschließenden Schichten zusammen:

¹⁷ Vgl. etwa die Notierungen zu T. 135f. (fol. 17') und zu T. 326 (fol. 45') des ersten Satzes.

Notenbeispiel 2:

Klavierskizzen (linke Hand) zu T. 138 (Autograph, fol. 18, unterste Zeile)



Die beiden schwer zu entziffernden Sechzehntelgruppen sollen offenbar eine Unteroktavverdopplung der Figuren in der rechten Hand (gleichlautend mit Soloviolinstimme) andeuten. Davon sind die darunterstehenden Viertelnoten, Achtelpausen und Achtelnoten zu unterscheiden. Sie markieren den in der Partitur durch die Streicher vorgegebenen auftaktigen Rhythmus durch die Verdopplung des Orchesterbasses in der Kontrabaßlage (vgl. Partitur, T. 137–139). Es ist kaum vorstellbar, daß Beethoven die Entscheidung zwischen diesen völlig verschiedenartigen Bearbeitungsmöglichkeiten der Solostimme einem Notenschreiber überlassen haben sollte.

Als letztes Beispiel für die stellenweise zu beobachtende Mehrdeutigkeit der Klavierskizzen sei T. 172 angeführt, ausnahmsweise eine Notierung für beide Hände (jedoch in einem einzigen System):

Notenbeispiel 3:

Klavierskizzen (beide Hände) zu T. 172 (Autograph, fol. 22', unterste Zeile)



Die Frage ist, ob das erste Viertel (*fis'*?) mit der nachfolgenden arpeggierenden Figur in Sechzehnteln zu einem vollständigen Viervierteltakt zusammengefaßt werden soll, wie es etwa in der Übertragung durch Willy Hess¹⁸ geschieht. In diesem Fall würden sich die Sechzehntelfiguren um eine Zählzeit verschieben (vgl. gedruckte Klavierstimme). Die rechte Hand (ab Violinschlüssel) würde das *gis''* zu Beginn des nächsten Taktes (T. 173), das doch offensichtlich Ziel ihrer aufsteigenden Klangbrechung ist, nicht mehr rechtzeitig erreichen. Eine sinnvolle Lesung müßte wiederum zwei Schichten auseinanderhalten: das Viertel *fis'* als Schlußviertel der zuvor skizzierten Synkopenakkorde einerseits und die ebenfalls mit Taktbeginn (mit einer Sechzehntelpause) einsetzenden Arpeggien andererseits. Die in der rechten Hand dann in bezug auf Taktmetrum und melodischen Verlauf noch fehlende Sechzehntelgruppe (vierte Zählzeit) brauchte Beethoven nicht mehr zu skizzieren, weil die rechte Hand ab Taktmitte offensichtlich wieder mit der Violinvorlage übereinstimmen sollte (hier in der Zeile „Violino principale“).

Diese wenigen Beispiele mögen als Nachweis dafür genügen, daß die Bleistiftnotizen für die Klavierbearbeitung der Solostimme nicht eindeutig und unmißverständlich fixieren und somit als Anweisungen für den fraglichen Verfertiger der Bearbeitung nicht zu gebrauchen

¹⁸ *Supplemente zur Gesamtausgabe X/2*, S. 87.

waren. Sie weisen die typischen graphischen Merkmale der strenggenommen überhaupt nicht in eindeutig festlegende Notenschrift übertragbaren Kompositionsskizzen in den berühmten Skizzenbüchern auf. Sie sind nicht mehr als eine Gedächtnisstütze und spiegeln an vielen Stellen lediglich das augenblickliche Tun des Niederschreibens, die momentane Vergegenwärtigung eines musikalischen Gedankens.

Die Möglichkeit, daß die Skizzen trotz ihrer offensichtlichen Ungeeignetheit doch als Vorschriften verwendet wurden, wird schließlich durch diejenigen Stellen ausgeschlossen, in denen die Notizen zwar durchgestrichen sind (meist mit Tinte), von der Druckfassung aber doch realisiert wurden, und in denen umgekehrt die Skizzen zwar nicht gestrichen sind, aber auch nicht verwendet wurden¹⁹. Die angeblich ergänzenden „mündlichen Anweisungen“ Beethovens an den Kopisten hätten in diesen Fällen das schriftlich Niedergelegte widerrufen müssen, ein sehr unzumutbares und unsicheres Arbeitsverfahren. Die Abweichungen der gedruckten Klavierfassung von dem im Autograph skizzierten Text sprechen also gerade für Beethovens alleinige Urhebererschaft²⁰.

Den positiven Befund der vorangegangenen Untersuchungen bestätigen die wiederholt in der Literatur als Echtheitsnachweise zitierten Schriftstücke, die mit der Entstehung der Klavierfassung zusammenhängen, und Aussagen aus Beethovens Freundeskreis. Sie seien der Vollständigkeit halber noch einmal zusammengestellt. An erster Stelle sind dabei der bekannte Vertrag Beethovens mit Clementi vom 20. April 1807 und der zwei Tage später geschriebene Brief Clementis an Verlagsteilhaber Collard zu nennen. Clementi erinnert Collard wiederholt daran, daß Beethoven die Klavierbearbeitung des Violinkonzerts auf seine Bitte („at my request“) selbst vornehmen werde, wohingegen Collard die drei Streichquartette (op. 59) und die übrigen Vertragstitel gelegentlich durch einen routinierten Arrangeur („Cramer or some other very clever fellow“) bearbeiten lassen könne²¹. Entsprechend lautet die vertragliche Vereinbarung, in der die Klavierfassung des Violinkonzerts gleichwertig neben die übrigen fünf Titel gestellt ist²². Auch Beethoven selbst betrachtete die Bearbeitung, zumindest unter dem Aspekt des Honorars, als eigenständiges Werk²³. Sie dann doch von einem Kopisten herstellen zu lassen, wäre demnach ein Vertragsbruch gewesen, den der anglophile Beethoven sich gerade einem englischen Verlag gegenüber sicher niemals hätte zuschulden kommen lassen.

Aus Beethovens Freundeskreis sind als Zeugen für die Echtheit der Klavierfassung zu nennen: seine Schüler Ferdinand Ries²⁴ und Carl Czerny²⁵ sowie Gerhard von Breuning²⁶

¹⁹ Beispiele für den ersten Fall (gestrichen, aber doch verwendet): T 117 (fol. 14'), 192/193 (26), 315 (43'), 319–321 (44'), 400–403 (57'/58). Beispiele für den umgekehrten Fall (nicht gestrichen, nicht verwendet): T 128 (fol. 16), 134 (17), 139–142 (18'/18'), 145–150 (19), 166–171 (21'–22'; vgl. dagegen Parallelstellen T 440–445, fol. 64/64'), 210–213 (28'/29).

²⁰ In diesem Sinne bereits W Hess, in: *Supplemente zur Gesamtausgabe X/2*, S. VI, ders., *Klavierkonzert nach dem Violinkonzert op. 61* (Ausgabe wie unter Anm. 3), Vorwort, ders., *Zur Klavierübertragung von Beethovens Violinkonzert* (wie unter Anm. 6), S. 210.

²¹ Thayer–Deiters–Riemann III^{3–5}, S. 26 unten.

²² Ebenda, S. 28.

²³ Ebenda, S. 27

²⁴ F. G. Wegeler und F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, S. 93f.

²⁵ *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, hrsg. und kommentiert von P. Badura-Skoda, Wien (Universal Edition) 1963, S. 116f.

²⁶ *Aus dem Schwarzspanierhause*, 1874, Nachdruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von A. Chr. Kalischer, Berlin und Leipzig 1907, S. 41. Die von Breuning zitierte Widmung der Klavierfassung weist mit dem von ihm berichtigen Fehler in der Namensschreibung („Wering“ statt „Vering“) eindeutig auf die Originalausgabe (spätere Abzüge); vgl. Kinsky/Halm, *Das Werk Beethovens*, 1955, S. 149 oben. Die Vermutungen von W Hess (ÖMZ XXVII, 1972, S. 210) und Fr. Grasberger (Kommentarband der in Anm. 9 zitierten Faksimileausgabe, S. 47) über die von Breuning gemeinte Klavierbearbeitung sind somit nicht zutreffend.

und Charles Neate²⁷. Dokumente hingegen, welche die Autorschaft Beethovens direkt bestreiten, in Zweifel ziehen oder auch nur indirekt darauf schließen lassen, daß die Bearbeitung nicht oder nicht allein von Beethoven stammt, existieren nicht.

2. Zur musikalischen Bedeutung

Haben sich die quellenkritisch motivierten Zweifel an der Echtheit der Klavierfassung von Opus 61 nun als ebenso unbegründet erwiesen wie seinerzeit die Kritik an der gedruckten Fassung der Soloviolinstimme²⁸, so bleiben immer noch die stilistischen Bedenken gegenüber der Bearbeitung. Neben Fritz Kaiser haben sich Alan Tyson und besonders Wilhelm Mohr kritisch bis ablehnend geäußert²⁹. Für eine gerechte Beurteilung ihres ästhetischen Rangs müssen die bei der Entstehung der Bearbeitung bereits vorliegenden Gegebenheiten berücksichtigt werden: die Orchesterpartitur einerseits und die Soloviolinstimme andererseits. Zunächst gilt es, das Verhältnis der Klavierfassung zur gedruckten Violinstimme und zu den autographen Fassungen und Varianten zu klären.

Vergleicht man den Notentext für die Solovioline (Druck) mit demjenigen für die rechte Hand der Klavierfassung und sieht von den genuin klavieristischen Neugestaltungen (die meist zuvor skizziert wurden) einmal ab³⁰, so fällt immer noch eine Anzahl von Passagen auf, die in den beiden Fassungen nicht übereinstimmen; im ersten Satz etwa die Takte 314–345, 444–451, 469–472 und 525/526, um nur die auffälligsten zu nennen. Ein Vergleich mit dem Autograph zeigt, daß in der Klavierfassung hier autographe Versionen des Soloparts erscheinen, die nicht in die gedruckte Violinfassung übernommen wurden. Meist handelt es sich dabei um die innerhalb der Partitur, in der Zeile „Violino principale“ stehende Violinversion, während die Druckfassung der Solovioline die unterhalb der Partitur notierten Varianten bevorzugt. Es erhebt sich die Frage nach den Gründen für die unterschiedliche Auswahl der beiden Solofassungen unter den autographen Lesarten. Die von der Klavierstimme nicht berücksichtigten Varianten könnten zum Zeitpunkt der Entstehung der Klavierfassung noch gar nicht existiert haben³¹. Ebenso gut könnte die Version in der „Violino principale“-Zeile vom Klavier übernommen worden sein, weil sie in einer bestimmten Hinsicht die „klaviermäßigere“ ist. Von diesen Erklärungsmöglichkeiten ist die letztere in der Forschung wiederholt vertreten und in verschiedener Weise dargestellt worden, nachdem Gustav Nottebohm sich als erster in diesem Sinne geäußert hatte³². Da

²⁷ Thayer–Deiters–Riemann III^{3–5}, S. 543: „Die ihm anvertrauten Werke waren, soweit sich Mr. Neate 45 Jahre später erinnerte: 1 Eine Abschrift des Violinkonzerts Op. 61, mit einem Arrangement der Solostimme für Klavier auf denselben Seiten, von welchem Beethoven sagte, daß er es selbst geschrieben und gespielt habe.“ Die Behauptung „selbst geschrieben“ kann nur bedeuten: „die Bearbeitung selbst hergestellt.“ „Selbst gespielt“ deutet wohl auf eine Privataufführung im Hause von Breuning oder soll heißen: „selbst durchgespielt“ (d. h. überprüft oder ausprobiert). F. Kaisers Bedenken gegenüber Neate (*Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes*), wie unter Anm. 5, S. 197) sind daher unbegründet.

²⁸ Bedenken gegen die Druckfassung der Soloviolinstimme bei: W. Hess, *Die verschiedenen Fassungen von Beethovens Violinkonzert*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 109 (1969), S. 197 ff.; ders., in: *Supplemente zur Gesamtausgabe X/2*, Vorwort; F. Kaiser, *Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes* (wie unter Anm. 5), S. 196 ff. Dazu Sh. A. Kojima (wie Anm. 7), S. 97 ff.

²⁹ Siehe unter Anm. 5.

³⁰ Im ersten Satz etwa T. 111, 113, 172f., 195–198, 446f.

³¹ In diesem Sinne (ohne weitere Belege): A. Tyson, *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto* (wie unter Anm. 5), S. 498f., Anm. 12, und ders., *Beethoven's op. 61* (wie unter Anm. 5), S. 827.

³² Vgl. neben den unter Anm. 5 genannten Stellen: O. Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1867, S. 324f.; A. Tyson, *The Text of Beethoven's Op. 61*, in: *ML XLIII* (1962), S. 108f.; W. Hess, *Die verschiedenen Fassungen von Beethovens Violinkonzert* (wie unter Anm. 28), S. 197, 200. Vgl. ferner: B. Schwarz, *Beethoven and the French Violin School*, in: *MQ XLIV* (1958), S. 442f., und E. Melkus, *Zur Interpretation des Violinkonzerts op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XIX* (1964), S. 164.

über die Entstehung der autographen Varianten lange keine Gewißheit herrschte, gingen die Meinungen darüber, ob die Klavierfassung auf Passagen der „Violino principale“-Stimme innerhalb der Partitur zurückgegriffen habe (Nottebohm), oder ob die Varianten unterhalb der Partitur erst nach der Klavierfassung entstanden seien (Jonas und Tyson), auseinander.

Neuere Untersuchungen am Autograph haben gezeigt, daß die meist im zweituntersten System eingetragenen und mit einem Kreuz gekennzeichneten Varianten mit einer anderen Tinte als die übrige Partitur geschrieben worden sind und zur selben Zeit entstanden sein müssen, in der auch die Vorarbeiten für die Klavierfassung in der Form der Bleistiftskizzen begonnen haben, also nach der Vertragsschließung am 20. April 1807³³. Bei kritischer Beobachtung zeigt sich, daß die beiden Arbeitsgänge des Variantenentwurfs für die Violine und der Klavierskizzen nicht nur zeitlich ineinandergreifen, sondern auch aufeinander Bezug genommen und sich gegenseitig beeinflusst haben. So ließ sich für den markanten Triolenauftritt der Violinstimme (Druck) in T. 101 der Nachweis erbringen, daß er erst in Erwägung gezogen wurde, nachdem er zuerst für die Klavierfassung skizziert worden war³⁴.

Als besonders aufschlußreiche Stelle seien nun die Takte 195–198 des ersten Satzes einer genaueren Besprechung unterzogen. In dieser viertaktigen Passage bevorzugt die gedruckte Soloviolinstimme eine auf dem zweituntersten System des Autographs (fol. 26'/27) mit anderer Tinte nachgetragene Version. Während die zuerst entstandene Fassung dieser Stelle innerhalb der Partitur („Violino principale“) auch nach dem musikalischen Höhepunkt von T. 194/195 die Sechzehntelfigurierung des vorangegangenen Abschnitts noch beibehält, löst sich in der zum Druck gekommenen viertaktigen Variante die Anspannung der vorhergehenden Steigerung in einer sehr viel gelösteren Triolenbewegung:

Notenbeispiel 4:

Solovioline T. 195-198, autographe Frühfassung („Violino principale“, fol. 26'/27)

The image shows two staves of musical notation in G major. The top staff represents the autograph version, and the bottom staff represents the printed version. Both staves show a sixteenth-note triplet figure. The printed version has a 'loco' marking at the end of the passage, indicating a change in articulation or performance style compared to the autograph.

Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Violinversionen betrifft nun die von den aufsteigenden Figuren anvisierten Spitzentöne. Im Gegensatz zur früheren Version bildet für die im Druck übernommene Variante zweimal der in den Orchesterschlägen von T. 195 und 197 jeweils obenliegende und in Bläsern und erster Violine hervorgekehrte Ton die Obergrenze des Anstiegs (*fis'''* in T. 196 und *a'''* in T. 198; in der Frühfassung nur *a'''* in T. 198). Diese sehr exponierten und vom Orchester in tieferer Lage vorgegebenen Hochpunkte treten dadurch noch besonders hervor, daß die zum Druck gekommene Variante nicht wie die ursprüngliche Version den nächsten Tuttischlag und damit den Ansatzpunkt

³³ Vgl. Kojima (wie Anm. 7), S. 102ff.

³⁴ Ebenda, S. 107.

ihres nächsten Aufstiegs mit einem durch weiten Sprung abgesetzten, auftaktigen Achtel gleichsam schon vorherbestimmt, sondern auf den erreichten Grenztönen stehenbleibt und nach einer Achtelpause erst wieder mit dem nächsten Akkordschlag einsetzt.

Die Klavierskizzen zu dieser Stelle unterscheiden sich vom Druck in wichtigen Einzelheiten und lauten (neben weiteren Bleistifteintragen) folgendermaßen:

Notenbeispiel 5:

Klavierskizzen zu T. 195-198 (Autograph, fol. 26'/27, unterste Zeile)

Ein Blick auf die Spitzentöne (a''' und c'''') der hier entworfenen Klangbrechungen zeigt, daß die Violinvariante zu dieser Stelle zum Zeitpunkt der Skizzierung für die Klavierfassung offensichtlich noch gar nicht existiert hat. Die Klavierskizzen nehmen noch weniger als die frühere Violinversion (Notenbeispiel 4) mit ihren oberen Grenztönen Rücksicht auf die vom Orchester markierten Spitzentöne *fis* und *a*. Ferner nehmen sie den jeweils nächsten vom Orchester gegebenen Impuls mit einem auftaktigen Achtel (*d'* bzw. *dis'*) voraus.

Für den Druck sind die Skizzen aber nun so abgeändert worden, daß die fertige Klavierfassung die von der nachgetragenen Violinvariante eingeführte Neuerung der auf das Orchester bezogenen Grenztöne *fis'''* und *a'''* übernommen, den Achtelauftakt als Gegensatz zur Variante aber beibehalten hat (vgl. gedruckte Klavierstimme, T. 196 und 198). Die Reihenfolge der Arbeitsgänge muß also gewesen sein:

1. Violinversion innerhalb der Partitur
2. Skizzen für die Klavierfassung
3. Violinvariante im zweituntersten System
4. Abänderung der Klavierskizzen für den Druck zugunsten einer von der Violinvariante eingeführten Neuerung³⁵.

An der vorliegenden Stelle wird deutlich, daß mit der nachträglichen Klaviertranskription des (vorerst) fertiggestellten Soloviolinparts für Beethoven offenbar eine ganz neue Situation entstanden war. Es war ihm nun darum zu tun, zu der schon gegebenen Violinstimme eine Klavierbearbeitung nicht einfach nur hinzuzufügen, sondern die beiden gegensätzlichen Charaktere der Violine und des Klaviers durch eine bewußte Gegenüberstellung aufeinander zu beziehen. (Die beiden Fassungen sollten ja gleichzeitig erscheinen!) Dies erforderte eine nachträgliche Umarbeitung des Violinparts, damit dieser ein wirksames

³⁵ In T. 195 hat die Soloviolinstimme innerhalb der Partitur („Violino principale“-Zeile) die dynamische Bezeichnung „f“ nachträglich mit Bleistift erhalten. Wäre die Variante mit der dunkleren Tinte vor den Klavierskizzen eingetragen worden, so wäre dieser Nachtrag sicher mit ebendieser Tinte erfolgt.

Gegenstück zur (bereits skizzierten) Klavierfassung darstellen konnte³⁶. Im vorliegenden Fall dienten zu einer solchen Gegenüberstellung die unterschiedliche Art und Weise der Klangbrechung in Violine und Klavier und die in der gedruckten Violinstimme (= Variante) durch Pausen ersetzten auftaktigen Achtel. Gegen die selbstherrliche, einen orchestralen Klangraum aufschichtende Faktur des skizzierten Klavierparts trat als Gegenentwurf die rhythmisch zwar auf die Skizzen zurückgreifende (Triolen!), den zugrundeliegenden Klang aber völlig andersartig durch Wechselnotenumspielung zerlegende Violinvariante. Erfolgte für den Druck wiederum eine Angleichung der Klavierstimme an den Gegenentwurf für die Solovioline (Grenztöne), so geschah dies bei den Auftaktachteln *d'* und *dis'* gerade nicht, die sich somit erst im Verlauf der simultanen Arbeitsgänge als Mittel zur Realisierung der beabsichtigten Gegenüberstellung von Violine und Klavier herausgebildet haben.

Einige weitere von den Klavierskizzen offensichtlich angeregte Abänderungen der Soloviolinstimme sollen nun am Beispiel der Takte 314ff. des ersten Satzes in ihrer Beziehung zur Orchesterpartitur näher untersucht werden. Während die beiden gedruckten Solofassungen vor dieser Stelle für eine verhältnismäßig lange Strecke genau übereinstimmen (T. 298–313), treten sie ab der zweiten Hälfte von T. 314 plötzlich auseinander. Die Solovioline bevorzugt mit wenigen Ausnahmen (T. 319) die im Autograph nachgetragenen Varianten, während das Klavier sich ausschließlich an die innerhalb der Partitur stehende frühere Version der Violinvorlage hält. Die an den Klavierskizzen mit der Tinte der Varianten vorgenommenen Streichungen in den Takten 315 (fol. 43'), 319–321 (fol. 44') und 328 (fol. 46) zeigen, daß die Vorarbeiten für die Klavierfassung dem Eintrag der Varianten zeitlich vorausgingen. Der musikalische Sinn des Auseinanderfallens von Violin- und Klavierstimme in dieser Passage erschließt sich durch eine Untersuchung des Geschehens in der Orchesterpartitur. Von T. 314 auf 315, also genau dort, wo die beiden Fassungen auseinanderzutreten beginnen, setzt die letzte, entscheidende Phase eines bereits mit dem Auftreten des Themenvordersatzes in *h*-moll (T. 301ff.) in Gang gekommenen Prozesses ein, in dessen Verlauf die aus dem Thema sich abspaltende Zweitaktgruppe (T. 303/4, 307/8, 309/10 usw.) einen wesentlichen Bedeutungswandel erfährt.

Die ursprünglich energisch auf den Halbschluß der Periodenzäsur zustrebenden Terzsextparallelen (vgl. etwa T. 4/5) verwandeln sich nach einer sehr ausdrucksvollen Moll-Verdüstörung (T. 303/4) infolge einer Überlagerung der Hauptlinie durch Oberterzen (T. 306–308) in eine Terzparallelbewegung, die gleichsam völlig indifferent in den jeweils zugrundeliegenden Klängen ruht (T. 309, 311 usw.). Aus dem vorletzten Takt eines Periodenvordersatzes (T. 303 und 307) wird der jeweils erste Takt einer Reihe von Taktpaaren (T. 309, 311, 313). Umgekehrt übernehmen ab T. 308 die Viertelschläge des Streicherunisonos die Aufgabe, jeweils einen Klangwechsel herbeizuführen, die bisher (innerhalb des Periodenvordersatzes) der Parallelbewegung zugefallen war.

Die nun in solchen Zweitaktgruppen (Terzparallelen und Viertelschläge) fortschreitende Quint- bzw. Quartschrittsequenz (T. 309–314), eine Weiterführung der Quartversetzungen

³⁶ Vgl. den bekannten Brief Beethovens an Breitkopf und Härtel vom 13. Juli 1802 (Kastner/Kapp, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig 1923, S. 57, Nr. 61), in dem er sich über die „unnatürliche Wut“ beklagt, „die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allen entgegengesetzt sind“ (Hervorhebung vom Verf.). Zwar ist dort die umgekehrte Bearbeitungsrichtung (Klavier – Streichinstrumente) gemeint, aber die Gegensätzlichkeit der Instrumente besteht ja prinzipiell.

von T. 304/5 und 308/9, ist gerade im Begriff, nach G-dur zu gelangen, als unerwartet die völlig andere tonartliche Bereiche erschließende Mollvariante der angestrebten Tonart erscheint. Beide Fassungen des Soloparts (Violine und Klavier) kehren zu Beginn von T. 315 die Mollterz *b* hervor. Gleichzeitig tritt nun in der Orchesterpartitur eine Beschleunigung der musikalischen Vorgänge auf das Doppelte ein, so daß die beiden Bauelemente, die kreisenden Terzparallelen (Fagotte) und die Viertelrepetition (Streicher, jetzt in vollen Akkorden), nur noch die beiden Hälften jeweils eines Taktes ausmachen und endgültig zu floskelhaften Wendungen erstarren. Die seit T. 309/10 vorherrschende Zweitaktordnung wird aber durch diese beschleunigende Diminution keineswegs beeinträchtigt. Die durch regelmäßigen Klangwechsel gebildeten Zweitaktgruppen bleiben erhalten. Die beiden Bauelemente (Terzen und Repetition) lösen sich also durch ihre Verlagerung auf eine Notenwertebene, die dem für den ganzen Satz bestimmenden Viertelwert untergeordnet ist, gleichzeitig auch von dem tragenden Untergrund der zweitaktigen metrischen Ordnung, mit dem sie zuvor kongruent waren und der sich nunmehr verselbständigt. Auf dieses für den ganzen Satz zentrale Ereignis³⁷ reagieren die beiden Solofassungen nun sehr verschieden.

Die mit der ursprünglichen Violinversion im Autograph („Violino principale“-Zeile) nahezu übereinstimmende Klavierfassung verändert gleichzeitig mit dem Eintritt der Diminution in T. 315 ebenfalls ihre Bauweise:

Notenbeispiel 6:

Klavierfassung T. 314-320

The image shows a musical score for piano, measures 314-320. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 314-316) features a melodic line in the right hand with a long slur and a dynamic marking of *b* (piano) in the second measure. The left hand plays a rhythmic accompaniment. The second system (measures 317-319) continues the melodic line in the right hand, with a dynamic marking of *b* in the first measure. The left hand accompaniment changes. The third system (measures 320-322) shows further development of the melodic and accompanimental lines.

³⁷ Die an die Viertelschläge gebundene Zweitaktordnung (in der diese entweder erster oder zweiter Takt sein können) ist die zentrale metrische Ordnung des Satzes überhaupt.

Den aufsteigenden, zurückgreifenden Dreiklangsbrechungen des unmittelbar vorhergehenden Takts, also der bisher ständig mit der Viertelrepetition zusammentreffenden Bewegung stellt sich unvermittelt ihre absteigende Umkehrung entgegen, die sich von nun an taktweise wiederholt. Die Klavierstimme folgt somit der Diminution in der Partitur, indem sie ihre sequenzierende Figurationsweise ebenfalls auf das Doppelte beschleunigt, zwar nicht durch eine Halbierung der Notenwerte, wohl aber durch die umkehrende und fortwährende Wiederholung der Figuration eines einzelnen Takts aus der vorangehenden zweitaktigen Sequenz. Darüberhinaus spiegelt der Klavierpart auch den halbtaktigen Wechsel zwischen Fagott-Terzen und Streicherrepetition wider: die linke Hand gibt mit T. 315 ihre durchgehende Oktavverdopplung auf und begleitet die rechte fortan nur noch jeweils in der zweiten Takthälfte in der Unteroktav (also immer zusammen mit der Streicherrepetition). In der vorübergehend noch mehr beschleunigten Zweitaktgruppe T. 319/320 verhält sie sich entsprechend.

Völlig anders sieht dagegen die durch Verwendung der Varianten zustandegekommene Violinstimme aus:

Notenbeispiel 7:

Solovioline T. 314-320 (Druckfassung)

Bereits in T. 314, also vor dem Eintritt des entscheidenden Ereignisses, lockert sie ihre bisher starr sequenzierenden Figuren auf, so daß der mit der rechten Hand des Klavierparts dann wieder identische T. 315 unter einem völlig anderen Licht erscheint (von der höheren, eigentlich mehr violinmäßigen Lage der Klavierfassung abgesehen). Er wird nun nicht mehr als unmittelbarer Gegensatz zum vorigen Takt aufgefaßt und ist in eine hier beginnende, regelmäßig schwingende Bewegung der Solostimme eingebunden. Durch gleichmäßigen, melodisch variierenden Wechsel zwischen Dreiklangsauf- und abstieg schließt die Solovioline jeweils zwei Takte zusammen (T. 315/16, 317/18). Im Gegensatz zur Klavierfassung hält sie sich mit ihrer Figurationsweise also auch weiterhin an die im klanglichen Verlauf noch fortbestehende Zweitaktordnung, grenzt aber die Zweitaktgruppen nicht mehr in starren Sequenzen scharf gegeneinander ab (vgl. dagegen T. 309 ff.). Sobald also die beiden Elemente (Terzparallelen und Repetition) ihren Einfluß auf die metrische Ordnung verlieren und vollends zur Floskelhaftigkeit erstarren, beginnt die

Violinstimme melodisch und figurativ gleichsam aufzublühen und stellt die in der Partitur weiterbestehende metrische Ordnung in ein ganz neues Licht.

Die beiden Fassungen des Soloparts für Violine und für Klavier kehren also zwei völlig verschiedene Seiten ein und desselben Vorgangs in der Partitur hervor. Ähnlich wie an der vorliegenden Stelle treten Violin- und Klavierstimme im Verlauf des ganzen Werks immer wieder auseinander, um auf das musikalische Geschehen in der Orchesterpartitur auf verschiedene Weise zu reagieren und somit auch sich selbst gegenseitig zu beleuchten. Wie aus der besprochenen Stelle hervorgeht, betrifft die bewußte Gegenüberstellung der beiden Solofassungen nicht nur ihre figurative, gleichsam ornamentale Außenseite, sondern in ganz besonderem Maße auch ihren inneren, metrischen Bau und ist letztlich nur im Zusammenhang mit der gesamten Partitur zu begreifen³⁸.

Dieser Gesichtspunkt leitet auch die Besprechung des letzten Beispiels, in der es nun um die hinzugefügten Noten in der linken Hand des Klavierparts geht. Es handelt sich um die Takte 351–357, nach der eben besprochenen Stelle eine zweite für den ganzen Satz zentrale Passage.

Die Situation unmittelbar vor T. 351 ist dadurch gekennzeichnet, daß nach der Abkehr von *Es*-dur zurück in die durch die kleine Terz *f* verschleierte Grundtonart (T. 344/45) und gleichzeitig mit dem Übergang der Viertelrepetition von den Fagotten auf die Trompeten und die Pauke (T. 345/46) der Solist seine zweitaktigen melodischen Bögen in die straffere Sechzehntelbewegung übersetzt (Klavier bereits seit T. 340 in Sechzehnteln) und sowohl um die Auftakte wie um die weiblichen Endungen kürzt (T. 347ff.). Die anfangs weit ausgreifenden Gesten werden immer knapper.

Auf T. 350 folgt nun in Pauke und Trompeten plötzlich statt der erwarteten ganzen Note (Pauke: Viertel mit Pausen) ein weiterer Takt mit repetierenden Vierteln. Dieses Ereignis ist gleichbedeutend mit einer Aufhebung der bisher vorherrschenden Zweitaktordnung und führt im weiteren Verlauf über die nun unaufhörlich repetierenden Viertel (von denen schließlich auch die Streicher erfaßt werden) und über einen chromatisch fallenden Baß zum völligen Stillstand des Geschehens in der Orchesterpartitur auf dem leeren Ton *a* ab T. 357.

Die Solostimme (Violine fast gleichlautend mit rechter Hand des Klavierparts) reagiert auf die plötzliche Wendung in T. 351 mit einer weiteren Verkürzung ihrer bisher den ganzen Takt überspannenden Bögen auf die Hälfte. Mit dem Übergreifen der Viertelschläge auf die Streicherbegleitung (T. 355) werden ihre Sechzehntelfiguren schließlich noch kurzatmiger und erstarren zu Leittonumspielungen, die zwischen Grundton und Quint wechseln, um zu Beginn des T. 357, gleichzeitig mit dem Erscheinen des leeren Tons *a* im Orchester, völlig zu ersterben, bevor die mit der zweiten Zählzeit neu ansetzenden chromatisch aufsteigenden Triolen die Reprise herbeiführen, Tonart und Thema neu erstehen lassen.

Die linke Hand des Klavierparts hatte bisher den für die zweitaktige Bauweise verantwortlichen Wechsel zwischen Viertelrepetition und ganzer Note in der Partitur (Hörner, Fagotte und schließlich Pauke und Trompeten) komplementär, um einen Takt

³⁸ Dieser Aspekt kommt bei Jonas (*Das Autograph von Beethovens Violinkonzert*, wie unter Anm. 5, S. 443ff.) und Kojima (wie Anm. 7, S. 112ff.), die beide Vergleiche zwischen den verschiedenen Violinversionen ziehen, eindeutig zu kurz. Auch die von Nottebohm (*Die Clavierstimme zu Op. 61*, wie unter Anm. 5, S. 587) in den Vordergrund gerückte und von Jonas (wie oben, S. 443) mit Recht kritisierte Frage nach der technischen Ausführbarkeit der früheren, durch die Varianten bereicherten Lesart trifft nicht den Kern der Problematik.

verschoben ergänzt (entsprechende Skizzen im Autograph, fol. 46 ff.). Ab T. 351 aber war für sie zunächst folgendes vorgesehen:

Notenbeispiel 8:

Klavierskizzen (linke Hand) für T. 351-356 (Autograph, fol. 49'-50', unterste Zeile)



Ursprünglich sollte also auch die linke Hand des Klavierparts wie die vorgegebene Solostimme die wesentlichen Ereignisse in T. 351 (ständige Viertelrepetition) und 355 (Übergreifen der Viertel auf die Streicher) in eine Verkürzung der musikalischen Sinneinheiten, hier eine Reduzierung der Viertelschläge zu zwei und schließlich zu einem Viertel, umsetzen. Obwohl dieser Vorgang zunächst wie eine natürliche Folgerung aus dem in der linken Hand Vorangegangenen und aus dem Geschehen in der gegebenen Solostimme erscheint, wird er im Druck offensichtlich aus folgendem Grund nicht realisiert: da sich die Klavierstimme mit ihrer Viertelrepetition bisher ständig auf den in Pauke und Trompeten vorherrschenden Wechsel zwischen Vierteln und ganzer Note bezogen hatte, muß sie dieses Strukturprinzip mit der in T. 351 erfolgenden Veränderung verlassen. Die Partitur weist ab T. 351 zu dem für die linke Hand zunächst skizzierten kein analoges Geschehen mehr auf. Die fragliche Skizze setzt also eine metrische Ordnung (wenngleich beschleunigt) kontinuierlich fort, die in der Partitur eliminiert worden ist.

Die im Druck realisierte Lösung erscheint dagegen weit weniger problematisch. Ebenso plötzlich wie der zweitaktige Wechsel in Pauke und Trompeten in eine unablässige Repetition umschlägt, läßt die linke Hand von den Viertelschlägen ab und gibt die in der Violinvorlage (rechte Hand) sich vollziehende Beschleunigung auf eine andere Weise wieder. Sie lehnt sich dabei an die Achtelfiguren der ersten Violine, halbiert also die Notenwerte.

Notenbeispiel 9:

Klavierfassung (linke Hand, Druck) T. 351-356



3. Schlußbetrachtung

Die untersuchten Beispiele bereichern die bereits erörterte Echtheitsproblematik um einen neuen Aspekt. Die Abweichungen der gedruckten Klavierstimme von dem im

Autograph skizzierten Notentext sind ebenso wie die im Hinblick auf die Klavierfassung nachträglich vorgenommenen Differenzierungen des Soloparts durch die Violinvarianten das Ergebnis kompositorischer Arbeitsgänge, die sich im klaren Bewußtsein der Beziehung zwischen konzertierender Solostimme und Orchesterpartitur abgespielt haben. Den Schritt von der bloßen Klaviertranskription zur bewußt gestalteten Gegenüberstellung zweier wesensverschiedener Solostimmen in ein und derselben Partitur sowie den Schritt von der skizzierten Möglichkeit zur kompositorischen Wirklichkeit hätte ein einfacher Notenschreiber nicht vollziehen können.

Beim Studium der musikalischen Bedeutung der Klavierfassung von Opus 61 ist deutlich geworden, daß ein Vergleich mit den großen Klavierkonzerten Beethovens, ja mit der Gattung Klavierkonzert überhaupt den ästhetischen Rang der Bearbeitung nicht mindern kann. Das Prinzip, das Beethoven bei der Umgestaltung des Soloparts von Opus 61 geleitet hat, war offensichtlich nicht das Bestreben, „den pianistischen Fundus der Originalklavierkonzerte . . . nutzbar zu machen“, wie es Wilhelm Mohr für eine ‚verbesserte‘ Version der Klavierfassung vorgeschlagen hat³⁹ (dies geschieht ja an einigen wenigen Stellen durchaus), sondern die Sorge, das Klavier in das bereits bestehende Gefüge von Partitur und Solostimme einzupassen.

³⁹ W. Mohr, *Beethovens Klavierfassung seines Violinkonzerts op. 61* (wie unter Anm. 5), S. 510.

KLEINE BEITRÄGE

Die Hymnen von Cosmas Alder und Wolfgang Musculus

Arnold Geering zum Gedenken

von Andreas Traub, Berlin

Um das Jahr 1525 verfaßte Cosmas Alder (ca. 1497–1550), seit 1524 Cantor am Chorherrenstift St. Vinzenz zu Bern, eine Sammlung mehrstimmiger Hymnen, die 29 *Hymni de Tempore* und 17 *Hymni de Sanctis* enthält¹. Da der Hymnus „Hostis Herodes impie“ zweimal komponiert ist (Nr. 6a/b) und von „Qui Christe lux es et dies“ die Strophe zwei (Nr.9), von „Gloria, laus et honor“ die Strophen zwei bis sechs (Nr. 17–21), von „Salve festa dies“ die Strophen zwei und drei (Nr. 23–24), von „Pange lingua“ die Strophe zwei (Nr. 31) und von „Te lucis ante terminum“ die Strophen zwei und drei (Nr. 36–37) in jeweils von den ersten Strophen abweichenden Formen gesetzt sind, umfaßt das Werk insgesamt 58 Kompositionen². Bei der Reformation im Jahre 1528 wurde das Chorherrenstift aufgelöst. Cosmas Alder erhielt drei städtische Schreiberämter³, man behielt ihn aber als „herrliche(n) musicus und componist“⁴ im Gedächtnis. Nach seinem Tod gab Wolfgang Musculus (1497–1563)⁵ die Hymnenkompositionen heraus; sie wurden 1553 unter dem Titel *Hymni sacri / numero LVII. quorum usus / in Ecclesia esse consuevit, iam recens castigati: & / eleganti planè modulatione / concinnati* von Mathias Apiarius in Bern gedruckt⁶. Da die Hymnen ihre liturgische Bestimmung verloren hatten, wies ihnen Musculus eine neue Funktion in der Erziehung der Jugend zu. In zwei Abschnitten seines umfangreichen Vorwortes, in dem er diese neue Funktion begründet, geht er sowohl auf die Verdienste Alders ein wie auf die Eingriffe, zu denen er sich veranlaßt sah, um sprachliche Unkorrektheiten und dem neuen Glauben anstößige Formulierungen auszuräumen:

„Plane fuit insignis ille Musicus piae memoriae Cosmas Alderinus communis noster amicus, qui haec duo, liberalitatem videlicet, à turpi quaestu alienam, et religiosam castitatem, divinae arti illibata servare studuit. Poterat in Principis alicuius aula artis beneficio emergere et ad opes adspirare, verum maluit honesto officio, quo clariss(imae) huic Bernatum Reipublicae inculpate servivit, et se et familiam alere, et interea quoties lubebat sacra carmina consonantium vocum modulatione componere artisque huius mystis libero ac gratis, quod tibi cum primis est notum, concinenda dare. Studii huius specimina visum est in gratiam eorum qui Musicam disciplinam non fastidiunt post obitum illius aedere in lucem, ne successu temporis per negligentiam posteritatis, ut fieri solet, tineis ac blattis absumenda tradatur.“

„Delectatus est admodum compositione sacrorum hymnorum. Habebant autem ex illis nonnulla pleraque minus Christianae religionis synceritatis convenientia. Haec in gratiam piorum adolescentum tuo et aliorum amicorum hortatu correximus, ut iam nihil sit quod aliquid superstitionis spiret. Et metrica ratio in plerisque haud constabat. Et hoc quoque incommodum sustulimus, ne quid supersit,

¹ A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation* (= *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* Bd. VI, Aarau 1933). H. Dübi, *Cosmas Alder und die Bernische Reformation*, Bern 1930.

² Da die Kompositionen von „Hostis Herodes impie“ im Druck als Nr. 6a und 6b erscheinen, zählt die Sammlung 57 Nummern.

³ Er war Bauherrenschreiber sowie Schreiber des Frienisberghauses und des Oberen Spitals.

⁴ Geering, a. a. O., S. 164, nach der Hallerschen Chronik.

⁵ *Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche*, hrsg. von A. Hauck, Leipzig ³1897–1913, Bd. XIII, S. 581 ff. A. Erichson, *Wolfgang Musculus – Katharina Zell*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 2. Jg. (1897), S. 236 ff.

⁶ Der Druck ist vollständig nur in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien erhalten (vgl. *RISM*, Serie A, Einzeldrucke vor 1800, A 812).

quod in aeditione hac sacrorum hymnorum a piis et doctis hominibus desyderari possit, nisi quid inter imprimendum correctoris oculos effugerit.“⁷

Derartige Eingriffe in die überlieferten Texte waren seinerzeit üblich, wobei man zwischen rein sprachlichen Korrekturen, die im Zeichen humanistischen Sprachbewußtseins auch von katholischen Autoren vorgenommen wurden, und inhaltlichen Umwandlungen unterscheiden muß⁸; unter letzteren nehmen die oft mühsamen, teils auch mißbratenen Versuche, marianische Texte auf Christus zu deuten, einen besonderen Platz ein. An drei Beispielen sei die Art der Korrekturen von Musculus gezeigt.

Im zwölften Hymnus kehrt Musculus die Aussage des alten Fastenhymnus geradewegs um. Aus:

Iesu, quadragenariae
dicator abstinentiae,
qui ob salutem mentium
hoc sanxeras ieiunium.⁹

wird:

Iesu, quadragenarium
qui non doces ieiunium,
sed irremissam praecipis
servare poenitentiam.

Zur Bekräftigung seiner Ablehnung des heilsnotwendigen Fastens und der Betonung der unnachlässlichen Buße verweist er ausdrücklich auf die 48. Homilie des Johannes Chrysostomus zum Matthäusevangelium und zielt damit wohl auf den Satz „Peccatum non tegitur per aliud peccatum, sed per paenitentiam“ und die anschließenden Passagen¹⁰. Kurios wirkt die Bearbeitung des Marienhymnus (Nr. 41). Von dem Text:

Ave maris stella,
Dei mater alma
atque semper virgo,
felix coeli porta.¹¹

übernimmt er die erste und letzte Zeile wörtlich und setzt eine Anrede an Christus dazwischen, der somit als „Meersterne“ und „Himmelspforte“ apostrophiert wird:

Ave maris stella,
Dei patris nate
atque semper Deus,
felix coeli porta.¹²

Zum Vergleich sei die Bearbeitung desselben Textes von Jacob Meyer zitiert, die allerdings nur die sprachliche Seite betrifft:

Stella ponti salve,
alma Christi mater
atque semper virgo,
apta coeli porta.¹³

⁷ Nach Geering, a. a. O., S. 219. Der erste zitierte Abschnitt beginnt mit den auf das Vorhergehende zu beziehenden Worten „Ex horum numero“; mit „tu“ ist der Widmungsträger Johann Glaner angesprochen. Zur neuen Funktion der Hymnen vgl. G. Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik I*, Leipzig 1931, S. 59 ff.

⁸ Beispiele finden sich bei Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1864–1877, Bd. I. Vgl. ferner: J. Szövérfy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung II*, Berlin 1965, S. 430 ff.

⁹ *Analecta hymnica medii aevi* Bd. 51, S. 58, Nr. 58.

¹⁰ J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus series Graeca* Tomus LVIII, Paris 1862, Sp. 487 ff., besonders Sp. 492 ff.

¹¹ *Analecta hymnica medii aevi* Bd. 51, S. 140, Nr. 123.

¹² Man kann diese Bearbeitung mit derjenigen der Sequenz „Ave praeclara maris stella“ (*Analecta hymnica medii aevi* Bd. 50, S. 313, Nr. 241) durch Hermann Bonnus vergleichen: „Ave praeclarum mundi lumen / in lucem gentium / rex Christe divinitus orbe. / Tu es caeli scala / quam vidit Iacob, / veritatis lumen / per te solem iustitiae / assumpta carne / venit in orbem.“ (Wackernagel I, S. 276, Nr. 468).

¹³ Wackernagel I, S. 254, Nr. 433.

Ähnlich verfährt Musculus im Johanneshymnus (Nr. 47). Da die Anrede an Christus gerichtet werden soll, muß die zweite Zeile ersetzt werden, wobei auch „mira“ gegen „gloriam“ ausgetauscht wird. Aus:

Ut queant laxis resonare fibris
mira gestorum famuli tuorum,
solve polluti labii reatum,
Sancte Iohannes.¹⁴

wird:

Ut queant laxis resonare fibris
gloriam in Iohannem tuum fideles,
solve polluti labii reatum,
Christe redemptor.

Dadurch ist allerdings die ‚musikalische‘ Silbenfolge *Ut-re-mi-fa-sol-la* zerstört. Urbanus Regius behält sie bei seiner ebenfalls inhaltlichen Umformulierung des Textes bei:

Ut queant laxis resonare fibris
mira baptistae famuli, precamur,
solve polluti labii reatum,
tu Deus alme.¹⁵

Die Kompositionen Cosmas Alders hat Arnold Geering seinerzeit so gründlich beschrieben, daß erst auf der Basis einer Edition der von ihm angefertigten Übertragungen aller Hymnen erneut darüber zu handeln sein wird¹⁶.

Johann Sebastian Bachs Passionsmusik als persönlicher Frömmigkeitsausdruck

Studien zur Arie „Erbarme dich, mein Gott“ aus der Matthäus-Passion

von Stefan Janson, München

I. Zur Forschungslage

Die Untersuchungen zu Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* sind im Bereich musikwissenschaftlicher Forschung nicht sehr zahlreich, gemessen an der Wertschätzung dieses Werks im Gesamten des Bachschen Œuvre.

Nach der Renaissance der *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn Bartholdy beschäftigen sich die kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert bis in die 50er Jahre hinein sehr sporadisch vorgelegten Veröffentlichungen vorrangig mit Detailproblemen, die weniger die interpretatorische Analyse als Fragen der Aufführungspraxis zur Bach-Zeit betreffen¹. Nach den 50er Jahren ragt Martin Gecks Bemühen heraus, die Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion* im 19. Jahrhundert über den Weg der

¹⁴ *Analecta hymnica mediæ ævi* Bd. 50, S. 120, Nr. 96.

¹⁵ Wackernagel I, S. 270, Nr. 458.

¹⁶ Geering a. a. O. Eine Edition der Hymnen ist geplant.

¹ Vgl. u. a. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach* (2 Bde.), Leipzig 1873/1880; Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908; Alfred Krauss, *Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion*, Leipzig 1909; Wilhelm Werker, *Die Matthäus-Passion*, in: *Bach-Studien* 2, Leipzig 1923; Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936; Friedrich Graupner, *Die Rezitative des Evangelisten in der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs* (Diss. Greifswald 1947); Theodor Jakobi, *Zur Deutung von Bachs Matthäus-Passion. Musik – Ausdruckskunst – Tonsymbolik*, Stuttgart 1958. Nicht zuletzt ist auch auf Friedrich Smends Symbolarbeiten zur *Matthäus-Passion* in den *Bach-Studien* hinzuweisen.

Quellenforschung zu belegen². Über diese Dokumentation hinaus ist eine entscheidende weiterführende Wertung und Auswertung der Materialien bislang ausgeblieben.

Es fehlt also an einer umfassenden text- wie musikanalytischen Arbeit, die dem neueren Forschungsstand entspricht. Ein Wegstück weit soll hier der Versuch unternommen werden, die Lücke zu schließen durch die Analyse einer Arie der *Matthäus-Passion*, der eine zentrale, eine Schlüsselstellung zukommt, der Arie Nr. 47: „Erbarme dich, mein Gott . . .“³.

II. Zum formalen Verhältnis von Text und Vertonung

Die Arie „Erbarme dich“ ist im Blick auf ihren Standort in der *Matthäus-Passion*, ihren textlichen und musikalischen Bau, ihre Proportionen im Gefüge von Text und Wortsinn, Sinngehalt, Kompositionsweise und musikalischem Ergebnis ein exemplarisches Stück im Schaffen Bachs. Die Untersuchung soll von den zeithistorischen Gegebenheiten der Entstehung der *Matthäus-Passion* her ihren Ausgang nehmen.

Bachs *Matthäus-Passion* wurde, gemäß ihrer vorgesehenen Bestimmung, im Rahmen des Nachmittags-Gottesdienstes am Karfreitag des Jahres 1729 unter der Leitung Bachs in der Leipziger Thomaskirche erstmals aufgeführt⁴. Als Textgrundlage hatte Bach für diese Passion eine Gedichtsammlung von Christian Friedrich Henrici, gen. Picander, gewählt, der er detailgetreu gefolgt ist. Kompilatorische Arbeit leistete Bach durch die auch von Picander vorgesehene Einfügung der Schriftworte nach dem Evangelisten Matthäus. Nur gelegentlich nahm Bach eine Texterweiterung vor; sie hielt sich jedoch in engsten Grenzen⁵ und betraf zumindest die Arie „Erbarme dich“ nicht. Picanders Text zur *Matthäus-Passion* ist in Leipzig 1729 verlegt worden. Dies läßt die Überlegung, die Vertonung des Picander-Textes sei 1727 bereits durch Bach abgeschlossen worden, nicht glaubhaft erscheinen⁶, wengleich die Annahme naheliegt, daß Bach die Texte schon vor ihrem Erscheinen gekannt hat⁷. Nur wenig deutet darauf hin, daß Picander sie in Zuarbeit für Bachs Komposition

² Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967. – Zuletzt hat Helmuth Rilling seine praxisorientierten Anmerkungen zur *Matthäus-Passion* vorgelegt, die im wesentlichen von Smends Grundaussagen ausgehen und keine neuen Erkenntnisse für die Forschung zur *Matthäus-Passion* in Hinblick auf das Gesamtverständnis der Passion zeitigen. Helmuth Rilling, *Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion. Einführung und Studienanleitung* (Reihe Praxis der Chorprobe) Frankfurt a. M., London, New York, o. J. (70er Jahre).

³ Die Zählung richtet sich nach der Ausgabe Breitkopf und Härtel, Wiesbaden o. J.

⁴ Die neuere Forschung hat zurecht darauf hingewiesen, daß eine *Matthäus-Passion*-Fassung bereits vor der 1729 aufgeführten Version existiert hat bzw. bereits wahrscheinlich 1729 aufgeführt wurde, während die endgültige Fassung von 1736 datiert, die eine Überarbeitung der Urfassung ist. Vgl. hierzu die Ausführungen in der *Kritischen Gesamtausgabe* und Alfred Dürrs Ausführungen zur Faksimile-Ausgabe der Urfassung der *Matthäus-Passion*, Leipzig 1972, und dessen kritischen Bericht zur späteren Fassung von 1736 (*Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft*, Kassel 1974). Die Urfassung war so angelegt, daß Nr. 1–3 von Teil I vor der Predigt aufgeführt wurden, der folgende Teil im Anschluß daran. Nr. 35 wurde erst für die Fassung letzter Hand von Bach gestaltet. Früher schloß der erste Teil mit dem Choral „*Jesum laß ich nicht von mir*“

⁵ Vgl. hierzu die Angaben in der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA), Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel und Leipzig 1954 ff., und schon früher: Rudolf Wustmann, *Johann Sebastian Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, Neuauflage 1956.

⁶ Christian Friedrich Henrici (Picander), *Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte, Erster Theil*, Leipzig 1727; ²ebda. 1732; ³ebda. 1736; *Anderer Theil* (mit *Matthäus-Passion*) ebda. 1729; ²ebda. 1734. Zit. nach der faksimilierten Fassung bei Werner Neumann, *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, Leipzig 1974, S. 318 ff., hier S. 321–324.

⁷ Zu beachten ist nämlich, daß die Gedichtsammlung als Konglomerat herausgegeben wurde und somit eine Entstehung des Textes vor 1727 denkbar ist und in Anlehnung an Picanders Passionsoratorium von 1725 erfolgte. Kompilatorisch wurde Bach in jedem Fall tätig, indem er Erweiterungen von Salomon Franck, Berthold Heinrich Brockes u. a. hinzufügte (Textkompilation: *Matthäus-Evangelium* Kap. 26, 1–23; 36–75; 27, 1–66). Christian Friedrich Henrici (Picander), *Passion nach dem Evangelisten Matthäus*, in: *Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil II, Leipzig 1729. Ders., *Erbauliche Gedanken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag*, Leipzig 1725, hier Nr. 19, 25, 47, 58, 78 in Anlehnung. Salomon Franck, *Madrigalische Seelenlust über das Heilige Leiden unsers Erlösers*, Arnstadt 1697, hier Nr. 9 in Anlehnung. Ders., *Geist- und weltliche Poesien*, Jena 1711, hier Nr. 74 in Anlehnung. Berthold Heinrich Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, Hamburg 1712, hier Nr. 33 in Anlehnung. (Vgl. die Angaben in der NBA und bei Neumann, bes. S. 235, jeweils a. a. O.) Auffallend ist der Umstand, daß manche Texte, die nicht von Picander stammen, z. B. solche von Franck (z. B. Rez. Nr. 74) in das Textbuch Picanders von 1729 ohne näheren Quellenhinweis und ohne Rücksicht auf plagiatorischen Vorwurf eingegangen sind. Die kompilatorische Begabung und Übung hatte Bach bereits durch die Texterstellung zu seiner *Johannes-Passion* erbracht, die – bisher unwidersprochen – möglicherweise im Gesamten des Textes auf ihn selbst zurückgeht.

konzipierte, daß also von einem Austausch zwischen Dichter und Komponist über das Gesamtwerk *ex ovo* zu reden wäre.

Die Arie „Erbarme dich“ ist also in der Picander-Textfassung von Bach nicht verändert worden. Picander hat durch Wiederholungen der Textzeilen „Erbarme dich, / Mein Gott, um meiner Zähren willen“ eine Anlage des Textes formal vorgegeben, die musikalisch die *Da capo*-Form herausfordert. Auffallend ist allerdings, daß die Arientexte von Picander nicht regelmäßig derart gebildet wurden. Auch wenn Bach hier die Vertonung in der Anlage als *Da capo*-Arie vornahm: Die Wiederaufnahme von ein bis zwei Textzeilen am Arienschluß entspricht keiner einheitlichen Konzeption im Dichtungsschaffen Picanders. Selbst das Reimschema – a b c c a / a b – ist nicht notwendiger Anlaß zur Textwiederholung gewesen. Daß die Arie „Erbarme dich“ dennoch eine solche Wiederholung aufweist, dürfte möglicherweise lediglich optische Gründe und keine sinngehaltlich bedeutsamen Ursachen gehabt haben. Die Arie „Erbarme dich“, wie auch die folgende „Gebt mir meinen Jesum wieder“, sind so kurz (je vier Zeilen, ohne Wiederholung), daß die Wiederholung der Einleitungsworte bloßes Füllsel gewesen wäre. Sobald der Arientext in mehr als vier Zeilen von Picander konzipiert war, verzeichnete er die Textrepetition in ausführlicher Form nicht mehr, sondern ersetzte sie durch die Anweisung „*Da capo*“.

Durchgängig hat sich Bach an diese von Picander vorgesehene Textrepetition gehalten und die vorgegebene *Da capo*-Form musikalisch aufgenommen, und zwar ausnahmslos bei allen Arien. Dies läßt den Schluß zu, daß Bach unter Umständen ein grundsätzliches Einverständnis mit Picander darin getroffen hatte, daß in den freien Formen der Arie stets die italienische Form der *Da capo*-Arie angewendet werden sollte. Diese konnte Bach mühelos vertonen, ohne sich der Schwierigkeit gegenüber zu sehen, daß eine für die *Da capo*-Arie notwendige Textrepetition möglicherweise sinngehaltlich der Arienkonzeption widersprochen hätte. Allein der Umstand, daß Picander von vornherein „*Recitativ*“ und „*Arie*“ benannte Texte konzipierte und nur stichwortartig auf die Schriftstelle verwies, auf die sie sich beziehen und der sie zuzuordnen sind, läßt kaum den Schluß zu, daß Absprachen, geschweige detaillierter Art, zwischen Picander und Bach getroffen worden sind⁸.

III. Die Arie „Erbarme dich“ im Konzept der *Matthäus-Passion*

In ihrer Grundkonzeption besteht die *Matthäus-Passion* formal aus einem beständigen Wechsel von Turba-Chören, Chorälen, Rezitativen und Arien. Dies ist die einheitliche Klammer, durch die sich die *Matthäus-Passion* in ihrer Form von den Kantaten und der *Johannes-Passion* Bachs unterscheidet. Im innermusikalischen Gefüge zeichnet sich die *Matthäus-Passion* durchgängig durch einen ruhigen Sprachduktus aus. Er steht im Gegensatz zu dem der *Johannes-Passion*. Bereits der Evangelienbericht des Johannes ist durch eine härtere Sprache gekennzeichnet, auch durch eine detailgetreue, zugleich rückhaltlos herbe Geschehensbeschreibung der Passion Christi.

Hat Bachs *Johannes-Passion* wenige Zäsuren, die in Gestalt einer Arie einer ruhigen Betrachtung Raum gewähren, so ist die *Matthäus-Passion* dagegen betont meditativ orientiert, wobei der Evangelienbericht hierfür Veranlassung gab; ohne Zweifel aber haben auch die Dichtungen Picanders wesentlichen Anteil an dieser Konzeption.

Daß Bach die Picanderschen Texte – ganz allgemein betrachtet – gegenüber anderen Autoren bevorzugt hat, darf in Hinblick auf die *Matthäus-Passion* als besonders günstig angesehen werden.

Durchgängig sind vor allem die Arien-Texte Picanders von herausragender sinngehaltlicher Qualität; darin unterscheiden sie sich von der spätmittelalterlich nachblühenden Schauerdichtung der Zeit und der süßlichen Eleganz mancher empfindsamen Rokoko-Dichtungen. Die Arien der *Texte zur Passions Music* haben mit wenigen Ausnahmen einen trauernd betrachtenden Charakter, der den Kompositionsansatz in Bach mitbestimmen mußte.

⁸ Daß Bach die Arie „Erbarme dich“ für die Kantate 244a „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ 1729 parodierte, indem er der Musik einen Text Picanders unterlegte, der für die Trauermusik für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen bestimmt war, dürfte auf die Not des Komponisten zurückzuführen sein, in Eile für den plötzlichen Anlaß ein Werk fertigzustellen. Eine ganze Reihe von Sätzen der Passion wurde für diese Kantate parodiert. Der Text der Arie Picanders lautet: „Erhalte mich, / Gott, in der Helffte meiner Tage, / Schone doch, / Meiner Seele fällt das Joch / Jämmerlich. / Erhalte mich, / Gott, in der Helffte meiner Tage.“ Zit. nach der Faksimile-Fassung nach Neumann, a. a. O., S. 398 ff., hier S. 399.

Der Standort der Arie „Erbarme dich“ ist im Geschehen um die Auslieferung Christi angesiedelt. Christus ist Pilatus überantwortet. In einem Nebenbericht, der für das Verständnis des Hauptgeschehens, der Passion Christi, nicht notwendig wiedergegeben werden mußte, teilt Matthäus die Verleugnung Jesu durch Petrus mit. Der Bericht schließt mit dem Hinweis auf das Reueempfinden des Petrus: „Und alsbald krähe der Hahn. Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen. Und ging heraus und weinete bitterlich.“⁹ Unmittelbar an diese Evangelistenworte schließt sich die Arie „Erbarme dich“ an.

In dem Evangelienbericht des Johannes ist die Petrus-Episode etwas stärker in dem Bericht von der Vorladung Christi integriert und zugleich auch beiläufig referiert. Die Verleugnungsszene als solche wird bei Johannes mehr zergliedert, die Reueszene aber läuft nahezu in den gleichen Text aus wie in der *Matthäus-Passion*: „Da verleugnete Petrus abermal, und alsbald krähe der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich“¹⁰.

Bach läßt in der *Johannes-Passion* hierauf eine Tenor-Arie folgen – inhaltlich eine Widerspiegelung der Seelenqualen des Petrus nach der „Missetat“ der Verleugnung Jesu, gleichsam ein innerer Monolog¹¹. Hieran schließt der Chor mit zweierlei Betrachtungen an, in erster Perspektive die objektive Beurteilung der Tat Petri, in zweiter Perspektive der Rückschluß auf die eigene, des Menschen Schuld mit der Bitte an Gott, er möge das Gewissen wachrütteln.

In der *Matthäus-Passion* folgt auf eine Alt-Arie ebenfalls ein Chor¹², der inhaltlich auf die „Gnad und Huld“ Christi abhebt. In der *Johannes-Passion* wie in der *Matthäus-Passion* bildet jeweils der Choral im Anschluß an die Arie an dieser Stelle den Abschluß der aus der Verleugnungsszene sich ergebenden Sinneinheit.

IV. Exegese des Sinngehalts der Arie „Erbarme dich“

Geben Arie und Chor im Anschluß an die Verleugnungsszene in der *Johannes-Passion* offenkundig Zerknirschung, Buße und Beugewilligkeit wieder, so lassen Arie und Chor in der *Matthäus-Passion* Hoffnungswilligkeit und Gütevertrauen in Gott erkennen. Die Barmherzigkeit Gottes wird in der Folgebetrachtung zur Petrus-Szene in der *Matthäus-Passion* ganz in den Mittelpunkt gestellt. Ein vergleichbarer Ansatz ist theologisch-exegetisch in den entsprechenden Passagen der *Johannes-Passion* nicht zu erkennen.

Die Barmherzigkeit Gottes wird theologisch beschrieben als Wille Gottes, aus freier Gnade den Menschen zu Hilfe zu kommen, und ist heilsgeschichtliche Erfahrung. Obgleich die Barmherzigkeit tatsächlich ist, ist sie doch bedingt durch das Ermessen Gottes und damit stets Objekt der Bitte. Das Bittgebet hat die Form des Anrufs an die Barmherzigkeit Gottes.

Die Arie „Erbarme dich“ ist in Anrufungsform gehalten („Erbarme dich, / Mein Gott, um meiner Zähren willen. / Schau hier, / Herz und Auge weint vor dir / Bitterlich, / Erbarme dich, / Mein Gott, um meiner Zähren willen“¹³), besonders in den ersten beiden Zeilen. Bestärkende Beteuerung in der Bitte drückt der Mittelteil der Textgesamtheit aus („um meiner Zähren willen“; „Herz und Auge weint vor dir bitterlich“): Reue wird kundgegeben. Die Aussage ist dabei so angelegt, daß nicht eine Person, die dem Kreis um Christus angehört, zum Bittenden wird, sondern eine beliebige, anonyme Person, die damit stellvertretend bittet für Petrus wie für die gläubige Menschheit. Dieses Reuebekenntnis ist die angemessene Antwort auf die Sünde der Verleugnung Christi durch den Menschen.

Subsumiert man die theologische Ausdeutung der Barmherzigkeit Gottes der literarisch-inhaltlichen Auslegung der Arie, so erweist sie sich sowohl als Bittgebet als auch als Reueerweckung; sie ist ein Ausdruck des Hoffens auf die Barmherzigkeit und Gerechtigkeit des Herrn.

⁹ Zit. nach der Originalfassung des Textes nach Neumann, a. a. O.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Strophe 10 aus *Jesu Leiden, Pein und Not* (Paul Stockmann, 1633).

¹² Strophe 6 aus *Werde munter mein Gemüthe* (Johann Rist, 1642).

¹³ Zit. nach Originaltext nach Neumann, a. a. O.

V. Die Arie „Erbarme Dich“ als Arie für Alt-Stimme

In der *Johannes-Passion* hat Bach an entsprechender Stelle, nämlich unmittelbar nach dem Evangelienbericht über die Verleugnung Christi durch Petrus, eine Arie eingesetzt, die in aufwühlend-dramatischer musikalischer Aussagekraft die geistig-seelische Verwirrung des Petrus nach seiner Tat – in gleicher Weise anonym redend wie die Arie „Erbarme dich“ – nachfühlbar macht; und zwar setzte er sie für Tenor-Stimme¹⁴.

In der *Matthäus-Passion* ist die zu vergleichende Situation eine andere: Picander hatte eine „Aria“ textlich vorgefertigt, diese aber – wie auch alle anderen Arien der Passion – nicht einer bestimmten Stimme zugeteilt. Dabei nun erweist sich Bachs Einfühlungsvermögen. Er wählte für diesen Arien-Text keine hohe, sondern eine tiefe Stimmlage. Die dunklere Färbung der Alt-Lage ist der Wärme der Bitte wie dem Zerknirschungsausdruck des Sünders adäquat.

VI. Die musikalische Form

Vier Ansatzpunkte bilden die Ausgangsbasis für die Untersuchung der musikalischen Form der Arie: Die musikalische Gestalt des der Arie unmittelbar vorangehenden Evangelisten-Berichts, die vorgelegten Erkenntnisse über den textlich-sinngehaltlichen Charakter der Arie, die Festlegung der Arie für die Alt-Stimme und, nicht zuletzt, die Tonart, in der die Arie geschrieben wurde.

Bedeutsam ist die Entscheidung für die Tonart *h*-moll. Nicht nur ist die Arie in *h*-moll gefaßt; Bach führt auch zu ihr hin und läßt sie nicht unvermittelt in *h*-moll erstehen. So wird der Übergang zum *h*-moll nach der zweiten Verleugnung durch Petrus (Nr. 45) mit dem Chor „Wahrlich, du bist auch einer von denen . . .“ (Nr. 46) eingeleitet und mit dem der Arie unmittelbar vorausgehenden Evangelienbericht ausgeführt.

Die ganze Zuspitzung des Verrats¹⁵ ist somit in *h*-moll gehalten. Der Tonartwechsel, von dem die *Johannes-Passion* durchgehend gekennzeichnet ist und der auch an dieser Stelle Unruhe und Kontrast schafft, ist in der *Matthäus-Passion* ganz und offenbar bewußt vermieden worden.

Im Evangelisten-Bericht mildert das *h*-moll die Exponiertheit der hohen Lage im „krähete“ (T. 25) und den schreienden Charakter des „krähete“ in T. 29 ganz beträchtlich.

Der Akzent liegt zuletzt auf den Worten „Und ging heraus und weinete bitterlich“ (T. 31/32). Der Bogen des „weinete“, abgesetzt gegen das leer auslaufende „und ging heraus“ mit der akzentuierenden Achtpause, die die Einsamkeit des Petrus andeutet, soll mit den vielen Kreuzen bewußt auf den musikalischen Charakter der anschließenden Arie einstimmen. Es sei die in der Forschung bereits festgehaltene Erkenntnis der Vollständigkeit halber noch angeführt, daß das Kyrie in Bachs *h*-moll-Messe – ebenfalls ein Erbarme dich-Ruf – und die Arie „Erbarme dich“ der *Matthäus-Passion* in der gleichen Tonart stehen.

Bedeutend für den Charakter der Arie ist vor allem der Auftakt der Violine, der von der Alt-Stimme aufgenommen wird. Der Sprung des Rezitativs im Melisma „weinete“ (Anfang T. 32) wird hier wiederholt und bestimmt nun durchgängig die Arie und damit ihre Intention: Der Akzent, den Bach setzen wollte, ist die Gemüthaltung des Weinens, die nahezu bildlich in den Figuren von Violine und Singstimme das Gesamte durchzieht, grundiert durch das Pochen im Basso continuo¹⁶.

Die musikalische Zeichnung des Weinens ist von Bach immer wieder leicht umakzentuiert worden durch herausgehobene Passagen, insbesondere in der Singstimme. So erscheint das „Erbarme dich“ immer wieder als musikalischer Aufschwung (vgl. T. 19 oder T. 37). Dadurch wird die Klage intensiviert und flehender. Im Mittelteil der Arie (T. 26) wird durch die langen punktierten halben Werte die Aussage intensiver. Dies entspricht der sinngehaltlichen Aussage des Textes. Zweierlei hatte Bach zu verfolgen: Die Rahmenteile haben den Charakter des Bibelgebetes musikalisch zu

¹⁴ Nr. 13 (19) *Ach mein Sinn*, / . . ., aus: Christian Weise, *Der Grünen Jugend Nothwendige Gedanken*, Leipzig 1657. Dies ist die einzige Arie für die *Johannes-Passion* aus der Sammlung Weises.

¹⁵ Auch der Verrat des Judas, samt Bericht (Nr. 11), ist in *h*-moll gesetzt.

¹⁶ Es sollen hier nicht die vielfach wiederholten Erkenntnisse aufgefrischt werden, die in der bisher vorliegenden Literatur durchgängig nachzitiert werden. Hier nur zur Erinnerung das wirklich bemerkenswerte Kennzeichen: Die Choralparallele *O Haupt voll Blut und Wunden* im B. c. Vgl. hier zuletzt Theo van der Bijl, *De Toonschildering in de Matthäus-Passion van Joh. Seb. Bach*, Amsterdam 1961, S. 28.

erfassen. Der Mittelteil ist dem Reueempfinden vorbehalten. Gerade das Flehen der Stimme im Aufschwung „Erbarme dich“ entspricht dem Gebetsgestus. Die Reue ist durch die Intensität der halben Werte klanglich umgesetzt, ohne daß die Grundstimmung der Arie dadurch verändert würde. Bach hat also die Mischform aus Bittgebet und Reue-Ausdruck, die textlich-sinngehaltlich gefordert wird, in der Tat erkannt und die musikalisch angemessenen Ausdrucksmittel dafür gefunden.

Um so bemerkenswerter ist es, daß Bach das in der Forschung bereits nachgewiesene Choral-Continuo (vgl. Anm. 16) noch dem Ganzen einwebte. Bach ist damit noch ein Stück weit über die Intention des Textautors hinausgegangen und hat, recht bescheiden, die Textgrundlage über die musikalische Brücke erweitert und sogar verbessert, indem er sie sinngehaltlich ergänzte. Hieraus ergibt sich nun ein für die Forschung interessanter Wendepunkt, der bislang nicht erkannt wurde: Das Hauptgewicht der Arie liegt gerade auf dem Bittgebet, demgegenüber tritt der quantitativ geringere Mittelteil zurück. Der Choral *O Haupt voll Blut und Wunden* hat aber theologisch-exegetisch wie auch allgemein sinngehaltlich keinen einsehbaren Konnex zum Bittgebet-Charakter der Rahmenteile, wohl aber zum Sinngehalt des Arien-Mittelteils. Der Choraltext ist eine Betrachtung der Leiden Christi, insbesondere der Dornenkrönung. In den bildlichen Darstellungen des Kreuzwegs, der Stationen der Leiden Christi, die in der katholischen Kirche Gegenstand allgemeiner und privater Bußverehrung sind, ist dieser Szene eigens Raum gegeben. Die dargestellten Geschehnisse sollen Mitleid erwecken. Sie wollen zum Mittragen der Schuld auffordern. Sie dienen, eben auch ganz traditionell brauchgemäß im Bereich kirchlicher Bußakte, der Reueerweckung.

Der im Text der Arie zu kurz gekommene Aspekt der Reueerweckung, der von Bach auch nur in den vorgegebenen Grenzen der Vertonung musikalisch umgesetzt werden konnte, wird somit auf anderem Weg musikalisch zur Geltung gebracht: Durch den Choral – möglicherweise ein bewußtes sich Erklären Bachs an Luther und die evangelische Konfession, die ihre Karfreitagsliturgie betont gerade auf Reue- und Bußakte ausrichtet.

Musikalisch bestimmend sind Violine und Singstimme, wobei die konzertierende Violine gleichberechtigt neben die Alt-Stimme tritt. Die Violine ist zeitweilig sogar noch stärker als die Singstimme von der Continuo-Begleitung abgehoben. Dabei setzt der Continuo dem eher schwebenden Violinklang ein relativ starres Gerüst entgegen (vgl. T. 2, 16). Die Alt-Stimme ist meist verhalten. Nur selten wird die Stimme aus der Mittellage um den Ton *a* herausgeführt. Die Violine betont dagegen deutlich die Höhe und umspielt figurenreich die Mittellage der Alt-Stimme. Dadurch ergibt sich ein Duett zwischen Violine und Alt-Solo. Bei weiterer Auslegung könnte man vielleicht vermuten, Bach habe hier einen Dialog zwischen einer irdischen Stimme (Alt-Solo) und einer überirdischen Stimme „von oben“ (Violine) vorgeschwebt¹⁷. Der Choral *O Haupt voll Blut und Wunden*, den der Continuo anstimmt, gibt dieser Arie einen Rang, der diese Deutung rechtfertigen könnte.

VII. Die Rezeption

Die Bedeutung der Arie ist in den Jahren der Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion* uneingeschränkt erkannt worden. Dies läßt sich aus der Berichterstattung über die Aufführungen durch Mendelssohn selbst wie auch die Nachfolgeaufführungen bis 1833 in Dresden belegen¹⁸. Auffallend ist dabei zunächst, daß Mendelssohn selbst, wenngleich er einschneidende Striche durchaus nicht vermied, die Arie „Erbarme dich“ unberührt ließ und auch auf die Einführung von Vortragsbezeichnungen verzichtete¹⁹. Das gilt auch für die Folgeaufführungen in Deutschland. Kürzungen im vorausgehenden Rezitativ – genaue Angaben fehlen – wurden zwar vorgenommen²⁰, dürften aber nicht die unverzichtbare Überleitung zur Arie („ging heraus und weinete bitterlich“) betroffen haben.

Immerhin geben einige briefliche Äußerungen von Zuhörern der damaligen Aufführungen Aufschluß, welche Bedeutung man der Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion* und auch der Arie „Erbarme dich“ im Gesamten der *Matthäus-Passion* zumaß. Heinrich Heine, der mit Mendelssohn in

¹⁷ In Vorausnahme der Gegensätzlichkeit von Reinheit und Erlösung einerseits und Verfehlung und Sündhaftigkeit in Gestalt Kundrys andererseits in Wagners *Parsifal*.

¹⁸ Vgl. hier die Quellen, soweit sie von Geck (a. a. O.) erfaßt sind.

¹⁹ Vgl. Geck, a. a. O., S. 36ff.

²⁰ Z. B. Frankfurt a. M. 1829, vgl. Geck, a. a. O., S. 79.

freundschaftlicher Verbindung stand, benennt sehr genau die Teile der *Matthäus-Passion*, die ihn „gewaltig ergriffen“: die Arien „Erbarme dich mein Gott“, „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (. . .) „weniger Eindruck machte die erste Arie: ‚Buss und Reue‘“²¹.

Brahms – der „Messias“ und „Apostel“ Zur Rezeptionsgeschichte des Artikels „Neue Bahnen“ von Constantin Floros, Hamburg

Der Artikel *Neue Bahnen*, Robert Schumanns letzte literarische Arbeit, gehört zu den berühmtesten Dokumenten der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bekanntlich spielt er ebenso in der Schumann- wie in der Brahms-Biographie eine bedeutende Rolle. Er wurde unzählige Male paraphrasiert und manchmal auch kommentiert, doch war er bis vor kurzem niemals eingehender untersucht worden. Bei einer intensiven Beschäftigung mit dem Text vor rund zehn Jahren meinte ich erkannt zu haben, daß der Aufsatz eine tiefere Bedeutung besitzt, die sich nur dann erschließt, wenn man ihn zusammen mit anderen Dokumenten sieht¹.

Johannes Brahms kam Ende September 1853 nach Düsseldorf, und die Begegnung mit dem Ehepaar Schumann wurde für ihn schicksalhaft. Man übertreibt nicht, wenn man sagt, daß Robert und Clara Schumann von der Persönlichkeit und der Kunst Brahms' fasziniert gewesen sind. Ihre Briefe und Tagebucheinträge lassen darauf schließen, daß sie gemeint haben müssen, Zeugen einer „Offenbarung“ geworden zu sein. So schrieb Schumann an Joseph Joachim über Brahms: „Das ist der, der kommen mußte.“ Gleichfalls in einem Brief an Joachim steht der denkwürdige Satz: „Nun, ich glaube, Johannes ist der wahre *Apostel*, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer auch nach Jahrhunderten noch nicht enträthseln werden.“ Und ähnlich formulierte Clara in ihrem Tagebuch: „Das ist wieder einmal einer, der kommt wie eigens von Gott gesandt!“

Gestützt auf diese und weitere Dokumente sowie auf viele andere Beobachtungen interpretierte ich den Aufsatz zunächst als „messianische Weissagung“. Ich folgerte, daß Schumann in Brahms den lange ersehnten Messias der deutschen Musik erblickte, daß Brahms ihm wie der Apostel und Evangelist Johannes erschien, daß Schumann in Brahms – wie Christus in dem Apostel Johannes – seinen „Lieblingsschüler“ sah und von ihm die Fortsetzung seiner künstlerischen Arbeit, die Verwirklichung seiner Pläne, gewissermaßen die Vollstreckung seines künstlerischen Willens erhoffte und erwartete.

Ich konnte ferner feststellen, daß Schumann bei der Abfassung des Textes eine Erzählung E. Th. A. Hoffmanns vor Augen hatte: das letzte *Phantasiestück* aus der zweiten Sammlung der *Kreisleriana*, die Schlüsselerzählung *Johannes Kreislers Lehrbrief*. Zwischen den beiden Texten bestehen nämlich sowohl in der Reihenfolge der Gedanken als auch in der Stilistik und selbst in der Wortwahl und Metaphorik höchst beachtliche Korrespondenzen. Sie helfen uns erkennen, daß Schumanns Artikel auch als „Lehrbrief“ für Brahms konzipiert war, der sich in der Jugend als „junger Kreisler“ verstand. Schumann stellt Brahms als Genius vor, rühmt seine Erstlingswerke, macht Prognosen über seine künftigen Kompositionen, hebt seine Bescheidenheit hervor und „empfiehlt“ ihn der musikalischen Welt.

Schumanns Formulierung „Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündniß verwandter Geister“ veranlaßte mich schließlich, der Frage nach dem Zusammenhang des Artikels mit Schumanns „Bund“-Gedanken (man denke etwa an seinen „Davidsbund“) nachzugehen. Diese Untersuchungen führten zu dem Ergebnis, daß der berühmte Artikel auch als musikpolitisches Manifest gemeint war,

²¹ Brief an Friederike Robert (Gattin des Dichters, Schwester von Rahel Varnhagen) vom März 1829, vgl. Geck, a. a. O., S. 48f., hier S. 49.

¹ Constantin Floros, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980, Kap. XIII: Schumanns Aufsatz ‚Neue Bahnen‘ in neuer Deutung, S. 99–114.

d. h. als öffentliche Erklärung für einen „Bund“ gleichgesinnter Komponisten, von dem Schumann sich eine Erneuerung der Musik erhoffte und an dessen Spitze er Brahms stellte.

In einer Rezension meines Buches² und in einem vorausgegangenen Aufsatz³ erhob Siegfried Kross jüngst Einwände gegen meine Interpretation des Schumannschen Artikels als messianischer Weissagung. Seiner Ansicht nach lasse sich meine Deutung, wonach Schumanns Brahms „für den ersehnten Messias der Musik“ hielt, nicht aufrechterhalten. Kross, für den Schumanns „romantisch-überschwengliche“ Sprache vor dem Hintergrund der romantischen Vorstellungen von der „Heiligkeit der Tonkunst“ und vom Priestertum des Künstlers gedeutet werden muß⁴, meint „vor einer isolierten Betrachtung von Schumanns Sprachgebrauch, seiner Metaphorik und seiner Bilder“ warnen zu müssen. Die „Warnung“ zielt freilich ins Leere; denn ich habe (übrigens als erster) die Semantik der Metaphern und Bilder (u. a. Sturm, Wasserfall, Regenbogen, Schmetterling und Nachtigall) auch anhand der frühen Schriften und Briefe Schumanns eingehend untersucht. Wenn aber Kross behauptet, Schumanns Brahms betreffende Äußerungen fänden sich mit derselben „Begrifflichkeit“ auch schon früher bei Robert Schumann und in ganz anderem Zusammenhang, so „in merkwürdiger Konzentration und Parallelität der Bilder“ im vierten der *Schwärmbriefe* (An Chiara)⁵, so wird er selbst ein Opfer seiner Lust am Widerspruch: im vierten der *Schwärmbriefe* kommt nämlich kein einziger der Begriffe vor, die im Mittelpunkt des Artikels *Neue Bahnen* und der dazugehörigen Dokumente stehen! Schumann hat meines Wissens nur von Brahms (und sonst von keinem anderen Komponisten) als von einem „Apostel“, der „Offenbarungen“ schreiben würde, gesprochen.

Angelpunkt der Kross'schen Einwendungen ist die Meinung, daß die Begriffe „Messias“ und „Apostel“ einander ausschließen: Schumann habe Brahms nicht als Apostel verstehen können, denn dies würde voraussetzen, daß Schumann sich selbst als den Messias und Vollender des Reiches der Kunst gesehen habe und Brahms als seinen Jünger, wodurch sich die messianische Vorstellung von Brahms selbst aufhöbe. Der Widerspruch ist indessen – wie ich in meinem Buch erläutert habe – nur scheinbar. Ich schrieb⁶: „So wesentlich der Unterschied zwischen dem Messias und einem Apostel im theologischen Sinne ist, Schumanns scheinbar merkwürdige Assoziationen erhalten doch einen Sinn, wenn man bedenkt, daß auch der Apostel Johannes – wie der Messias – ein ‚Abgesandter‘ ist, der Bedeutendes zu verkünden hat.“ Die Metaphern Messias und Apostel sind sowohl auf Schumann als auch auf Brahms zu beziehen. Schumann und Brahms (die beide viel geistreicher gewesen sind, als manch einer heute glaubt) trieben mit den theologischen Begriffen ein schalkhaft-symbolisches Spiel. Brahms richtete am 29. November 1853 einen Brief an Schumann, in dem er ihn mit „Mynheer Domine“ anredet. Auch diese „lustige Anrede“ hat – wie ich gleichfalls in meinem Buch erläuterte – einen tieferen Sinn. Ich habe ihn so gedeutet⁷: „Wenn Schumann in ihm [Brahms] den Messias und Apostel sah und ihn als solchen öffentlich angekündigt hatte, so wollte er [Brahms] seinerseits mit der ‚lustigen Anrede‘ [Mynheer Domine] und mit dem ganzen Brief bekunden, daß er sich doch nur als ‚Abgesandten‘ Schumanns, seines ‚Herrn‘ verstand.“

Zahlreiche Dokumente zur Rezeptionsgeschichte des Schumannschen Artikels (sie wurden in meinem Buch noch nicht ausgewertet und sollen hier erstmals besprochen werden) beweisen eindrucksvoll, daß viele Zeitgenossen Schumanns – entgegen Kross – den Aufsatz als messianische Weissagung verstanden hatten. Sie faßten Brahms teils als den von Schumann verheißenen „Messias“ und teils als Apostel bzw. „Propheten“ Schumanns auf. Und Brahms selbst schrieb einmal, er wolle das „Wort“ predigen!

Schumanns Artikel erschien am 28. Oktober 1853 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* und erregte sofort nicht nur in Leipzig großes Aufsehen. Die Neugier, Brahms und seine von Schumann so gepriesenen Werke kennenzulernen, war groß. Noch im Oktober 1853 bat Heinrich von Sahr, ein

² *Mf* 35 (1982), S. 98–100.

³ Siegfried Kross, *Brahms und Schumann*, in: *Brahms-Studien* 4, Hamburg 1981, S. 7–44. Dieser Aufsatz stellt über weite Strecken eine Paraphrase der Kapitel XII bis XV, S. 84–151, aus meinem Buch dar.

⁴ Über den Zusammenhang zwischen Musik und Religion in der Romantik siehe Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Band I: *Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1977, S. 159.

⁵ *Brahms-Studien* 4, S. 17–19.

⁶ Floros, *Brahms und Bruckner*, 1980, S. 105.

⁷ Ebenda, S. 106f.

Leipziger Schumannianer, Albert Dietrich⁸: „Schreibe mir Deine aufrichtige Meinung über Brahms. Ich bin furchtbar begierig, ihn kennenzulernen. – Wenn Schumann’s herkommen, muß er mit her, der *neue Johannes* oder *Messias*, damit wir uns alle von ihm taufen lassen.“ Wenn nicht alles trägt, so ist diese Briefstelle das erste Dokument, in dem Brahms ausdrücklich als *Messias* apostrophiert und überdies noch mit dem Apostel Johannes bzw. mit Johannes dem Täufer verglichen wird.

Franz Liszt dürfte in Weimar kurz nach dem 28. Oktober die jüngste Lieferung der *Neuen Zeitschrift für Musik* erhalten haben. Denn bereits am 1. November 1853 fragte er seinen Lieblingsschüler Hans von Bülow, ob er den Schumannschen Artikel zu Gesicht bekommen habe⁹. Von Bülow antwortete am 5. November, daß „Mozart–Brahms“ oder „Schumann–Brahms“ seinen Schlaf nicht störe und daß er in Ruhe dessen „Offenbarungen“ abwarte. Er gab im übrigen zu bedenken, daß Schumann schon einmal (vor rund 15 Jahren) mit ähnlichen Worten vom „Genie“ W. Sterndale Bennetts gesprochen hatte¹⁰. Besonders interessant an dieser Briefstelle sind die von Bülow geprägten Doppelnamen Mozart–Brahms und Schumann–Brahms: ersterer spielt wohl auf das Wunderkind Brahms an, letzterer auf den „Jünger“ Schumanns.

Auf Drängen Schumanns reiste Brahms am 17. November nach Leipzig, wo er von Sahr herzlich aufgenommen wurde. Hier lernte er nicht nur die Verleger Härtel und Senff, sondern auch die Professoren des Konservatoriums Ignaz Moscheles und Ferdinand David sowie viele andere Musiker und Musikfreunde kennen¹¹.

Wie mehrere Dokumente bezeugen, war Brahms in Leipzig zum Stadtgespräch geworden. Franz von Holstein (1826–1878), der spätere Mitbegründer des „Deutschen Bachvereins“, teilte Anfang Dezember seiner Schwester Helene mit¹²: „Einen recht großen Genuß gewährt mir die Anwesenheit eines jungen Komponisten aus Hamburg. Er heißt Johannes Brahms, und R. Schumann hat ihn in der Brendelschen Zeitung als den *Messias* dargestellt, der in die musikalische Welt kommen mußte.“

Ausdrücklich als *Messias* wird Brahms gleichfalls in einer Tagebucheintragung Hedwig Salomons (1819–1897) vom 4. Dezember bezeichnet. Hier heißt es¹³: „Er saß mir gegenüber, dieser junge Held des Tages, dieser von Schumann verheißene *Messias*; blond, anscheinend zart und hat doch im zwanzigsten Jahr schon durchgearbeitete Züge, obgleich rein von aller Leidenschaft. Reinheit, Unschuld, Natur, Kraft und Tiefe – das bezeichnet sein Wesen. Man hat so große Lust, ihn wegen Schumanns *Weissagung* lächerlich zu finden, streng gegen ihn zu sein, aber man verißt alles, liebt und bewundert ihn ohne Ausnahme.“ Der letzte Satz dieser Tagebucheintragung läßt durchblicken, daß man Brahms auch mit Skepsis und wohl auch mit Neid betrachtete, von seiner Persönlichkeit jedoch angetan war¹⁴.

Sehr aufschlußreich in dieser Hinsicht sind die bislang gleichfalls unbeachtet gebliebenen Ausführungen Arnold Schlönbachs, eines Leipziger Literaten, der am 4. Dezember bei einem „Sonntag-Nachmittag“ im Hause Franz Brendels Brahms spielen hörte und am nächsten Tag über ihn an Brendel folgendes schrieb¹⁵: „Der Schluß des Ganzen war nun ein besonderes Bedeutungsvolles. Hatten wir bisher das Fertige, Vollendete empfangen, so empfangen wir nun ein Werdendes; aber ein

⁸ Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig 1898, S. 7. Nach Walter Niemann (*Brahms*, Berlin 1920, S. 55) hat sich Heinrich von Sahr auch als Komponist versucht. Siehe dazu auch Otto Gottlieb-Billroth (Hrsg.), *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin und Wien 1935, S. 265.

⁹ La Mara (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, Leipzig 1898, S. 39.

¹⁰ Hier der Wortlaut der Briefstelle: „Mozart–Brahms ou Schumann–Brahms ne trouble point du tout la tranquillité de mon sommeil. J’attendrai ses manifestations. Il y a une quinzaine d’années que Schumann a parlé en des termes tout à fait analogues du génie de W. Sterndale, Benêt.“ Siehe *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, 1898, S. 43.

¹¹ Siehe die Briefe Sahr’s und Brahms’ bei Dietrich, *Erinnerungen*, 1898, S. 8f. und vor allem *Brahms-Briefwechsel* V, 17–27.

¹² Zitiert nach Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Band I (1833–1862), Wien und Leipzig 1904, S. 144.

¹³ Hedwig von Holstein, *Eine Glückliche. H. v. Holstein in ihren Briefen und Tagebuchblättern*,³ 1907. Zitiert nach Walter und Paula Rehberg, *Johannes Brahms. Sein Leben und sein Werk*, Zürich und Stuttgart² 1963, S. 49. Siehe auch Alfred von Ehrmann, *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933, S. 45.

¹⁴ Adolf Schubring vermerkte 1862 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (56. Band, Nr. 12, 21. März 1862, S. 93), daß Schumanns Artikel *Neue Bahnen* („das neue Johannes-Evangelium“) unterschiedlich aufgenommen worden war: „Die damals noch kleine Schumann’sche Gemeinde war freudig überrascht und glaubte; das übrige musikalische Publicum, Conservative wie Fortschritts-partei, zuckte ungläubig die Achsel und spottete.“

¹⁵ Arnold Schlönbach, *Ein offener Brief an Franz Brendel*, in: *NZfM*, 39. Bd., Nr. 24 (9. Dezember 1853), S. 256–258, Zitat S. 257.

Werdendes von seltenster Begabung, von reicher, weiter Zukunft; ein Werdendes von schon bedeutender Abgeschlossenheit, weil von ursprünglicher Kraft, von echter Originalität: es war der junge *Brahms* aus Hamburg, dem der neuliche Artikel Ihrer Zeitung von Rob. Schumann: *Neue Bahnen* galt. Sie wissen, der Artikel hatte in manchen Kreisen Mißtrauen (bei Manchen vielleicht nur aus Furcht) erregt, jedenfalls dem jungen Manne einen sehr schwierigen Stand bereitet, weil die Berechtigung zu großen Anforderungen hervorgerufen, und als der junge, schlanke, blonde Mann erschien, so scheinlos, so scheu, so bescheiden, mit der noch im Übergang stehenden fistelnden Stimme: da mochten Wenige den Genius ahnden, der in dieser jungen Natur schon so reiche Welt geschaffen; Berlioz aber hatte schon bald im Profil des jungen Mannes eine auffallende Ähnlichkeit mit Schiller entdeckt und eine verwandte keusche Seele darin geahndet; und als nun der junge Genius seine Schwingen entfaltete, als er mit außerordentlicher Fertigkeit bei tiefinnerlicher und äußerlicher Energie sein Scherzo dahin blitzen und rauschen und schillern ließ, als dann sein Andante in tiefen, innigen, starkwehmüthigen Klängen uns entgegenschwoll, da fühlten wir Alle: ‚Ja, hier ist ein wahrhafter Genius und Schumann hatte Recht‘; da war kein Mißtrauen mehr, nur ganze, volle, echte Künstlerfreude, und als Berlioz den jungen Mann tiefbewegt mit beiden Armen umfaßte und an sein Herz drückte, da, lieber Freund! empfand ich einen so süßen, heiligen Schauer der Begeisterung durch meine Seele strömen, wie ich ihn selten so empfunden. Ich hätte zu diesem seltenen Bilde, den jungen Genius in den Armen des großen Meisters, die junge Eiche kräftig umfaßt von den starken Ästen der ihr stolzes Haupt hoch emporstrebenden Vater-Eiche, – ich hätte zu diesem seltenen Bilde die werdenden und fertigen Musiker der ganzen Welt hinzurufen und sagen mögen: ‚das sind die ersten Naturen, – die Künstler von Gottes Gnaden.‘“

Wie schon aus diesem Bericht teilweise hervorgeht, traf Brahms in Leipzig Anfang Dezember auch Liszt und Berlioz, die beide zu einem Berlioz-Konzert gekommen waren. Brahms berichtet am 7. Dezember Joseph Joachim, daß er von Liszt „sehr freundlich“ aufgenommen wurde und daß ihn Berlioz im Hause Brendels so „unendlich warm und herzlich“ gelobt habe, „daß die Übrigen“ [Brendel, Pohl, Schlönbach, Gieseke und „alle literarischen Nobilitäten (oder Nullitäten?) Leipzigs“] „demütig nachsprachen“¹⁶. Berlioz selbst schrieb Joachim, daß Brahms („dieser junge Kühne [. . .], der sich unterfängt, neue Musik zu machen“) ihn stark beeindruckt habe, versäumte jedoch nicht der Befürchtung Ausdruck zu verleihen, daß Brahms sehr viel leiden würde („il souffrira beaucoup“)¹⁷.

Ein Brief Liszts dokumentiert, daß er eine Zeitlang daran dachte, Brahms für die Sache der Neuen Musik, die er vertrat, zu gewinnen. Er schrieb nämlich am 16. Dezember Hans von Bülow, er sei an Brahms aufrichtig interessiert und hoffe, daß dessen *Neue Bahnen* ihn künftig Weimar näherbringen würden. Im übrigen lobte er Brahms' *C-dur-Sonate* op. 1, deren Korrekturabzüge er in Leipzig gesehen hatte¹⁸. Alle diese Dokumente lassen deutlich erkennen, daß Berlioz und Liszt in dem jungen Brahms eine große Hoffnung für die von ihnen propagierte Neue Musik sahen!

Von Bülow selbst lernte Brahms erst Anfang Januar 1854 in Hannover kennen. Am 6. Januar 1854 teilte er seiner Mutter mit¹⁹: „Den Robert Schumannschen jungen *Propheten* Brahms habe ich ziemlich genau kennen gelernt; er ist seit zwei Tagen hier und immer mit uns. Eine sehr lebenswürdige, candide Natur und in seinem Talente wirklich etwas Gottesgnadenthum im guten Sinne!“ Bemerkenswert an dieser Briefstelle ist, daß von Bülow Brahms nicht als Messias, sondern als Propheten Schumanns bezeichnet: er faßte ihn offenbar als „Abgesandten“, Apostel Schumanns auf²⁰.

¹⁶ *Brahms-Briefwechsel* V, 22.

¹⁷ Ebenda V, 25.

¹⁸ Hier der Wortlaut der Briefstelle: „Vous y trouverez Brahms auquel je m'intéresse sincèrement et qui s'est conduit avec tact et bon goût envers moi durant les quelques jours que je viens de passer à Leipzig en l'honneur de Berlioz. Aussi l'ai-je invité plusieurs fois à dîner et me plais à croire que ses *neue Bahnen* le rapprocheront davantage de Weymar par la suite. Vous serez content de sa *Sonate en ut* dont j'ai parcouru les épreuves à Leipzig et qu'il m'avait déjà montrée ici. C'est précisément celui de ses ouvrages qui m'avait donné la meilleure idée de son talent de composition.“ Siehe *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow* (1898), S. 61.

¹⁹ Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, II. Band, Leipzig 2 1899, S. 166.

²⁰ Von Bülow spielte am 1. März 1854 in einer Soirée in Hamburg den Kopfsatz der *C-dur-Sonate* op. 1 von Brahms. Siehe das Faksimile in: Von Bülow, *Briefe und Schriften* II, 185.

Die Auffassung von Brahms als Messias scheint sich lange nach dem Erscheinen der *Neuen Bahnen* gehalten zu haben. Höchst auffällig ist jedenfalls, daß der Dichter Klaus Groth noch 1885 den Topos aufgriff. Am 11. Dezember 1885 schrieb er Brahms aus Kiel folgendes²¹: „Es ist doch Tatsache, daß hier, bei Deinen schweigsamen halben Landsleuten, Deine Gemeinde eine fest begründete ist, und ob ich gleich Dein eifriger Hohepriester, so ist es doch gut, wenn der *Messias* sich zuweilen selber hören und sehen läßt.“

Eine boshafte Anspielung Richard Wagners läßt übrigens darauf schließen, daß Joseph Joachim noch Ende der sechziger Jahre Brahms als den Messias der Musik propagierte. Wagner schreibt nämlich in seiner Abhandlung *Über das Dirigieren* (1869) folgendes^{21a}: „Man sagt mir, daß Herr Joachim, dessen Freund J. Brahms alles Gute für sich aus einer Rückkehr zur Schubertschen Liedermelodie verhoffe, seinerseits einen *neuen Messias* für die Musik überhaupt erwarte.“

Wie wurde Brahms mit dieser ihm von Schumann und von vielen seiner Zeitgenossen zugewiesenen „Messiasrolle“ fertig? Wie vertrug sie sich mit seiner sprichwörtlichen Bescheidenheit? Wer auf diese Fragen bündig antworten will, muß mehreres berücksichtigen. Auf der einen Seite steht fest, daß Brahms alles andere als eitel war. Er konnte mitunter allergisch reagieren, wenn man ihn mit den großen Meistern, die er verehrte, auf eine Stufe stellte. So sagte er zu dem englischen Gesangslehrer und Komponisten Georg Henschel²²: „Was ich nicht begreife, ist, wie unsereiner eitel sein kann. Wie wir Menschen, die auf der Erde aufrecht gehen, zu den Geschöpfen, die unter der Erde kriechen, so stehen unsere Götter über uns. Wenn es mir nicht so lächerlich wäre, würde es mir ekelhaft sein, mich von Kollegen ins Gesicht hinein so überschwenglich loben zu hören.“ Auf der anderen Seite hatte er ein ausgeprägtes Selbst- und Sendungsbewußtsein. Franz von Holstein charakterisierte treffend das Wesen des Einundzwanzigjährigen, als er von einer Mischung aus „Bescheidenheit“ und „Selbstvertrauen“ sprach²³. Dieser Wesenszug kennzeichnet auch den „reifen“ Brahms. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine kleine Geschichte, die Karl Goldmark²⁴ erzählt. Danach benahm sich das Philharmonische Orchester unter Otto Dessoff bei einer Probe einer Serenade von Brahms²⁵ in sichtbarer Unruhe, die dem Werk galt, etwas unfreundlich. Brahms trat ans Dirigentenpult und sagte: „Meine Herren! Ich weiß, ich bin nicht Beethoven, aber ich bin Johannes Brahms.“ Und es ist überaus lehrreich zu erfahren, daß Brahms sich mitunter – sicherlich selbstironisch – mit einem Evangelisten verglich. Am 8. Januar 1876 schrieb er an Bernhard Scholz²⁶: „Jetzt aber fahre ich gen Holland und predige das Wort.“

Brahms galt zu Lebzeiten vielfach als Nachfolger Schumanns, gleichsam als dessen Apostel. So publizierte Adolf Schubring²⁷ 1861/1862 eine Artikelserie über die „Schumann'sche Schule“, zu der er neben Carl Ritter, Theodor Kirchner, Waldemar Bargiel und Joseph Joachim ausdrücklich auch Brahms zählte. Nach Schubring herrschten Anfang der 1860er Jahre drei musikalische Schulen in Deutschland. Sie unterschieden sich voneinander vor allem in der Position, die sie zu dem umstrittenen Form-Inhalt-Problem einnahmen. Die eine legte „das überwiegende Gewicht auf die (alte) Form, die andere auf den (neuen) Inhalt, die dritte, in der Mitte stehende [das war die Schumann'sche Schule] aber gleiches Gewicht auf Form und Inhalt“. Auch Franz Brendel rechnete Brahms zu der Schumannschen „Richtung“. In seiner *Geschichte der Musik*²⁸ hebt er rühmend Brahms' „spezifisch musikalische Begabung“ und kompositionstechnische Meisterschaft hervor, kritisiert aber eine gewisse Abstraktheit in Darstellung und Stimmungswelt. Zahlreiche Rezensenten

²¹ Volquart Pauls (Hrsg.), *Briefe der Freundschaft. Johannes Brahms – Klaus Groth*, Heide in Holstein 1956, S. 114.

^{21a} Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, 6. Aufl. (o. J.), Band VIII, S. 337. Vgl. dazu Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1898, S. 212.

²² W. A. Thomas-San Galli, *Johannes Brahms*, München ⁵1919, S. 179.

²³ Max Kalbeck, *Brahms I*, 1904, S. 144.

²⁴ Karl Goldmark, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Wien 1922, S. 85.

²⁵ Der Bericht Goldmarks bezieht sich höchstwahrscheinlich auf die *A-dur-Serenade* op. 16, die die Wiener Philharmoniker am 8. März 1863 unter Dessoffs Leitung aufführten. Dessoff schrieb am 3. d. M. an Brahms: „Die Serenade geht schon gut, und Freitag früh um 9 Uhr probire ich sie noch einmal im Theezimmer des Redoutensaales; es wäre mir lieb, wenn Sie kämen.“ Siehe *Brahms-Briefwechsel XVI*, 130.

²⁶ *Brahms-Briefwechsel III*, 200.

²⁷ DAS [Adolf Schubring], *Schumanniana Nr. 5–8*, in: *NZfM* 55 (1861) und 56 (1862), Zitat 55. Bd., S. 53.

²⁸ Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig ⁶1878, S. 595–597

Brahmsscher Werke beriefen sich übrigens immer wieder auf Schumanns Aufsatz *Neue Bahnen* und maßen die Kompositionen an Schumanns Prophetie²⁹. Noch 1892 war die Auffassung, Brahms sei ein Nachfolger Schumanns, so stark verbreitet, daß Philipp Spitta³⁰ sich genötigt sah klarzustellen: „Das Seltsamste, was man heute noch über Brahms zu hören bekommt, ist, daß er ein Nachfolger Schumann's sei. Er ist von ihm so gänzlich verschieden, wie es zwei Künstler mit übereinstimmenden Grundanschauungen überhaupt sein können“³¹. Jüngste Untersuchungen zeigen freilich, daß noch das späte Klavierschaffen Brahms' dem frühen Schumann erstaunlich viel verdankt³².

²⁹ Imogen Fellingner, *Das Brahms-Bild der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1863 bis 1882)*, in: Heinz Becker (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 5), Regensburg 1965, S. 27–54.

³⁰ Philipp Spitta, *Johannes Brahms*, in: *Zur Musik*, Berlin 1892, S. 387–417, Zitat S. 390.

³¹ Über Übereinstimmungen zwischen der Ästhetik Schumanns und der Kunstanschauung Brahms' siehe vom Verfasser, *Brahms' Kunstanschauung und Stil* (im Druck).

³² Constantin Floros, *Studien zu Brahms' Klaviermusik*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 5, Hamburg 1983.

BERICHTE

Kolloquium: Mannheim und Italien – Zur Vorgeschichte der Mannheimer Schule vom 12. bis 14. März 1982 in Mannheim

von Roland Würtz, Mannheim

Im Rahmen der Kurpfälzischen Mozarttage 1982 veranstaltete die Mozartgemeinde Kurpfalz e. V. mit Unterstützung des Kulturamtes der Stadt Mannheim ein wissenschaftliches Kolloquium. Zwölf Referenten aus Österreich und Deutschland – leider konnte kein italienischer Kollege der Einladung folgen – bemühten sich um die Komponenten, die erst die „Mannheimer“ entstehen ließen, nachdem sich die Wissenschaft längst um Ruhm und Nachruhm der Mannheimer Komponisten am Hofe des Kurfürsten Karl Theodor gekümmert hat.

Herbert Seifert (Wien) zeigte *Die Beziehungen zwischen den Familien Pfalz-Neuburg und Habsburg auf dem Gebiet des Musikdramas* und den damit verbundenen italienischen Einfluß über Wien auf. Rudolph Angermüller (Salzburg) sprach über *Italienische Musik, wie sie 1778 in Paris diskutiert wurde*. Die Instrumentalmusik wurde von Eduard Melkus (Wien) mit *Italienische Violintechnik bei den Mannheimer Geigerkomponisten* und Reinhard Wiesend (Würzburg) mit dem Thema *Zum Crescendo in der italienischen Oper um 1750* bedacht. Karl-Heinz Nagel (Mainz) wies auf *Die Familie Grua – Italienische Musiker in kurpfälzischen Diensten* und Wilhelm Herrmann (Mannheim) auf die italienischen Libretti der reichen Sammlung des Mannheimer Reiss-Museums hin. Sabine Henze (Marburg) beschrieb drei repräsentative *Italienische Opern auf der Mannheimer Hofbühne* und Klaus Altmann (Bonn) zeigte das italienische Moment bei *Ignaz Holzbauer als Messenkomponist* auf. In die letzten Jahre der Blütezeit der Mannheimer Musik reichte Roland Würtz' Referat *Ignaz Holzbauer und das Teutsche – Befreiungsversuche vom italienischen Einfluß*. Roland Würtz gab zu Beginn der Veranstaltung einen Überblick über die Behandlung des Kolloquiumsthemas in der Musikgeschichtsschreibung seit der Jahrhundertwende und gab dann das Wort an die drei Vorsitzenden der Sektionen weiter, die Herren Ludwig Finscher (Heidelberg), Christoph-Hellmut Mahling (Mainz) und Gerhard Croll (Salzburg).

Dem Kolloquium war die Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte an der Universität Mainz angeschlossen. Ein stilvolles Rahmenprogramm führte die aktiven und passiven Teilnehmer zueinander. Vorträge und Diskussionsbeiträge werden im Druck erscheinen.

Strawinsky-Kongreß (28. bis 30. Mai 1982) in Mailand

von Sigrid Wiesmann, Bayreuth

Anläßlich des 100. Geburtstages von Igor Strawinsky veranstaltete das Teatro alla Scala einen Kongreß unter dem Motto *Strawinsky Heute*. Daß die Vorträge von der Bühne der Piccola Scala gehalten wurden, war für die Diskussion nicht allzu förderlich. Läßt man sich aber von dem aktuellen Vorurteil, daß es, wenn man sich zusammenfindet, primär auf Diskussionen ankomme, nicht beirren, so ist unbestreitbar, daß der von Francesco Degrada umsichtig vorbereitete und von der Scala (Carlo Mezzadri, Gloria Tanzini) großzügig organisierte Kongreß zu wissenschaftlichen Resultaten geführt hat, die zusammen mit denen des vorjährigen Kongresses über Mussorgskij (1000 Seiten!) publiziert werden sollen.

Carl Dahlhaus (Berlin) eröffnete den Kongreß mit einem Vortrag über *Adornos Polemik gegen Strawinsky und das Problem der „höheren Kritik“*. Der zentrale Punkt seiner Auseinandersetzung war der „Zeitbegriff“, an dem er zeigte, daß Adornos Vorstellungen, von der Musik Beethovens und Schönbergs abstrahiert, mit denen von Strawinsky nicht vereinbar sind. In seinem Referat über *Das ästhetische Denken Strawinskys* stellte Enrico Fubini (Turin) einige Gedanken Strawinskys dar, ohne sich auf Details einzulassen. Robert Crafts Referat lebte von vielen persönlichen Erfahrungen (*Strawinskys Schaffen und seine Stellung in unserem Jahrhundert*). Über *Transkription und Mitteilung in Strawinskys Œuvre* sprach Luigi Pestalozza (Mailand) und „entlarvte“ ihn als bürgerlichen Komponisten. Allzu nationalistisch gab sich Michail Druskin (Leningrad) in seinem Vortrag *Das russische Erbe bei Strawinsky*. Über *Petruschka – die erste Liebe* referierte Massimo Mila (Turin) und bewies anhand von Details die Gültigkeit von *Petruschka* bis heute. Mario Bortolotto (*Strawinsky und das Dogma*) konnte der Versuchung nicht widerstehen, anhand von *The Rake's Progress* in Plaudereien zu verfallen. Rudolf Stephan (Berlin) zeigte in seinem Referat *Zur Deutung des Neoklassizismus Strawinskys*, daß das Zerbrechen und Entstehen von Wörtern und Formulierungen seine Entsprechung in der gewaltsam erscheinenden Veränderung von Melodien, Motiven, Phrasen und Perioden findet. Diese Verfahren machen für Strawinsky die automatische Wahrnehmung der Musik unmöglich. Er verwendete sie erstmals systematisch in *Pulcinella*.

Wie kurzweilig eine detaillierte Analyse sein kann (*Nochmaliges Lesen über „Sacre“*), ausgehend von der Verfolgung eines Dreitonmotivs spezifisch russischer Färbung, das sich durch das Gesamtwerk Strawinskys zieht, zeigte Roman Vlad (Rom), dessen Enthusiasmus für den Gegenstand unverkennbar war und sich auf das Publikum übertrug. Zwischen Provokation und Trivialität balancierte Heinz Klaus Metzger (München) mit seinem Thema *Strawinsky und die Nekrophilie*, indem er eine Variante zu Adornos Strawinsky-Kritik präsentierte. Gioachino Lanzo Tomasis (Rom) These bei seinem Referat über *Strawinsky und Inszenierungsprobleme* war, daß eine Inszenierung seiner Bühnenwerke von der Vorherrschaft des Rhythmus geprägt sein müsse.

Piero Santis (Mailand) Vortrag, den er schlicht *Strawinsky* nannte, reproduzierte die Kritik Adornos an Strawinsky und zeigte, daß der negative Akzent in einen positiven umgekehrt werden kann. Rubens Tedeschi (Mailand) sprach über *Strawinsky zwischen Reaktion und Fortschritt* und verstand darunter einfach die musikalisch Konservativen und die Anhänger der Avantgarde. Bei der Schlußdiskussion *Strawinskys Aktualität*, von Francesco Degrada geleitet, kam Pierre Boulez, der ein Gedicht: *Eine Bilanz?* schickte, leider nicht. Das gab wiederum Franco Donatoni Gelegenheit, nachdem Silvano Bussotti für Salvatore Sciarrono dessen Text vorlas, eine Rhetorik zu entwickeln, so daß auch Niccolò Castiglione kaum zu Wort kam. Es war schwierig, aus der Diskussion zu erfahren, wie die Komponisten heute zu Strawinsky stehen. Wie im letzten Jahr war es ein geglückter Kongreß, auch wenn mehr Fragen offengelassen wurden, als beantwortet werden konnten.

Deutsch-polnische Musikbeziehungen Symposion Nürnberg 1982

von Lothar Hoffmann-Erbrecht

Im Rahmen der 31. Internationalen Orgelwoche Nürnberg vom 19. bis 27. Juni 1982 fand unter Leitung von Wulf Konold ein mehrtägiges Symposion über *Deutsch-polnische Musikbeziehungen* statt, das von der Gesellschaft für Musikforschung in Zusammenarbeit mit dem Germanischen Nationalmuseum veranstaltet wurde. Aufgrund der widrigen politischen Umstände konnte bedauerlicherweise nur die Hälfte der zehn eingeladenen polnischen Musikologen anwesend sein. Kleine Spezialistentagungen haben den Vorteil, daß auf ihnen im überschaubaren Rahmen neue Forschungsergebnisse diskutiert werden können. Überhaupt bieten sie auch außerhalb der offiziellen Zeiten

hinreichend Gelegenheit zum Gespräch und fruchtbaren Meinungsaustausch, zumal wenn sie, wie in Nürnberg, in einer entspannten, ja freundschaftlichen Atmosphäre verlaufen.

Ein öffentlicher Vortrag von Karl Dedecius, der souverän die vielfältigen kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Polen, vornehmlich auf sprachlicher und literarischer Ebene, beleuchtete, eröffnete die Tagung. Die Themen des Symposions selbst umspannten fünf Jahrhunderte europäischer Musikgeschichte, führten von des Deutschen Heinrich Finck Wirken in Litauen und Polen um 1500 (Lothar Hoffmann-Erbrecht) über organologische Fragen (Henry van der Meer, Jerzy Erdmann) und *Alla polacca*-Kompositionen bei Telemann (Martin Ruhnke) und der „Berlinischen Schule“ (Walter Salmen) bald zu Chopin, dessen aufschlußreiche innere Beziehungen zu Beethoven (Hartmuth Kinzler) und Wagner (Werner Breig) im Detail ihre Darstellung fanden.

Mit der musikalischen Gegenwart beschäftigten sich mehrere Referate. Nicht zufällig setzten sich allein drei mit der Person und dem Schaffen des „Germanophilen“ Karol Szymanowski (Karol Bula, Karol Musiol und Wulf Konold) auseinander, während sich ein weiteres der Penderecki-Rezeption in Deutschland widmete (Erik Fischer). Dieser Vortrag hätte kaum glücklicher musikalisch demonstriert werden können als durch das öffentliche Konzert des Süddeutschen Rundfunks in St. Sebald unter Leitung des Komponisten. Neben älteren polnischen Werken aus dem 16. und 17. Jahrhundert bot Penderecki einen kleinen Querschnitt durch sein eigenes Schaffen, das seit 1969 durch die „Zweistiltheorie“ geprägt wird: auf der einen Seite *Aus den Psalmen Davids* (1958) und das *Canticum canticorum Salomonis* (1970/73), auf der anderen das mit dramatischen Akzenten arbeitende *Agnus Dei* (1981) zur Trauerfeier von Kardinal Wyszyński und das *Lacrimosa* (1980) zur Enthüllung des Denkmals für die Opfer des Arbeiteraufstandes von 1970, dem Beginn der „Solidarität“-Bewegung. Es kann nicht gelehnet werden, daß diese Musik in ihrer brennenden Aktualität wie auch so manches auf der wissenschaftlichen Tagung Vorgetragene zutiefst nachdenklich stimmte.

„Joseph Haydn 1732–1809. Musik und Gesellschaft im Wandel“ Arbeitstagung vom 27. Juni bis 2. Juli 1982 in Eisenstadt

von Ulrich Tank, Köln

Geplant und organisiert vom Institut für österreichische Kulturgeschichte, Eisenstadt, und der Kulturabteilung der Burgenländischen Landesregierung, fand vom 27. Juni bis 2. Juli 1982 in Eisenstadt die Arbeitstagung *Joseph Haydn 1732–1809. Musik und Gesellschaft im Wandel* statt. Ziel des von Gerda Mraz, Institut für österreichische Kulturgeschichte, und Otto Biba, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, geleiteten Symposions war es, in Ergänzung zur Ausstellung *Joseph Haydn in seiner Zeit* (Eisenstadt, 20. Mai bis 26. Oktober 1982) Phänomene der musikalischen und musikhistorischen Entwicklung während der Lebens- und Schaffenszeit Haydns zu untersuchen und in kulturgeschichtliche Zusammenhänge einzuordnen. Daß dieses Ziel in angeregter interdisziplinärer Zusammenarbeit zumindest teilweise erreicht wurde, ist dabei nicht zuletzt den beiden Tagungsleitern zu danken, die es verstanden, eine gewinnbringende Arbeitsatmosphäre zu schaffen und Eisenstadts ehemalige Propstei zu einem „Haus der Begegnung“ zu machen.

Eröffnet wurde die Tagung durch Grundsatzreferate von Gernot Gruber, München–Salzburg (*Der musikalische Wandel und der Wandel des Musizierbegriffs zur Zeit Haydns*), Georg Feder, Köln (*Haydn und die Gesellschaft – Im Wandel oder nicht?*) und Pavol Polák, Bratislava (*Der Wandel der ästhetischen Anschauungen in der Musikkultur zur Zeit Haydns*). In acht Halbtagsitzungen, die jeweils bis zu drei Referate umfaßten und genügend Zeit für ausführliche Diskussionen ließen, wurden anschließend folgende Themenkreise behandelt: *Der junge Haydn im Wandel, Kirchenmusik, Das Bürgertum, Der Adel, Instrumentarium und musikalische Realisierung, Der späte Haydn im Wandel, Volksmusik – Tanzmusik und Bühne und Lied*. Die Referenten waren Gerda Mraz, Wien–Eisenstadt (*Österreich von Karl VI. zu Franz I. – Der politische Wandel*), James Webster, Ithaka–New York (*Haydns frühe Ensemble-Divertimenti. Wandel einer Gattung in der „vorklassi-*

schen“ Zeit), Sonja Gerlach, Köln (*Welche stilistischen Kriterien können zur genaueren Datierung von Haydns frühen Symphonien beitragen?*); Floridus Röhrig CRSA, Klosterneuburg (*Der Wandel im kirchlichen und liturgischen Leben*), Friedrich W. Riedel, Mainz (*Der Wandel der Musikpflege in österreichischen Stiften während der Maria-Theresianischen und der Josephinischen Epoche, unter besonderer Berücksichtigung der Stifte Göttweig und Kremsmünster*), Bruce McIntyre, New York (*Die konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen bis 1783. Ein unbeständiger und unbemerkbarer, aber wichtiger Wandel*); Franz Baltzarek, Wien („Bürgertum“ und neue Öffentlichkeit), Walther Brauneis, Wien (*Adelspalais und Bürgerhäuser zwischen Spätbarock und Klassizismus*), Darina Múdra, Bratislava (*Öffentliches Musikleben in der Stadt Bratislava: Wandel der Formen und der Träger*); István Kallay, Budapest (*Der Fürstlich Esterházyische Hofstaat*), Ulrich Tank, Köln (*Die gesellschaftliche und soziale Stellung der Musiker am Esterházyischen Hof*); Peter Widensky, Wien (*Fragen der Stimmung und musikalischen Temperatur, behandelt an Beispielen aus dem Umkreis der Klassiker und Gedanken zur Verwendung des Clavichords durch Haydn*), Horace Fitzpatrick, London–Mainz (*Gedanken und Beobachtungen zum Wandel der Orchester und des Orchesterinstrumentariums in der Zeit der musikalischen Klassik*); Otto Biba, Wien (*Komponist und Repertoire*), László Somfai, Budapest (*Haydns „Kaiserquartett“ 1797 – Thematik, Bedeutung, Originalität*), Sieghard Brandenburg, Bonn (*Haydn als Vorbild und Konkurrenz-Objekt*); Géza Galavics, Budapest (*Musiker und Musikanten. Zur Differenzierung der bildlichen Darstellung in Ungarn im 18. Jahrhundert*), Maria Domokos, Budapest (*Ungarische Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von den „Saltus Hungarici“ zu den „Originellen Ungarischen Nationaltänzen“*), Günter Thomas, Köln (*Menuett, Deutscher und Contretanz: Tanz und Tanzmusik zu Haydns Zeit*) und Hedvig Belitska-Scholtz, Budapest (*Der Wandel der Bühnenstoffe und des Szenariums in der Aufführungspraxis der Zeit 1770–1810*).

Alle Referate werden, teilweise in erweiterter Form, 1983 im 13. Band des *Jahrbuchs für österreichische Kulturgeschichte* veröffentlicht.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen *

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

Nachtrag Wintersemester 1982/83

Mainz. Prof. Dr. H. UNVERRICHT: S: Untersuchungen zur Vertonung der Messe vom 12. bis 15. Jahrhundert (2).

Frau Dr. S. ZIEGLER: Pros: Einführung in die Musikethnologie (2).

Sommersemester 1983

Augsburg. Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Der musikalische Impressionismus (1) – Haupt-S: Deutsche Musik im Frühbarock (2) – S: Felix Mendelssohn Bartholdys Ouvertüren (2) – S: Übungen zur reichsstädtischen Musikgeschichte Augsburgs (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Akad. Rat Dr. F. BRUSNIAK) (2).

Akad. Rat Dr. F. BRUSNIAK: S: Musikpaläographie III (Modale und Schwarze Mensuralnotation) (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Schumann-Probleme (mit Übungen) (2) – Übungen zur Musik des 20. Jahrhunderts: Die dodekaphone Satztechnik (2) – Ethnomusikologie: Die Musik Indiens im Überblick (1) – Übungen zur Vorlesung (1) – Arbeitsgemeinschaft: Musik schriftloser Kulturen (2).

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

Prof. Dr. W. ARLT: Aspekte der Instrumentalmusik im hohen und späten Mittelalter (2) – Grund-S II: Übungen zur Musik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts (2) – Arbeitsgemeinschaft zur älteren Musikgeschichte (2) – Musik, Schrift und Sprache – eine Einführung in Interpretationsfragen der Musik vom späten Mittelalter zum Frühbarock (2) – Blockseminar in der Bibliothek Wolfenbüttel zu englischen Quellen des Mittelalters (in Verbindung mit der Universität Kiel), mit Vorbereitungen.

Prof. Dr. M. HAAS: Arabische und lateinische Musikanschauung und Musiktheorie: ein Vergleich (1) – Über Probleme der musikalischen Semiotik (1) – Paläographie der Musik IV: Aufzeichnungen des 15.–17. Jahrhunderts (2) – Haupt-S IV: Übungen zur Klaviermusik im 19. Jahrhundert (2) – Arbeitsgemeinschaft: Musikwissenschaft und Radio (2) – Arbeitsgemeinschaft: Basis-Texte zum artistischen Curriculum im 13. Jahrhundert II (2) – Kursorische Lektüre mittelalterlicher Musiktraktate (2).

Assistent D. MULLER: Historische Satzlehre III: Grundfragen des Satzes im 16. und 17. Jahrhundert (2).

N. N.: Schwingungslehre (in Verbindung mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks, Freiburg im Breisgau) (2).

Bayreuth. Prof. Dr. H. SCHNEIDER: Musik des Barock (2) – S: Methoden der Musikpsychologie (2) – S: Geschichte der Programmmusik (2) – Kolloquium für Staatsexamenskandidaten (2).

Berlin. *Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. T. KNEIF: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Wagner (2) – Pros: Lektüre C. Ph. E. Bach „Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen“ (2) – Haupt-S: Bartóks Quartette (2) – Doktoranden-Kolloquium (n. V.).

Prof. Dr. R. STEPHAN: Die Wiener Schule (2) – Pros: Übungen zur Vorlesung „Die Wiener Schule“ (2) – Haupt-S: Schenker-Lektüre (2) – Doktoranden-Kolloquium (n. V.).

Dr. A. TRAUB: Pros: Gregorianik im Hochmittelalter (2) – Ü: Musica enchiriadis (Lektürekurs) (2) – Ü: Erik Satie (n. V.).

Lehrbeauftragt. R. DAMM: Ü: Die Italienische Oper von 1870–1900 (2).

Dr. Chr. M. SCHMIDT: Pros: Das Lied bei Brahms (2).

Lehrbeauftragt. BISCHOFF: Grund-K: Analyse: Fantasiekompositionen des 17.–19. Jahrhunderts (2).

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musik Nordindiens (2) – Haupt-S: Afrikanische Musik auf Schallplatten (2) – Pros: Literatur zur afro-amerikanischen Musik (2) – Grund-K: Transkription II (2).

Dr. R. SCHUMACHER: Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2) – Ü: Gesungene Dichtung auf Bali (2).

N. N.: Pros: Musik im Süd-Irak (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. H. TOUMA: Kolloquium: Die Nuba-Musikform in Marokko, Algerien und Tunesien (2).

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Grundzüge der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Richard Wagners Schriften (2) – Pros: Das Spätwerk Arnold Schönbergs (2).

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE: Geschichte der Musikpsychologie (2) – Pros: Musiker in Selbstzeugnissen (2) – Haupt-S: Musik – Therapie – Ritual (2) – Doktoranden-Kolloquium (vierzehntäglich 2).

Frau Dr. S. LEOPOLD: Pros: Opernfehden und Opernreformen im 18. Jahrhundert: Die Opera buffa (gem. mit Dr. M. ZIMMERMANN) (2) – Pros: Händels Oratorien (2).

Dr. M. ZIMMERMANN: Ü: Die Analyse atonaler Musik (2).

Dr. T. M. LANGNER: Stellung und Bedeutung der Kammermusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (2).

Priv.-Doz. Dr. M. ZENCK: Haupt-S: Musik der 80er Jahre (vierzehntäglich 2).

Berlin. *Hochschule der Künste.* Fachbereich 8. Prof. Dr. P. P. RUMMENHÖLLER: Das 18. Jahrhundert. Spätbarock – Vorklassik – Klassik – Frühromantik (2). – Haupt-S: Johannes Brahms

(1833–1897) (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Beethovens Sinfonien (2) – Ü: Schuberts Klaviermusik (2) – S: Polyphonie (Kontrapunkt) und harmonischer Satz (Generalbaß) in der Musik von J. S. Bach (2) – Kolloquium: Zur Aufführung und Interpretation „Alter Musik“ (2).

Priv.-Doz. Dr. V. RAVIZZA: Notationskunde: Einführung in die weiße Mensuralnotation (2) – S: Alban Bergs „Wozzeck“ (2).

Prof. G. AESCHBACHER: Pros: Untersuchungen zur Entwicklung des Streichquartetts bei Jos. Haydn (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Musik, Schrift und Klang – Eine Einführung in Interpretationsfragen der Musik vom späten Mittelalter bis zum Frühbarock (2).

Dr. P. ROSS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (2).

Dr. J. MAEHDER: Übung zur Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Das Sololied im 17. und 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Liederzyklen im 19. Jahrhundert (2) – Doktorandenseminar (n. V.).

Dr. Chr. AHRENS: Schuberts Symphonien (2) – Haupt-S: Das Verhältnis von Volks- zu Kunstmusik (2) – Pros: Die Musik Ost- und Südostasiens (2) – Pros: Einführung in die Instrumentenkunde (2).

Dr. J. SCHLÄDER: Pros: Mozart: Don Giovanni (2).

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

N. N.: Pros: Notationskunde (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Allgemeine Musikgeschichte II: Mehrstimmige Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Musik um 1900 (2) – S: Übung zu den Handschriften des Musikwissenschaftlichen Seminars (1) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. M. VOGEL: Methoden und Probleme der Harmonielehre (2) – Haupt-S: Ton und Zahl in Natur und Kunst (2) – S: Zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. E. PLATEN: Grund-S: Grundfragen der musikalischen Formenlehre (2).

Prof. Dr. M. STAEHELIN: Haupt-S: Echt und unecht in der Musik (2).

Dr. R. CADENBACH: Grund-S: Lektürekurs: Theodor W. Adorno (2) – Grund-S: Übungen zur Periodisierung der Musikgeschichte (2).

Dr. H. LOOS: Grund-S: Geistliche Musik des Mittelalters (2) – Grund-S: Neue Musik in ausgewählten Beispielen (2).

H. SCHÜRMAN: Haupt-S: Musikkritik – Geschichte, Theorie und Praxis (2).

Prof. Dr. G. MASSENKEIL, Dr. R. CADENBACH, Herr KOPPEN, Herr LANGE, Dr. H. LOOS, Prof. Dr. E. PLATEN, Prof. Dr. M. STAEHELIN, Prof. Dr. M. VOGEL: Ringvorlesung: Werk und Wirkung Richard Wagners (1).

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. A. FORCHERT: Stilwandel als Problem der Musikgeschichte (2) – Ober-S: Zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Der Kapellmeister Bach (2).

Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Allgemeine Musikgeschichte II (2) – Haupt-S: Mozarts Don Giovanni (2) – Pros: Chanson und Frottola (2).

W. WERBECK, M. A.: Pros: Zur Frühgeschichte des mehrstimmigen Liedes in Deutschland (2).

Prof. Dr. A. FORCHERT, Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Doktoranden-Kolloquium (2).

Düsseldorf. Prof. Dr. H. KIRCHMEYER: Einführung in die musikwissenschaftliche Quellenkunde (2) – S: Busonis Entwurf einer Ästhetik der Tonkunst (2).

Eichstätt. Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Charakteristische Musik und Programmmusik. Geschichte und ästhetische Problematik (2) – Pros: Musikpsychologie und Musikästhetik (2) – Pros: Musikinstrumentenkunde (2) – Haupt-S: Joseph Haydns Vokalwerke (2).

Dr. A. GERSTMEIER: Pros: Fragen der musikalischen Formenlehre unter besonderer Berücksichtigung des Sonatensatzes (2).

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. M. RUHNKE: Orchesterwerke von J. Brahms (2) – Haupt-S: Die

symphonische Dichtung (3) – Pros: Übungen zur musikalischen Analyse (2) – Kolloquium: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. K.-J. SACHS) (2).

Prof. Dr. K.-J. SACHS: Ars musica – Anschauung und Lehre von Musik im Mittelalter (1) – Grundzüge der antiken und mittelalterlichen Musikgeschichte (Erziehungswissenschaftliche Fakultät Nürnberg) (1) – Gattungsgeschichte I (Erziehungswissenschaftliche Fakultät Nürnberg) (1) – Ü: Übungen am Werk Maurice Ravels (2) – Pros: Der Kantionalsatz (16./17. Jahrhundert) (2).

Dr. K. SCHLAGER: Pros: Mittelalterliche liturgische Spiele (2) – Ü: E. T. A. Hoffmann, Musikalische Schriften (1).

Frankfurt. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Musikgeschichte im Überblick IV: 19. und 20. Jahrhundert (3) – Ober-S: Polnische Moderne: W. Lutosiawski und K. Penderecki (2) – Ober-S (für Examenskandidaten): Besprechung ausgewählter musikwissenschaftlicher Probleme (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation (2) – S: Die Sinfonien Haydns und Mozarts (2) – S: Theoretikerlektüre: Schriften zur Opera seria des 18. Jahrhunderts (2) – S: Händels Opern (gem. mit Prof. Dr. H. HUCKE) (2) – Ober-S für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: S: Die Messe im 19. Jahrhundert (2) – S: Anfänge der abendländischen Notenschrift (gem. mit Prof. Dr. L. TREITLER, Tate University of New York at Stony Brook) (3) – Ober-S (für Examenskandidaten): Methodenprobleme (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Forschungsfreiemester.

Prof. Dr. P. CAHN: S: Theoretikerlektüre: Guido von Arezzo (2).

Freiburg i. Br. Priv.-Doz. Dr. P. ANDRASCHKE: Musik nach dem 2. Weltkrieg (2) – S: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert (2) – Grundlagen des Musikhörens (2) (gem. mit Prof. Dr. B. GOTTWALD und Prof. H.-P. HALLER und dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF e. V.)

Prof. Dr. R. DAMMANN: Wende des Mittelalters (2) – S: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (2) – S: Musikschrifttum um 1850 (Lektüreseminar) (2) – S: J. S. Bach „Clavier-Übung“ (IV), Goldberg-Variationen (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Einführung in die Geschichte der Musiktheorie: griechische Antike (2) – S: Die Sicht der Musikgeschichte in den Werken von Bloch, Lukács und Adorno (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. v. BLUMRÖDER: Über unterhaltsame Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: Der Zufall in der abendländischen Musik (2).

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

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

Lehrbeauftragt. Dr. S. SCHMALZRIEDT: Heinrich Schütz' Kompositionsweise (2).

Freiburg i. Ue. Prof. L. F. TAGLIAVINI: Technique musicale au 20^e siècle (2) – Pros: Instrumentalkunde (1) – S: Le jazz (1) – S: Generalbass (1) – Eléments d'analyse acoustique (1).

Prof. J. STENZL: Répétition de l'histoire musicale, IV: Air et ensemble dans l'opéra du 18^e/19^e siècle (1) – S: Notation musicale: Les tablatures de luth françaises du 17^e siècle (1) – Musikdidaktisches Kolloquium (1).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Einführung in die Musiksoziologie (gleichz. Pros) (2) – S: System und Akustik der Musikinstrumente (2) – S: Tendenzen der neuen Musik in den USA seit den 60er Jahren (2).

Prof. Dr. E. REIMER: Pros: Grundlagen der Historischen Musikwissenschaft (2) – Pros: Prinzipien der Textvertonung in J. S. Bachs Vokalwerken (2) – S: Probleme der musikalischen Rezeptionsgeschichte (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – S: Musikpsychologie: Musik und Gefühl (2) – S: Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen (2) – S: Original und Bearbeitung (2).

Prof. Dr. P. NITSCHKE: Pros: Einführung in die Musiktheorie (2) – Pros/S: Quellentexte zur musikalischen Aufführungspraxis (2) – S/Projekt: II. Teil: Ausgewählte Schriften im Licht langfristiger musikästhetischer Tendenzen (2) – Pros/S: Mozarts „Titus“ als opera seria (2).

Prof. Dr. W. PAPE: S: Aspekte zur Entwicklung der populären Musik (2).

Prof. G. DISTLER-BRENDEL: S: Ausgewählte Beispiele zur Geschichte der Klaviermusik (2).

Dr. A. SIMON: S: Musik in Afrika (2).

Göttingen. Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: Haupt-S: Die große Oper (2) – Ü: Notationskunde IV (2) – S: „Ars subtilior“ (2) – S: Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten (n. V.).

Prof. Dr. R. BRANDL: Pros: Musikalische Klangforschung (2) – S: Musikdokumente in Niedersachsen (1) – Ü: Josef Matthias Hauer und sein Umkreis (2) –

Frau Prof. Dr. E. BADURA-SKODA: Probleme der musikalischen Ikonographie (2) – Literatur und Quellenstudien zur Musik des 18. Jahrhunderts (2) – Ü: Zur vorhergehenden Vorlesung (2) – Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft II (2).

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Musik der Renaissance (2) – S: Übung zur Stilkritik der romantischen Klaviersonate (2) – Doktoranden-Kolloquium (4).

Prof. Dr. H. HUSMANN: Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten (n. V.).

Dr. R. FANSELAU: S: Probleme der Bedeutung von Musik (gem. mit Prof. Dr. R. BRANDL) (3).

Frau Dr. B. SUCHLA: Ü: Theoretikerlektüre: Das einstimmige Lied des Mittelalters I (2).

Dr. M. MORAWSKA-BÜNGELER: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (2).

A. BODE: Allgemeine Musiklehre (4).

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

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Zur Geschichte der Musikinstrumente von Südost-Europa (2).

Dr. W. JAUK: Systematische Musikwissenschaft II (2).

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

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

Lehrbeauftragt. Prof. I. ERÖD: Musikwissenschaftliches Pros II: Analyse (1).

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. C. FLOROS: Haupt-S: „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner (3) – S für Doktoranden und Magistranden (2) – Ü: Notationskunde I: Quadrat- und Modalnotation (3).

Prof. Dr. H. J. MARX: Der junge Händel (1) – Haupt-S: Das Frühwerk Händels (2) – S für Doktoranden und Magistranden (2) – Pros: Partiturrkunde – Ü: Neuerscheinungen zur Scarlattiforschung (2).

Prof. Dr. W. DÖMLING: S: Franz Liszt: Instrumentalmusik (für Fortgeschrittene) (3) – Ü: Werkanalyse I (3) – Kolloquium für Fortgeschrittene (2).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Die Barockoper in Frankreich I (2).

Priv.-Doz. Dr. P. PETERSEN: Pros: Geschichte des Instrumentalkonzerts (3) – Ü: Werkanalyse II (3).

Dr. W. HOCHSTEIN: Ü: Aspekte der katholischen Kirchenmusik im 18. und 19. Jahrhundert (2).

Systematische Musikwissenschaft. Priv.-Doz. Dr. H.-P. HESSE: Ü: Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen (2) – Ü: Grundlagen der Musiktherapie (2).

Dr. W. THIES: Ü: Musikalische Akustik (2) – Ü: Elektronische Musik (2).

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

Dr. A. BEURMANN: Ü: Neue Entwicklungen im Musik-Computer-Bereich (2).

Heidelberg. Prof. Dr. L. FINSCHER: Händel (2) – Pros: Die Motette im 15. Jahrhundert (2) – S: Bach-Probleme (gem. mit Dr. G. MORCHE) (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Prof. Dr. A. RINGER: Modernes Judentum – moderne Musik (Schoenberg, Bloch, Milhaud, Weill) (2) – Synagogenmusik der Romantik (2) – S: Die französische Revolutionsoper (2) – Ü: Chor zur Vorlesung Synagogenmusik (2).

Prof. Dr. J. HUNKEMÖLLER: Pros: Afro-amerikanische Musik in ausgewählten Gattungen (2).

Priv.-Doz. Dr. P. ANDRASCHKE: Musik nach 1950 II (2) – S: Igor Strawinsky (2).

Dr. M. BIELITZ: Pros: Instrumentalmusik von Johannes Brahms (2) – S: Arientypen in den Opern von W. A. Mozart (2) – Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2) – Kolloquium: Opern von Jommelli (2).

Dr. G. MORCHE: S: Girolamo Frescobaldi: Das Vokalwerk (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Sozialgeschichte des Musikers II (2) – S: Tanztraktate (3) – Pros: Instrumentenkunde (einschließlich Volksinstrumente) (2) – Ü: Komponisten-Forum (3) – Kolloquium: Konversatorium (4).

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

Lehrbeauftragt. Dr. G. ANDERGASSEN: Pros: Strawinsky (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. WAIBL: Geschichte der abendländischen Ästhetik (2).

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

Lehrbeauftragt. Pater Dr. K. GSCHWEND: Gregorianik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. SCHNEIDER: Stilgeschichte II (2) – Tabulaturen (2).

Lehrbeauftragt. Prof. B. HASELBACH-BAUMEISTER: Historische Tänze II (2).

Lehrbeauftragt. R. JAUD: Ü: Generalbaß am Beispiel Frescobaldi (2).

Lehrbeauftragt. Mag. W. MEIXNER: Konzertleben in Innsbruck (2).

Karlsruhe. Dr. S. SCHMALZRIEDT: Maurice Ravel und der französische Impressionismus (2) – S: Rondeau und Rondo (2).

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

Prof. Dr. U. MICHELS: Musik des Barock (2) – Richard Wagner und Johannes Brahms. Antipoden des 19. Jahrhunderts (1) – S: Bachs Spätwerk (2) – S: Die Entwicklung der Musik nach 1950 (2).

Kassel. Prof. Dr. A. NOWAK: Musikgeschichte im Überblick: Das 15. und 16. Jahrhundert (2) – S: Rezeption alter Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts (2) – S: Einführung in die Musikästhetik (2).

Prof. Dr. H. RÖSING: S: Musik machen – Bilder malen. Untersuchungen zur Wechselwirkung von Musik und Bild (gem. mit Prof. Dr. E.-D. LANTERMANN) (2) – S: Musikalische Strukturen und gesellschaftliche Funktionen von Musik bei Naturvölkern (2) – Ü: Ausgewählte Fragen zur systematischen Musikwissenschaft (2).

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

Kiel. Chr. BERGER: S: Wege zur Neuen Musik: Anton Webern (2) (Veranstaltung am Institut für Schulmusik in Lübeck).

Prof. Dr. A. EDLER: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (1) – S: Bachs Musik für Tasteninstrumente und ihre Wurzeln im 17. Jahrhundert (1) – S: Grundfragen der Musiksoziologie (2) – S: Kolloquium für Schulumusiker (1) (Alle Veranstaltungen am Institut für Schulmusik in Lübeck) – S: Das Klavierkonzert im 18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. F. KRUMMACHER: Stil – Gattung – Werk: Zur Methodik der Musikwissenschaft (2) – S: Bachs Parodieverfahren (2) – S: Musik im Werk von Thomas Mann (gem. mit Prof. Dr. H. W. SCHWAB) (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Georg Büchner und Alban Berg: „Wozzeck“ (3) – S: Die Sinfonik Joseph Haydns (2).

Prof. Dr. F. RECKOW: Aufzeichnungs- und Interpretationsprobleme älterer Musik (mit Diskussion exemplarischer Aufnahmen) (2) – S: Notation und musikalischer Satz: mensurale Aufzeichnungen des 13. und 14. Jahrhunderts (2) – S: Mehrstimmige Musik in englischen Quellen des späten Mittelalters (zugleich Vorbereitung eines Gastseminars in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 13.–15. Juni 1983) (2).

Prof. Dr. H. W. SCHWAB: Geschichte des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert (1) – S: Das Liedschaffen von Johannes Brahms (2) – S: Besprechung schriftlicher Arbeiten (2).

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

Prof. Dr. W. STEINBECK: Geschichte der Sonatensatzform (2) – S: Methoden der musikalischen Analyse (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL, Prof. Dr. F. KRUMMACHER, Prof. Dr. F. RECKOW, Prof. Dr. H. W. SCHWAB, Prof. Dr. W. STEINBECK: Doktorandenkolloquium (vierzehntäglich 2).

Chr. BERGER, Prof. Dr. A. EDLER, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. U. HAENSEL, Prof. Dr. F.

KRUMMACHER, Wiss. Dir. **Dr. W. PFANNKUCH**, Prof. **Dr. F. RECKOW**, Prof. **Dr. H. W. SCHWAB**, Dr. **B. SPONHEUER**, Prof. **Dr. W. STEINBECK**: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (vierzehntäglich 2).

Köln. Prof. **Dr. D. KÄMPER**: Gustav Mahler (2) – Pros: Die Klavierwerke J. S. Bachs (2) – Haupt-S: Tonalitätsprobleme in der Musik des 14.–16. Jahrhunderts (2) – Frankreich im 17. Jahrhundert (Geschichte, Philosophie, Sprache, Literatur, Musik und Kunst) (in Verbindung mit: **O. DANN**, **A. GREIVE**, **P. JANSSEN**, **P.-E. KNABE**, **D. KOCKS**) (2).

Prof. **Dr. H. SCHMIDT**: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Georg Friedrich Händel (2) – Paläographische Ü: Tabulaturen (2).

Priv.-Doz. **Dr. D. ALTENBURG**: Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit II: Ars nova und Trecento (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Haupt-S: Franz Liszt (2).

Dr. U. TANK: Pros: Die Mannheimer Schule (2).

Dr. D. GUTKNECHT: Ü: Aufführungspraktische Probleme der Barockmusik (2).

Prof. **Dr. R. GÜNTHER**: Die Musik Südostasiens (Birma, Thailand, Kampuchea, Laos, Vietnam) (2) – Haupt-S: Zeitgestaltung und Zeiterlebnis in der Musik Außereuropas (an ausgewählten Beispielen) (2) – Ü: Transkriptionsübung (2).

Dr. B. SCHMIDT-WRENGER: Pros: Einführung in die Analyse afrikanischer Musik (2).

Prof. **Dr. J. FRICKE**: Akustische und gehörorientierte Analyseverfahren der Musik (2) – Pros: Raumakustik (2) – Ü: Vorschläge und Möglichkeiten elektronischer Klangerzeugung (Lektüre von Patentschriften) (2) – Kolloquium für Fortgeschrittene: Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (1).

Dr. R.-D. WEYER: Akustische Ü: Psychoakustische Grundlage musikalischer Hörwahrnehmung (2).

Mainz. Prof. **Dr. Chr.-H. MAHLING**: Geschichte der Symphonie II (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft vom Mittelalter bis 1600 (2) – S: Symphonische Dichtung (2) – Ober-S: Stil – Ausführung – Interpretation (gem. mit Prof. **Dr. M. SCHULER**, Prof. **Dr. E. SEIDEL**, **Dr. K. OEHL**, **W. BIRTEL**) (2) – Ü: Lektürekurs (gem. mit **W. BIRTEL**) (2).

Prof. **Dr. F. W. RIEDEL**: Frühbarock (2) – S: Italienische, französische und deutsche Klaviermusik von Frescobaldi bis Couperin (2) – Ober-S: Musikanschauung des Barock (mit stilkundlichen Übungen, für Doktoranden und Staatsexamenskandidaten) (2) – Ü: Orgelkundliche Exkursionen in Rheinland-Pfalz (gem. mit **P. A. STADTMÜLLER**) (ganztägig).

Prof. **Dr. R. WALTER**: Ü: Formenlehre. Die vokalen Großformen Kantate, Messe, Oper und Oratorium (1).

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

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

Marburg. Prof. **Dr. W. SEIDEL**: Franz Schubert (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Pros: Musik nach 1950: Notation und Technik (2) – S: Übertragung und Analyse polyphoner Musik des 13. Jahrhunderts (2) – S: Besprechung neuerer Literatur und eigener Arbeiten (2).

Prof. **Dr. H. HEUSSNER**: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Instrumentalkonzerte J. S. Bachs (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Pros: Ausgewählte Probleme der nichthöfischen Musikpflege im 16. und 17. Jahrhundert (mit paläographischen Übungen zu den Instrumentaltonschriften) (2) – S: Musikwissenschaftliche Praxis: Editionstechnik. Werke der Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts (mit praktischen Übungen) (2).

Prof. **Dr. M. WEYER**: Thomas Mann und die Musik (2).

Dr. W. BLANKENBURG: Martin Luther und die Musik (mit Übung) (2).

München. Prof. **Dr. Th. GÖLLNER**: Das Oratorium bei Händel und Haydn (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Die Motette im 13. Jahrhundert (2) – Ober-S (gem. mit Prof. **Dr. R. BOCKHOLDT** und Prof. **Dr. J. EPELSHEIM**) (vierzehntäglich 2).

Prof. **Dr. R. BOCKHOLDT**: Musikgeschichte, Musikwerk, Werkinterpretation. Zum Selbstverständnis der Musikwissenschaft (2) – Ü: Beethovens Ouvertüren (3).

Prof. Dr. J. EPPELSHEIM: Kantaten Johann Sebastian Bachs (2) – Haupt-S: Klavierspiel und Klavierkomposition um 1800 (3).

Priv.-Doz. Dr. M. H. SCHMID: beurlaubt.

Priv.-Doz. Akad. Oberrat a. Z. Frau Dr. M. DANCKWARDT: Ü: Musikalischer Grundkurs (2) – Ü: Das Madrigal um 1600 (2) – Ü: Die Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette von W. A. Mozart (2).

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (3) – Ü: Grundfragen der Musikethnologie (am Beispiel von Volksmusik des Mittelmeerraums) (2) – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe (3).

Akad. Oberrat Dr. R. NOWOTNY: Ü: Johannes Ciconia (um 1335–1411), Messensätze. Übung mit Aufführungsversuchen (2).

Akad. Rat a. Z. Dr. I. EL-MALLAH: Die Musik im Islam (2) – Ü: Grundelemente arabischer Musik (2).

B. EDELMANN: Gestaltung der Symphonie-Anfänge bei Bruckner (2) – Einführungskurs für Anfangssemester (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHULZ: Die Mahler-Rezeption von Adorno bis heute (2).

Münster. Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Vom Organum zur isorhythmischen Motette. Die Entfaltung abendländischer Mehrstimmigkeit (2) – Ü: Die mensurale Notation bis zum 16. Jahrhundert (2) – S: Die Musikanschauung im 20. Jahrhundert. Das Schrifttum zu Ästhetik, Philosophie und Theorie der Musik (2).

Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: Musikgeschichte Englands im Überblick (2) – S: Musik-Symbol, Mythos, Märchen (2) – S: Seminar über Computer-Musik (2).

Dr. U. GÖTZE: Ü: Musikgeschichte im Überblick II (2) – S: Methoden der Musikanalyse (3) – S: Geschichte der Musikgeschichtsschreibung (2) – S: Die Musikästhetik der Frühromantik (2) – S: Zur Konzeption der frühklassischen Symphonie (2).

Dr. D. RIEHM: Ü: Partiturrecherche (2) – Ü: Bestimmungsübungen am Faksimile (2).

Dr. W. VOIGT: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (2).

Oldenburg. Prof. Dr. U. GÜNTHER: S: Einführung in das Studium der Musik. Kurs für Erstsemester (2).

Prof. Dr. W. HEIMANN: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (2) – Musik und Gesellschaft. Beispiele musiksoziologischer Analyse (2).

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

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

Ak. Rat Dr. P. SCHLEUNING: Bachs Bauernkantate (gem. mit E. Lucas) (2).

Osnabrück. Akad. Rat B. ENDERS: S: Rockmusik als Gegenstand der Analyse (2).

Prof. W. HEISE: Pros: Musikpädagogische Neuerscheinungen. Einblicke – Durchblicke (2) – Pros: Analyse eines Lehrgangs für die Grundschule (2) – S: Schumanns „Dichterliebe“. Analyse und didaktische Interpretation (2).

Prof. I. HENNING: S: Analyse – Interpretation (2).

Wiss. Ass. W. KRAMER: S: „Musische Erziehung“ – Theorie, Praxis, Kritik (2).

Prof. Dr. H.-C. SCHMIDT: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – S: Vom Sinn und Unsinn Musikalischer Analysen im Musikunterricht der Sekundarstufe II (2) – S: Ziele, Inhalte und Methoden der Musiksoziologie (2).

Prof. Dr. R. WEBER: Pros: Liederbücher für die Schule (2) – Pros: Mach doch „Instrumentenkunde“! – Didaktisch-methodische Überlegungen zu einem beliebten Lernbereich (2) – S: Warum Musikunterricht? – Begründung der Fachdidaktik und Theorien des Faches (2).

Regensburg. Lehrbeauftragt. Ch. PYHRR: Ü: Programm-Musik und symphonische Dichtung (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts (2) – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – S: Zur Auflösung der harmonischen Tonalität (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Musik der Reformationszeit (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2) – S: Werkanalyse im Lichte historischer Musiktheorie (2).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – S: Johannes Brahms (2) – Musikwissenschaft und Rundfunk (gem. mit W. KORB) (2) – Musiktheater aktuell (in Verbindung mit dem Saarländischen Staatstheater) (2).

Dr. B. APPEL: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

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

Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL: S: Geistliche und weltliche Musik im 15. Jahrhundert (2) – Pros: Editionstechnik (gem. mit Dr. E. HINTERMAIER) (3) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. W. GERSTENBERG: Johannes Brahms (2).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft IV (2) – Country Music Stars und -Stile (1).

Prof. Dr. G. GRUBER: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts im Überblick II (2) – S: Zur Geschichte der Parodietechnik (2).

Dr. G. WALTERSKIRCHEN: Pros: Einzeluntersuchungen zu den Epochen der Musikgeschichte (2).

Frau Dr. S. DAHMS: Pros: Die Ballettrevolution Diaghilews als musikalischer Katalysator (2).

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

Mag. P. WIDENSKY: Konversatorium: Geschichte der österreichischen Orgelmusik von 1650 bis 1850 (2).

Frau M. AMARAL: Konversatorium: Historischer Tanz mit Praxis (2).

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Englische Musikgeschichte im Überblick (2) – S: Bachs Chorsätze (3) – S: Die Musik um 1750 in der zeitgenössischen Theorie (3).

Prof. Dr. A. FEIL: Die Wiener Klassik und die sog. Romantik in der Musik (Musikgeschichte IV) (2) – S: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. W. DÜRR) (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Geschichte der älteren Instrumentalmusik (2) – S: Quellenkunde (2).

Priv.-Doz. Dr. M. SCHMID (Gastprofessor): Vokales und instrumentales Concerto von Gabrieli bis Bach (2) – S: Die Streichquartette von Debussy und Janáček (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Keine Vorlesungen.

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Der junge Bruckner (4) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv- und Bibliothekskunde (gem. mit Dr. G. HAAS, Dr. Chr. HARTEN und Doz. H. SEIFERT) (6).

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

Prof. Dr. W. PASS: Historisch-musikwissenschaftliches Pros IV: Motettenkomposition im 16. Jahrhundert (2) – Dissertantenseminar (2) – Interdisziplinäres Literaturkonversatorium (gem. mit Prof. R. STEPHAN und Dr. M. ANGERER) (1) – S: Bestimmen und Bewerten von Musikwerken I (Schönberg-Schüler) (gem. mit Prof. R. STEPHAN) (1) – S: Musikwissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. R. STEPHAN) (2).

Gastprof. Dr. R. STEPHAN: Schönberg (2) – Historisch-Musikwissenschaftliches Seminar (2).

Univ.-Doz. Dr. Chr. HANNICK: Die Musik der armenischen Kirche (2).

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

Lektor G. BERES: Einführung in die einstimmige liturgische Musik des Mittelalters (Westkirche) und die *Semiologia Gregoriana* II (1).

Univ.-Doz. Dr. L. KANTNER: Chr. W. Gluck und die Reformation (2) – Kirchenmusik von Michael Haydn (2).

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

Univ.-Doz. Dr. H. SEIFERT: Johann Joseph Fux (1) – Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse II (2) – Archiv-Praktikum (gem. mit Dr. G. HAAS und Dr. Chr. HARTEN) (3).

- Univ.-Doz. Dr. G. KUBIK: Die Musik Schwarzafrikas II (2).
 Lektor Dr. K. SCHNÜRL: Notationskunde II: Schwarze Mensuralnotation (2) – Notationskunde IV: Notation der Antike und der einstimmigen Musik des Mittelalters (2).
 Lektor Dr. H. KNAUS: Musikgeschichte IV (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros II (2).
 Lektor F. SCHLEIFFELDER: Übungen zum Tonsatz I (2) – Übungen zum Tonsatz II (2) – Musiktheorie II (2).
 Lektor Mag. K. LERPERGER: Übungen zum Tonsatz III (2) – Übungen zum Tonsatz IV (2).
 Lektor R. SEITZ: Übungen zum Tonsatz II (2) – Übungen zum Tonsatz IV (2).
 Lektor Dr. W. DEUTSCH: Einführung in die Psychoakustik II (2) – Übungen zur systematischen Musikwissenschaft II (2).
 Lektor Dr. D. SCHÜLLER: Schallarchivpraktikum (2).
 Lektor Mag. G. STRADNER: Spielpraxis und Instrumentarium bei Alter Musik II (2).
 Lektor Dr. G. F. MESSNER: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros IV (2).
 Lektor Dr. G. HAAS: Historisch-musikwissenschaftliches Pros IV (2).
 Lektor Dr. E. SCHWARZ-HASELAUER: Einführung in die Musiksoziologie II (2).
 Lektor Dr. M. SCHÖNHERR: Einführung in Geschichte, Ästhetik und Umfeld der Operette (2).
 Lektor Dr. H. KINZLER: Einführung in die Musiktheorie und -ästhetik im 20. Jahrhundert II (2).
Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Humboldtsche Universität und Musik (Geschichte und Problematik der Musikwissenschaft) (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (2) – Haupt-S: Probleme der neueren Beethoven-Forschung (2) – Ü: Musik der Reformation (2).
 Prof. Dr. M. JUST: Die Musik im 14. Jahrhundert (2) – Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) (2) – Ü zur Musiksoziologie (2) – Ü: Dufays Messen (2).
 Dr. R. WIESEND: Ü zu den Motetten Josquins (2) – Musikhistorischer Kurs: Mensuralmusik (1).
Wuppertal. Prof. Dr. W. BREIG: Richard Wagner II (2) – Die Klaviersonate in Vorklassik und Klassik (2) – S: Beethovens Klaviersonaten (2).
 Dr. E. FISCHER: Pros: Übungen zur Geschichte des Oratoriums (2) – Pros: Das Œuvre Sergei Prokofjews: Musik- und zeitgeschichtliche Aspekte (2).
 Dr. A. JERRENTUP: Pros: Musikgeschichte im Überblick I: Übungen zur Musik des Mittelalters und der Renaissance (2) – Pros: Vorläufer und Entwicklungszüge der frühen Oper (2) – Die Musik der schwarz-afrikanischen Völker (1).
 Frau Dr. Chr. NAUCK-BÖRNER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2).
Zürich. Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (2) – Ü: Übungen zu den Sinfonien Joseph Haydns (gem. mit Dr. A. MAYEDA) (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Prof. M. LÜTOLF) (1) – S: Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert (2) – Kolloquium (gem. mit Prof. H. CONRADIN) (1).
 Prof. Dr. M. LÜTOLF: Die Musik zur Zeit des Humanismus und der Renaissance (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Prof. E. LICHTENHAHN) (1) – Die Notationen des 13. und 14. Jahrhunderts (2) – S: Zur Geschichte des Chorals vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Traditionsstränge, Reformen, Restaurationsversuche (2).
 Prof. Dr. H. CONRADIN: Kolloquium: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts: Romantik (gem. mit Prof. E. LICHTENHAHN und Frau Dr. D. BAUMANN) (1).
 Lic. phil. U. ASPER: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15./16. Jahrhunderts (2).
 Pater R. BANNWART: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral (2).
 Frau Dr. D. BAUMANN: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) – Musikgeschichte und Musikinstrumente (1) – Kolloquium (gem. mit Prof. H. CONRADIN) (1).
 H. U. LEHMANN: Ü: Kontrapunkt (1) – Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts (2).
 Dr. A. MAYEDA: Ü: Übungen zu den Sinfonien Joseph Haydns (gem. mit Prof. Lichtenhahn) (2).
 Dr. A. RUBELI: Ü: Einführung in die moderne Musikpädagogik (2).
 G. SCHULLER: Ü: Übungen zur Jazzgeschichte (1).
 P. WETTSTEIN: Ü: Analytisches Musikhören I (1).

BESPRECHUNGEN

SIEGMUND LEVARIE and ERNST LEVY: *A Dictionary of Musical Morphology*. Henryville-Ottawa-Binnigen: Institute of Mediaeval Music, Ltd. (1980). II, 400 S. (Musicological Studies. Vol. XXIX.)

Die Zeit grundlegender musikwissenschaftlicher Bücher ist vorbei. Auf allen Gebieten des Denkens über Musik haben Generationen von Musikforschern und Musikern Grund gelegt. Keine Neukonzeptionen, nur noch Korrekturen können sich ergeben einmal durch Erschließung neuer Quellen (aber hier kann nicht mehr viel quellen), zum andern durch die Entwicklung der Neuen Musik und Veränderung der Standpunkte derer, die als Zeitgenossen ihrer Neuen Musik andere Scheinwerfer in die Geschichte lenken (aber auch die Entwicklung der Musik geht jedes Jahr nur um ein Jahr weiter). Und erst wenn ein ideenreicher Autor eine noch vorhandene Lücke füllt, wird einem bewußt, daß da überhaupt noch diese Lücke bestand. Originelle Bücher sind notwendig, können aber nicht erwartet werden; sonst wären sie nicht, was sie sind. Levarie und Levy ist ein solcher Volltreffer gelungen mit ihrer Kurztartikelsammlung zur musikalischen Morphologie, zur Gestaltbildung in der Musik. Und sogleich steht ein bejhrtes Fach der Wissenschaft wieder ganz am Anfang. Kein zwanzigstes Beethovenbuch korrigiert neunzehn vorliegende: Der Leser erlebt das Abenteuer der erstmaligen Durchwanderung von Neuland.

Natürlich gibt es Literatur die Fülle über Alteration, Barform, Anfang, Komposition, offen-geschlossen, Begrenzung, Melodie, Sonatenform, Verzierung (dies einige der etwa 120 jeweils eine halbe bis sechs Seiten langen alphabetisch geordneten statements); neu aber ist die Idee, gleichzeitig von 120 Ausgangspunkten ausgehend das Wesen musikalischer Gestalt zu fassen. Und hinreißend (unerwartet aber zugleich einleuchtend) die Anlage des Buches, das nicht von begrifflichen Vereinbarungen ausgeht (unter ‚Wachstum‘ meinen wir im folgenden . . .), womit ja von vornherein die Möglichkeit neuer Erkenntnisse verhindert würde, sondern ein eröffnendes 50-Seiten-Kapitel *growth and limitation*

aufbaut auf der Analyse von sechs kürzestmöglichen Musikgestalten: Gregorianisches *Kyrie*, Compostela-*Organum*, *Kyrie II* aus Josquins *Pange-Lingua-Messe*, Schlußchoral aus Bachs Kantate *Jesu der du meine Seele*, Trauermarsch aus Beethovens 3. *Sinfonie* und Nr. 4 aus Schönbergs kleinen *Klavierstücken* op. 19. Dreimal kommt jedes dieser Beispiele zur Sprache: als Exempel für *growth*, als Beispiel für *limitation* und unter dem abschließenden Gesichtspunkt ‚multiplicity and unity‘. Das Wichtigste wäre damit klargestellt: Nur der Buchtitel spricht von Lexikon, das Buch selbst aber ist erfreulicherweise keines. Analytische Entscheidung ist immer Sache des einzelnen und so bleibt das auf persönlicher Entscheidung aufgebaute Buch spannend für alle Leser und wird persönliche Stellungnahme fordern und deshalb ebensoviele Zustimmung wie Ablehnung erfahren.

Also darf, nein muß auch ich meine persönliche Stellungnahme vortragen und vertreten. Griechen und Neumen, Jodler und Gamelan, Bach und Wagner: Alles kommt gebührend zur Sprache bis auf das 20. Jahrhundert. Hier heißt’s immer nur ‚Die Zwölf-tonmusik‘. Die Verfasser mögen die Zeit nicht, in der sie leben. Discs und tapes falsifizieren ihrer Meinung nach die ‚essence of musical reality‘ (S. 220). Es taucht die Frage nicht auf, ob nicht diese unsere reality, mit Ockeghem- und Steve-Reich-Schallplatte zu leben, eine gewandelte ‚essence‘ abgeben könnte. Böse macht mich die kecke These, daß drei Viertel unseres Jahrhunderts von Experimenten in alle Richtungen hin bestimmt seien ‚without producing a generally accepted and valid style‘ (S. 227). O *hängende Gärten*, o *Mathis*, o *Psalmen-sinfonie*! Wurden denn Bachs Passionen ‚generally accepted‘ oder Schuberts Lieder, was blieb von Mozarts ‚valid style‘, wenn 35 Jahre danach schon Beethovens letzte Streichquartette passieren konnten? Ein ‚lapse of logic‘ sei es, wenn der Zwölf-töner auf lauter verschiedenen Tonhöhen bestehe aber doch die Oktav-Identität anerkenne. Révész veröffentlichte seine Zweikomponenten-Theorie der Tonhöhe aber bereits 1912! ‚Bach could still declare that the laws of

counterpoint by themselves proved the existence of God. Atonality denies this statement“ (S. 75): In solch lächerlichen Kernsätzen bricht sich Haß auf neue Musik freie Bahn. Vermutlich soll irgend etwas bewahrt werden; ein Musikmuseum und ein Gott auf Filzpantoffeln vielleicht.

Von diesen wunden Punkten abgesehen ist die Sorgfalt der Autoren, Begriffe möglichst weit zu fassen, lobenswert. „The series of possible tonal organisations is infinite“ (S. 329); „... thus understood, Schönberg's atonality is really only one particular manifestation on tonality“ (S. 330). Eine andere Definition, ebenso vorbildlich weitgreifend: „Modulation is the passing from one tonal system to another“ (S. 213). Und nicht jedes musikwissenschaftliche Werk betont so deutlich wie unsere Verfasser die zu jeder Gestalterfassung notwendigen „experiences, both aural and intellectual“ (S. 47).

Die eigentliche Leistung des Buches sehe ich im Mut der Autoren, in ihren für manche Leser gewiß erschreckend kurzen Artikeln nur einen einzigen Scheinwerfer auf das zentrale Gestaltproblem zu richten. Nur zwei Seiten über Sonatenform! Aber die Beschränkung auf den Gesichtspunkt „Tendenz zweiteiliger Formen zur Dreiteiligkeit“ finde ich glänzend. Alles andere steht in anderen Büchern zur Genüge. Kein Nachschlagewerk also, kein Lexikon-Sachteil zur Formenlehre. Ein das Denken über musikalische Gestalt sehr anregendes Buch, nicht für die Hand des Anfängers bestimmt.

Aber noch einmal: Von Gregory the Great bis zu Beethoven scheint mir die Kameraeinstellung scharf, anschließend zunehmend unscharf. Beispiel: Artikel „Alteration“. „... in order to create a tendency of that note toward the neighbour note“ (S. 66). Schaffung von Leitönen. In Ordnung. „Strictly speaking, the term alteration does not belong in a treatise on harmony“ (S. 68). Aber nun schreibt der alte Franz Liszt 1882 seine bemerkens- und hörensweite *Lugubre Gondola* II. Über gebrochener leerer Quinte *Fis-Cis* ganztaktiges arpeggiertes *Fis*-dur mit Terz oben, im folgenden Takt nicht arpeggiert *fis*-moll mit Terz oben, das Ganze wiederholt und sodann noch zweimal das Ganze in der Subdominante *H*-dur/moll. Was ist dann *A* nach *Ais*? Doch nicht fallender Leitton in Richtung auf *Gis* hin! *A* ist abgesacktes *Ais*, klanglicher Zusammenbruch, Klangverdunkelung. Der alterierte Ton ist nicht aufgeheizt mit melodischer Strebekraft, sondern todwund, Endresultat, das einem Klang passiert

ist. Man kann eben nicht alles von einem früheren angeblich „generally accepted and valid style“ her sehen.

Ein anregendes Buch, manchmal ein ärgerliches Buch. Umgekehrt geht's genauso gut: Ein Buch, das an einigen Stellen ärgert und gerade dadurch unglaublich anregt, Gedanken anstößt, die ohne diesen Anstoß einfach nicht im Kopfe wären. Beispiel: „Wiederholung“. Das Kapitelchen „Repetition“ beschränkt sich auf veränderte Reprise. C. Ph. E. Bach, Mozart und Beethoven werden erwähnt. Was aber kann bedeuten Wiederholung im Kleinen? – Wiederholung, Variation und Kontrast stellen die drei Möglichkeiten von growth dar (S. 25). Daß dasselbe in der Zeitkunst Musik nicht dasselbe ist, wird sodann klargestellt. Nun aber ist nur noch von Variation und Kontrast die Rede, da ja Wiederholung zwangsläufig nicht dasselbe mehr sein könne. Man sollte trotzdem gerade über sie reden: Sie macht es am schwierigsten. Was bedeutet sie? Gerade eine gleichsam penetrante Mehrfach-Wiederholung – so oft bei Josquin – kann ein unglaubliches Wachstum in Gang setzen. Endlich glückender Ausbruch, der die Kraft deutlich macht, der dieses gelang. Die Verfasser bringen als limitation-Beispiel am Ende von Josquins *Kyrie* II „kadenzierende Wiederholungen“ zur Sprache, welche „signal the end“ und – so die Verfasser – nur verstanden werden können als Versuch, anzukämpfen gegen den sonst ungebremsten Fluß der Polyphonie. Wiederholung signalisiert also Ende. Wie würden die Verfasser die endlosen Wiederholungen im *Gloria* derselben Messe, beginnend mit *Laudamus te*, interpretieren? Hier ermöglichen sieben Wiederholungen die endliche Eroberung des Spitztones *e*“ im Sopran, sind Wiederholungen, wiewgleich kadenziert, voll Zukunft. Oder interpretiere ich falsch im entweder-oder? Stauung vor Ausbruch oder Bremsung zur Schlußbildung? Sind nicht vielleicht Josquins *Laudamus te, benedicimus te* . . .-Wiederholungen ein drittes: Heraustreten aus der Zeit in ein kreisendes Stillstehen, tönende Ewigkeit? Vielleicht kann man auf solche Gedanken nur kommen, wenn man Steve Reich erfahren und von der *minimal music* her Perotin neu erlebt hat. Von Beethoven her kommt ein solcher Gedanke nicht in den Sinn.

Die meisten Angriffsflächen bieten meines Erachtens die einleitenden growth-and-limitation-Analysen. Gestaltbildung wird in Bachs Choralsatz nur aus der Melodie abgeleitet, die

sorgsam und ideenreich analysiert ist. Wie aber kann eine Analyse, einleitend mit dem Satz „Homophony adds a life force of its own“ (S. 16) die Harmonik außer acht lassen! In diesem A A B A1 ist B nicht nur durch melodischen Spitzenton Höhepunkt, sondern auch durch größten harmonischen Reichtum. A beschränkt sich auf drei Funktionen: t, s und D. Dem stehen im Teil B in T. 9–10 fünf harmonische Stufen gegenüber mit D t (D D) tP ← (D D) und zwar in den Takten, die den melodischen Spitzenton von A noch nicht einmal erreichen. Zunächst im B-Teil also nur größere harmonische Entfaltung, in den folgenden zwei Takten dann nur größere melodische Entfaltung. Was vom modernen Parameter-Denken abgefärbt hat, kann hier gute Dienste tun. Harmonik ist von gleicher Bedeutung wie Melodik, und daß beide nicht immer am selben Strange ziehen, ist doch bemerkenswert, weil es der Musik Innenspannung verleihen kann. Im gründlich analysierten gregorianischen *Kyrie* wird übersehen, was mir besonders wichtig erscheint: Die zweite Zeile ist nicht nur Variation mit „similar intervallic and rhythmic motives“ (S. 10). „Similar“ ist zu wenig. Man darf nicht nur die Töne 1, 2, 3 beider Fassungen miteinander vergleichen, also Anfang mit Anfang. Die zweite Zeile übernimmt mit e-g-a doch genau den zweiten Impuls der ersten Zeile, bringt also zwei Steigerungen der zweiten Hälfte der gegebenen Melodie. Sie ist zweimal „zweite Hälfte“ und das macht die Erregung aus: Es läuft nicht in Variation die ganze Zeile nochmals ab! Erst dann beginnt die Reprise wieder mit „Anfang“:

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

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

Unverständlich ist mir der Verfasser Josquin-Verständnis. Wer hat sich denn diese Notationsweise ausgedacht, wer vor allem hat diese kuriosen Achtelbalken gesetzt? Ihnen sind die Verfasser hörig und analysieren gegen das Komponierte an und finden eine zentrisymmetrische Anlage von 3 + 4 + 5, sodann 5 + 4 + 3 Achteln, eine Phrasenuntergliederung, die mir den Magen umdreht und deren Zustandekommen mir absolut unverständlich ist:

Daß die einleitenden Analysen nicht nur ein allgemeines Vorverständnis von „growth and limitation“ abgeben, sondern en detail in den späteren Kapiteln weiterwirken (so unser 3 + 4 + 5, 5 + 4 + 3 im Kapitel „Kontrapunkt“), muß ich deshalb eine wenig glückliche Entscheidung finden. Dadurch erhält das persönliche Musikdenken der Autoren jedenfalls einen breiteren Raum, als es das verlässlich-unterkühlte Titelwort „Dictionary“ dem Leser verspricht. (April 1982) Diether de la Motte

ALFRED STENGER: Studien zur Geschichte des Klavierwalzers. Frankfurt/M.-Bern-Las Vegas 1978. 166 S. (Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI. Band 1.)

Der Walzer, als Auslöser eines kollektiven, während des gesamten 19. Jahrhunderts anhaltenden Rauschzustandes ein musikalisch-soziales Phänomen einmaliger Qualität, entstand ebenso wenig wie irgendein anderer Tanz als klavieristische Gattung, ist vielmehr seinem Idiom nach aufs engste mit der Violine verbunden. Wie aber schon in früheren Jahrhunderten die genuin anderen Klangkörpern zugeordnete Tanzmusik in den Bereich der Tastenmusik aufgenommen und dabei qualitativ umgewandelt wurde, so erfuhr auch der Walzer – wie hätte es im klavierbesessenen 19. Jahrhundert anders sein können – seine pianistische Adaption und entwickelte sich als relativ eigenständige Gattung bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.

Diesen Prozeß versucht das vorliegende Buch darzustellen, indem aus der Flut der Walzerkompositionen für Klavier die Werke der erstangigen Komponisten von Schubert bis Bartók ausgesondert und einer analytischen Betrachtung unterzogen werden. Dieses Verfahren erweist sich indessen als problematisch, denn einer der wichtigsten Aspekte bleibt dabei außerhalb des Blickfeldes: die Massenhaftigkeit der Produktion, genauer: die Tatsache, daß in diesem Gattungsbe-

reich immense Quantitäten von Musik von zahllosen Komponisten für ein breites internationales Publikum verfertigt wurden. Die daraus resultierende Frage, wie weit bestimmte kompositorische Einzelpersönlichkeiten, noch dazu diejenigen, die sich durch ihr Wirken in artifizierteren Gattungen als die historisch „bedeutenden“ qualifiziert haben, die Entwicklung des Klavierwalzers faktisch geprägt haben, wird nicht gestellt. Für den Verfasser steht es völlig außer Frage, daß „der“ Klavierwalzer mit den einschlägigen Kompositionen Franz Schuberts einsetzt. Als gegensätzliche „Archetypen“ versteht er die beiden von Ravel hervorgehobenen Attribute „noble“ und „sentimental“ im Titel der beiden Sammlungen Schuberts, und die Betrachtung der späteren Entwicklung läuft im wesentlichen auf eine Zuordnung zu der einen oder der anderen dieser beiden Charakterisierungen hinaus.

Damit wird einmal das Bild der Klaviermusikführer von Schubert als „Ahnherrn“ des Klavierwalzers – das ohne Zweifel eine gewisse Berechtigung hat – verabsolutiert und zweitens eine Unterscheidung hypostasiert, die sich – dem Eingeständnis des Verfassers (S. 25) zufolge – kompositionstechnisch „nur sehr bedingt aufzeigen“ läßt. Unerwähnt bleibt, daß Schuberts Tänze zunächst einmal nicht mehr sind als Erzeugnisse des Mitläufers einer modischen Welle, deren Ausmaß schon in den 1820er Jahren gewaltig gewesen sein muß. Übergangen wird, daß die Produktion von Klavierwalzern längst vor 1800 einsetzte (hingewiesen sei nur auf Clementi und Hummel, dessen als einzigen erwähnten *Apollo-saal-Tänzen* diverse Sammlungen mit Deutschen Tänzen vorausgegangen waren). Nach dem Kongreß steigerte sich die Klavierwalzer-Produktion in Wien immens, und in der analytischen Untersuchung des Verhältnisses der Tänze der Moscheles, Wölfl, Hüttenbrenner, Leidesdorf, Czerny, Diabelli etc. zu denen Schuberts liegt ein entscheidender Ansatz zur Vermittlung von Aufschlüssen über die Konstituierung der Gattung, der in dieser Arbeit nicht geleistet wird.

Ähnliches gilt für die Anfänge des Pariser Klavierwalzers, dessen Import durch Kalkbrenner, Herz, Hünten & Co. nicht gesehen wird. Das führt dazu, daß für Chopin eine angeblich eigenständige Tradition des „polnischen Walzers“ reklamiert wird, die sich (wann? wo? wie? – dies bleibt offen) von der Wienerischen „abgespalten“ habe. In beiden Fällen wird eine echte sozialgeschichtliche Fundierung der Gattungs-

entstehung und -funktion ersetzt durch die Äußerlichkeit eines hilflos um Anschluß an die Kritische Theorie bemühten, gespreizt soziologisierenden Sprachgestus, der die Darstellung verdunkelt und zur Schlichtheit des Gegenstandes in bizarrem Mißverhältnis steht. Was der Verfasser für eine sozialgeschichtliche Untersuchung aus gibt, entpuppt sich als simple Kompilation einschlägiger Zitate vorwiegend aus der musikbiographischen Literatur. Studien zur Sozial- und Lokalgeschichte oder gar selbst ermittelte archivalische oder literarische Quellenbelege – unentbehrlich zumal im wichtigen Kapitel über den „Salon“ – werden an keiner Stelle herangezogen.

Über die teilweise recht dunklen Prinzipien des Aufbaus des Buches und der einzelnen Kapitel verliert der Verfasser kein Wort. Dort, wo die analytischen Befunde sich nicht in puren Verweisen erschöpfen („erinnert an . . .“, „verweist auf . . .“, „ . . . läßt denken an . . .“), ist es äußerst mühsam, dem Reflexionsgang zu folgen, da so schnell und meist ohne Nennung von Opuszahlen etc. von Stück zu Stück gesprungen wird, daß man nur mit großer Anstrengung erkennt, von welchem überhaupt die Rede ist. Zumindest stellt offenbar die Chronologie der Entstehung bzw. Erscheinung der Werke nicht das Anordnungsprinzip dar – so bunt erscheint die nicht begründete Abfolge der Behandlung. Nichtsdestoweniger „antizipieren“ ständig frühere Komponisten, was offenbar erst spätere voll ausbilden durften: Weber den Konzertwalzer, Johann Strauß bestimmte Walzerelemente bei Chopin (sic!).

Philologische Akribie scheint nicht zu den vom Verfasser sonderlich hochgeschätzten Qualitäten wissenschaftlichen Arbeitens zu gehören. Prinzipiell bleiben die benutzten Ausgaben unerwähnt (mit Ausnahme der „Henle-Ausgabe“ der Chopin-Walzer ohne Angabe des Herausgebers und der Erscheinungsdaten). Wichtige Quellen werden lediglich aus zweiter Hand und ohne Titelnennung und bibliographische Angaben zitiert (etwa Adolph Kullaks *Ästhetik des Klavierspiels*, auf die sich die Einteilung von Chopins Walzer in „brillantes“ und „mélancoliques“ beruft). Als Leser muß man sich bei Zitaten von Autoren mit mehreren Veröffentlichungen im Literaturverzeichnis selbst für die richtige entscheiden, da die Anmerkungen sich grundsätzlich auf die Angabe des Nachnamens beschränken. Wichtige Literatur ist überhaupt nicht aufgeführt (z. B. Karol Hławiczka, *Walzerrhythmik*; Hans Weisse,

Der instrumentale Kunstwalzer), andere mit falschen Erscheinungsdaten oder fehlenden Untertiteln. Nicht anders als schlampig kann die Arbeitsweise im Literaturverzeichnis genannt werden, wenn bei Mosco Carners *History of the Waltz* die Erscheinungsdaten weggelassen werden, dafür aber der in der MGG-Bibliographie zum Artikel *Walzer* folgende Titel, der mit dem aufgeführten nichts zu tun hat, eingesetzt wird. Die Notenbeispiele sind häufig kaum lesbar, weil die Ordnungsbuchstaben bei der Photokopie auf der Strecke geblieben sind, auf die im Text verwiesen wird. Auch im Text selbst unterlaufen haarsträubende Irrtümer und Fehler: zum Beispiel wird Angelica Catalani als eine „damals über die Grenzen Polens weit hinaus bekannte Pianistin“ apostrophiert, und Hugo Leichtentritt muß sich durch das ganze Buch hindurch die makabere Verstümmelung seines Namens zu „Leichtentritt“ gefallen lassen! – Die Geschichte des Klavierwalzers harrt noch einer adäquaten Darstellung.

(Juli 1982)

Arnfried Edler

SUSANNE VILL: *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers. Tutzing: Hans Schneider 1979. 340 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 6.)*

Lied und Symphonik Mahlers fordern die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Sprache heraus. Ausgangspunkt des Buches ist die These, daß das Komponieren als „intrapyschischer Kommunikationsprozeß“ auch verbale Momente einschließt, vergleichbar der „frühkindlichen Orientierung im Spektrum averbaler und verbaler Kommunikationsformen“ (S. 9). Gerade der Mahlerschen Kompositionsweise eigne eine Tendenz zur „Verbalisierung“, wie aus Skizzen, Autographen und Berichten über Mahlers Schaffen ersichtlich wird (S. 12f.). Die dem kompositorischen Schaffen latente und mehr oder weniger hervortretende Verbalisierungstendenz führt erstens zur musikalischen Auseinandersetzung mit Texten, wobei Musik in ihrer Eigengesetzlichkeit („musikalischer Inhalt“) rückwirkend in die verbale Formulierung eingreift und über die Textvorlage hinaus „verbalisierte Inhalte“ hervorbringt. Unter dem Titel „Textveränderungen in den Vokalkompositionen“ werden Vokalwerke Mahlers vom *Klagen-*

den Lied bis zum *Lied von der Erde* behandelt. Zweitens sollen „verbalisierte Intentionen und Vorstellungen“ als „programmatische Elemente für Mahlers Komposition konstitutiv“ sein (S. 13). Unter dem Titel „Programme“ werden die *Symphonien I bis IV* besprochen.

Der Gesichtspunkt der Textveränderung erweist sich als aufschlußreich, gerade im geringsten Detail. Die Textwiederholung dient im *Lied des Verfolgten im Turm* der Erfüllung der Periodik, die als abgeschlossene einen symbolischen Gegensatz zu den freien Dehnungen und Melismen der Mädchenstrophen bildet (S. 76). Die Vorwegnahme einer Zeile begünstigt den klanglichen Umschwung von der Vision zur Wirklichkeit in *Der Schildwache Nachtlied* (S. 58). In *Drei Reiter am Tor* erfährt der Abschied eine musikalische Ausdeutung, um deretwillen Mahler den Text refrainartig erweitert (S. 53). In der unauffälligen Trennung eines verbalen Kompositums und in Wortwiederholungen „verbalisiert“ sich die Seufzerfiguration einer Klage (*Wenn dein Mütterlein*, S. 117). Einmal wird ein grammatischer Eingriff von einem musikalisch-syntaktischen Schaltungspunkt evoziert (*Das himmlische Leben*, S. 95). Zwischenspiele differenzieren den verbalisierten Inhalt; das Vorspiel zu *Ich bin der Welt abhanden gekommen* entfaltet die Atmosphäre, „bevor die Singstimme verbalisierend hinzutritt“ (S. 125).

Wo die philologische Ebene verlassen wird, gerät die Argumentation jedoch zweifelhaft. Die Verbindung der heterogenen Texte in der *Achten Symphonie* soll nach einer „kreativitätstheoretischen“ und „philosophischen“ Interpretation in der „Ich-Verwirklichung“ des schöpferischen Menschen liegen (S. 134). Eine musikalische Interpretation könnte in den Formprozessen der thematischen Verwandlung, des transzendierenden Durchbruchs (*Accende*) und des energischen Kontrapunkts gegenüber dem Vorurteil vom „affirmativen“ Tonfall den postulativ-strebenden Grundzug herausarbeiten, den der Gebetstext in seiner Intention auf „Licht“ und „Liebe“ mit Fausts Höhersteigen in der hymnischen Schlußszene gemeinsam hat. Bei der Diskussion der Textvorlage (wo die gregorianische Melodie in verzerrter Form wiedergegeben ist) wäre zu betonen: Um jenes Durchbruchs willen auf *Accende lumen* hat Mahler die Zeilen der dritten Strophe vertauscht. Die Strebigkeit des Formprozesses, die auf Mahlers Verständnis des Goetheschen „Strebens“ bezogen werden darf, po-

tenziert sich im Kontrapunkt der dynamischen Fuge, die daher nicht, wie die Verfasserin meint, als „aufklärerisches Bemühen“ und „Arbeit“ (S. 142) sich der Hymnenintention entgegenstellt.

An einigen Stellen versucht die Verfasserin einen Durchblick nach tiefenpsychologischem Modell. Das Nebeneinander von Trauer und Trivialität, z. B. im dritten Satz der *I. Symphonie*, kann auf das bekannte Kindheitserlebnis Mahlers zurückgeführt werden (S. 231); kann aber „Freuds Diagnose eines vagen Mutterkomplexes“ eine „Begründung“ dafür geben, daß sich Mahler (in der *Achten*) „der Spannung zwischen zwei divergierenden Stilbereichen als ‚Thema‘ eines Werkes überhaupt aussetzte“ (S. 133)? Die Frage ist, wenn überhaupt, anders zu stellen: Aus welchen frühen Erfahrungen erklärt sich Mahlers Präferenz bestimmter musikalischer und verbalisierbarer Ideen wie z. B. Verwandlung oder Abschied? Die Idee der Verwandlung war als musikalische von Mahler vielfältig realisiert (Variantenbildung der *Wunderhorn*-Symphonien), bevor er ihre dichterische Verbalisierung suchte und die Wandlungen, die Faust erfährt mit dem Geist der Wandlung zusammenschloß, den der Hymnus anruft, in welchem sich die Sonatenform zum Prozeß erneuert.

Aus dem gleichzeitigen Blick auf musikalisch bedingte Textveränderungen und musikalisch orientierte Textentwürfe (Programme) wird für die Symphonik Mahlers eine falsche Konsequenz gezogen: Die programmatischen Äußerungen gehörten dem Werk ebenso an wie der Text dem Vokalwerk; weiter zugespitzt: sie seien „für das Werk relevant“ „wie etwa die musikalische Form“ (S. 198). An der „Vermittlung“ verbalisierter und musikalischer Inhalte sind Momente des Prozesses vom Resultat zu unterscheiden, so eng auch beide nach Hegels Terminus aufeinander bezogen sind. Die programmatischen Äußerungen gehören dem Werk allenfalls als „aufgehobene Momente“ an, nach denen zu fragen sich durchaus lohnt, während der veränderte Text Resultat eines Vermittlungsprozesses ist. Die These von der konstitutiven Rolle der programmatischen Elemente im Werk wird in den konkreten Analysen zu deren Vorteil modifiziert. Von Mahlers Hinweisen zur *Ersten Symphonie* heißt es, sie gäben „eher über die Entstehungsgeschichte des Werkes Auskunft“ als über „dessen endgültiges Erscheinungsbild“ (S. 217). Bei der *Zweiten Symphonie* handele es sich um „nach-

trägliche Verbalisierungen“, die am Werk selbst im einzelnen zu prüfen sind (S. 246).

Obwohl Adorno oft zitiert wird, ist dessen Frage nach „kritischen“ Intentionen Mahlers, die sich auch im Spannungsfeld musikalischer und verbaler Inhalte zeigen müßten, nicht aufgegriffen. Die *Dritte* und *Vierte Symphonie* enthalten über programmatische Züge hinaus eine kritische Nietzsche-Rezeption, deren deutlichste Symptome die ungeheuerliche Konfrontation *Trunkenes Lied – Armer Kinder Bettlerlied* und die musikalische Idee der Verwandlung sind. (September 1982) Adolf Nowak

DIKA NEWLIN: *Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections (1938–76)*. New York: Pendragon Press (1980). X, 369 S.

Sie nennt ihn „Uncle Arnold“, verehrt ihn seit Kinder- und Mädchenzeit wie ein Kind, beschreibt seinen Alltag und bewundert ihn als Theoretiker. Dika Newlin, eine Frau mit offenbar großem Durchsetzungs- und Begeisterungsvermögen, fuhr schon als vierzehnjährige Musikenthusiastin und Dilettierende in der Komposition vom Nordosten der USA nach Los Angeles, um den berühmten, ein wenig sagenumwobenen Arnold Schönberg zu sehen und bei ihm Unterricht zu nehmen.

Und dann nahm sie nicht nur Unterricht, sie wurde zum Nesthäkchen der Klassen, zur Beobachterin Schönbergs und seines Umkreises, zur Chronistin der Ereignisse und Persönlichkeiten bis 1951. Ihre oft sehr ausführlichen Tagebuchnotizen vermitteln ein lebendiges Bild dieser heute kaum mehr wiederholbaren Enklave-Musik in einer Weltkriegszeit, der insbesondere die zeitgenössischen Komponisten aus dieser Gruppe nicht immer die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt zu haben scheinen. Dika Newlin schildert ihren Lehrer und ihr Idol beim Unterrichten, beim Ausdeuten fremder Werke, in seiner privaten Umgebung, während seiner Krankheiten, deren Häufigkeit zunahm. Die Schönberg-Forschung weiß heute zwar schon recht genau über die Arbeitsweise und die musikalischen Präferenzen des emigrierten Dodekaphonisten Bescheid. Dennoch darf dieses Buch als mehr als eine Ergänzung dazu bezeichnet werden. Allein schon ein Blick auf den Index dieser umfangreichen und liebevoll betreuten Dokumentation verrät die musikhistorische Breite und die vielfältigen

musikwissenschaftlichen Anliegen, welche hier wenigstens gestreift und im Kommentar eines der bedeutendsten Theoretiker unseres Jahrhunderts wiedergegeben werden. Beethovens Hauptwerke sind da vertreten, über Berg und Mahler wird gesprochen, Brahms und eigene Werke sind in kurzen Analysen und Stellungnahmen präsent.

Es ist nicht die schlechteste Richtung im Musikschrifttum unserer Tage, daß man sich besinnt, Schüler und Nahestehende zu Wort kommen zu lassen, und das auch auf die Gefahr des Abfalls in die verklärende Anekdote hin. Dika Newlin hält hier recht gut in der Mitte. Der Analytiker wird in dem Buch Anregungen erhalten, der Biograph darf eine Fundgrube zum späten Schönberg erwarten.

(Juni 1982)

Otto Brusatti

WIM VAN DER MEER: Hindustani Music in the 20th Century. The Hague–Boston–London: Martinus Nijhoff Publishers 1980. 252 S., mit 25 Abb. und zahlreichen Notenbeisp.

Diese von der Universität Utrecht angenommene Dissertation faßt die Ergebnisse zusammen, die der Autor während seines Musikstudiums in New Delhi 1970–1972 und 1973–1975 sowie bei Reisen durch Indien und bei der Durchsicht der modernen Literatur über die indische Musik gewonnen hat. Wie in der Einleitung (S. XI) vermerkt, hatte er als „a trained anthropologist“ ursprünglich die Absicht, sich ganz der Musikpraxis zuzuwenden. Deshalb studierte er Vokalmusik bei dem für ihn bedeutendsten indischen Lehrer, Dilip Chandra VEDI, und erlernte dazu das Spiel des *Tablā*-Paukenpaars und der *Pakhāvāja*-Röhrentrommel. Die Dissertation entstand unter der Anleitung des Indologen Jan Gonda und der Spezialistin für indische Musik Emmie te Nijenhuis, beide in Utrecht. Indisches Wissen und abendländische Präsentation gehen damit Hand in Hand. Letztere zeigt sich in der Wahl und Gliederung des mitgeteilten Wissens.

Generell umfaßt die Arbeit zwei Teile; der erste (Kap. I–VI) ist mit den Phänomenen der nordindischen Musik, der zweite (Kap. VII–XI) mit der Lage der Musiker dort beschäftigt. Geradezu unvermeidlich skizziert Kapitel I die Grundkonzepte indischer Musik, also *Rāga* („Klangpersönlichkeit“), *Tāla* (musikalisches

Metrum), Töne und Skalen sowie die Melodiebewegung im *Rāga*. Eine Beschreibung des höfischen, im 16. Jahrhundert voll ausgeprägten *Dhrupada*-Stils und seines viel freieren Nachfolgers, des *Khayāl*-Stils, ferner Hinweise auf das Verhältnis der *Rāga*-Klanggestalten zueinander sind in den Kapiteln II–IV geboten. Der Dichtung mit ihren Themen und Formen sowie der Umsetzung poetischer Texte in Melodieverläufe wendet sich Kapitel V zu. Es schließt mit Bemerkungen und Beispielen zum Gebrauch des *Tāla*-Metrum. Aus den *Rāga*-Klanggestalten und den Textinhalten bei Gesangsstücken ergibt sich die Frage nach dem Stimmungsgehalt eines jeden *Rāga* und seiner Übertragung auf den Zuhörer; Kapitel VI behandelt dieses Thema und beschließt damit den ersten Teil.

Sinnvoll beginnt der zweite Teil mit einer Reihe von Photographien berühmter Musiker, die in van der Meers Darstellung vielfach genannt werden. Kapitel VII umreißt die politische, soziale und kulturelle Umwelt der nordindischen Musik seit dem frühen 19. Jahrhundert, doch stets mit dem Blick auf die Gegenwart. Das System der „*Gharānā*“ genannten Lehrer-Schüler-Traditionen während der gleichen Zeit sowie die Art des Musiklehrens und -lernens sind die Gegenstände der Kapitel VIII und IX. Die Rolle großer Musiker, also ihre Eigenart und ihre Wirkung im Musikleben Nordindiens untersucht der Autor im Kapitel X. Dabei setzt er das Jahr 1920 als Zeitgrenze an: die Musiker aus der Zeit vorher kann er nur aus überlieferten Berichten verstehen, während die später praktizierenden Künstler oft auch aus Klängaufnahmen ihrer Darbietungen zu beurteilen sind. Kapitel XI schließlich sucht die Änderungen zu erfassen, die sich heute in der Musik Nordindiens vollziehen. Hierzu werden gezählt: 1. das bevorstehende Verschwinden des alten, höfischen *Dhrupada*-Stils; 2. die abnehmende Bedeutung der Komposition als Ganzes bei gleichzeitiger Konzentration auf ihre erste Periode (*mukhṛā*) als Zentrum der Improvisation; 3. die Ersetzung des *Rāga*-Konzepts durch einfache Improvisationsregeln; 4. ein besonderes Streben nach Virtuosität und Neuerungen; 5. Mischung von Stilelementen, u. a. aus verschiedenen *Gharānā*-Traditionen. Sicher sind diese Entwicklungsrichtungen gut beobachtet, und doch ist offen, wie weit die Zukunft andere Lösungen, ja sogar Gegenströmungen bereithält.

Bei allem fragt man sich, wem die Ausführungen Wim van der Meers dienen sollen. Vieles teilt

er mit, das dem indischen Musiker und Musikliebhaber geläufig ist (vgl. S. XII), und dies in einer Kürze und in einem Vokabular, das nur der Spezialist versteht. Dieser aber wünscht zu manchen Punkten mehr und tiefer gehende Informationen; die Revue nahezu aller Phänomene befriedigt ihn nicht ganz. Ein passendes Beispiel dafür bieten die Seiten 74–77 aus dem Kapitel IV, *Rāga Delineation*, die vorwiegend Selbstverständliches zum Verhältnis der Rāga-Melodiekonzepte zueinander mitteilen. Andere Stellen sind nur mit Mühe und begreifen, so der Ruf nach einer Rāga-Klassifikation, die alle relevanten Kriterien der Rāga-Klanggestalten berücksichtigt. Die Anordnung nach Skalen ist in Indien erst nach vielen anderen, stets unbefriedigenden Versuchen seit Śārṅgadeva (13. Jahrhundert) vorgenommen worden, und van der Meer strebt mit seinen Skalentabellen (S. 11–15) den gleichen Ausweg an. Unklar bleibt auch, was ein *Barhata* wirklich ist. Der Kontext S. 28 lehrt, daß man ihn als Improvisation über eine vorher gebotene Komposition mit kurzen Trommeleinwürfen, nicht als trommelbegleitetes *Ālāpa*-Vorspiel zur Gesamtdarstellung eines Rāga (S. 27 und 28 oben) verstehen sollte. Interessant ist ferner die Auffassung des *Khayāl* als weibliches Gegenstück zum *Dhrupada*, da jener wesentlich von der *Sārāṅgī*-Tradition ausgegangen und meist von Hofdamen praktiziert worden sei (S. 57–58). Zu fragen ist jedoch, ob neben dem *Khayāl* nicht auch der *Dhrupada* vielfach von Mohammedanern gepflegt wurde; denn der bedeutendste Vertreter des *Dhrupada*-Stils, *Tānsēn an Akbars Hof*, trat zu diesem Glauben über, und viele Musiker nach ihm lassen aus ihren Namen auf ein Bekenntnis zum Islam schließen. Eher könnte man die Annahme wiederholen, der *Khayāl*-Stil wäre durch Einflüsse aus dem Vorderen Orient entstanden und damit die musikalische, nicht eine religiöse Komponente unterstreichen.

Im zweiten Teil der Arbeit ist eine Fülle von Informationen aus der Literatur und aus den persönlichen Erfahrungen des Autors, also Konzertbesuchen und Befragungen indischer Musiker zusammengetragen. Kurz und gedrängt ist die Übersicht auch hier. Sie bringt das Wichtigste in Erinnerung und soll nach Auskunft der *Conclusio* (S. 190) den dynamischen Aspekt der klassischen Vokalmusik Nordindiens hervorheben – während der erste Teil dem statischen Aspekt zugewandt ist. Solch eine Gewichtung ist

nur anzuerkennen, wenn der Mensch als Träger seines Kulturgutes verstanden wird, folglich allein durch seinen Eingriff die Grundlagen seiner Kultur verändert werden können. Aus diesem Gedanken ergibt sich wohl auch die Schlußbemerkung der *Conclusio*, nach welcher die Zukunft der indischen Musik allein durch die schöpferische, dem modernen Publikum Rechnung tragende Kraft des indischen Musikers zu sichern ist. Hier kann man dem Autor ohne jeden Zweifel zustimmen.

(Juni 1982)

Josef Kuckertz

JOHANNES TURMAIR genannt *AVENTINUS: Musicae Rudimenta das ist Anfangsgründe der Musik, im Faksimile hrsg. und ins Deutsche übertragen mit Anm. und Nachwort von Michael BERNHARD. Tutzing: Verlag Hans Schneider (1980). 100 S. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, ohne Bandzählung.)*

Der Humanismus als geistesgeschichtlich bedeutende Bewegung seit der Zeit um 1500 hat sich zwar vornehmlich den literarischen Bereichen zugewandt, jedoch gingen auch auf dem Gebiet der Musikanschauung von ihm wesentliche Impulse aus. Die Veröffentlichung des Berichts über eine Tagung *Humanismus und Musik* der Humanismus-Kommission der DFG, die in Kürze erfolgen soll, wird dazu weitere Aspekte beitragen. Wesentlich für die Behandlung der Musik ist, daß als Autoren von musiktheoretischen Schriften Gelehrte auftreten, die in der Geistesgeschichte eigentlich durch Beiträge als Philologen, Dichter, Historiker usw. bekannt wurden, so daß die Erfassung von Persönlichkeit und Werk vielfach auf anderem Fachgebiet erfolgte. Bei Autoren wie *Luscinius* oder *Glarean* hat das die musikwissenschaftliche Forschung befruchtet. Es gab aber auch Fälle, in denen Sachverhalte dadurch verstellt wurden. Das gilt u. a. für die *Musicae Rudimenta* von *Johannes Aventin* (1477–1534), die 1516 in Augsburg gedruckt wurden. Weil sich auf dem Titelblatt eine metrische Widmung des herzoglichen Kantors und Hofkaplans *Nicolaus Faber* befindet, hat dieser Musiker sehr lange als Autor gegolten. Immerhin war dieser Musiktraktat bereits 1880 im ersten Band der *Aventin-Gesamtausgabe* des großen Historiographen Bayerns im Neudruck vorgelegt worden, allerdings ohne das didaktisch

angelegte Schriftbild mit Klammern und Herausstellen der Grundbegriffe wiederzugeben.

Nachdem 1971 Thomas Herman Keahey eine englische Übersetzung vorgelegt hatte, erscheint die kleine Schrift von 39 Seiten nun als Faksimile mit einer deutschen Übersetzung. Als Lehrschrift für den jungen bayerischen Prinzen Ernst entstanden, werden in zehn Kapiteln die Grundlagen der musikalischen Bildung abgehandelt. Diese beinhaltet Teile der *musica theoretica* (Monochordlehre) sowie die *musica practica* mit Tonsystem und Kirchentönen; eine *musica mensuralis* fehlt. Unter den jüngeren Gewährsmännern ist neben Johannes Affligemensis vor allem Franchinus Gaffurius maßgeblich. Als Humanist stellt Aventin bei der Definition und Einteilung der Musik die Rhythmpoëia, d.h. die metrische Dichtkunst, neben Melopoeia, die eigentliche Musik in Gesang und Instrumentalspiel, mit „pfeiffen“ bzw. „lauten“. Bemerkenswert ist, daß Aventin so auch gelegentlich deutschsprachige Worte und Sätze einführt, etwa cap. VI (S. 16): „Intervallum / fall von ainer stym zu der andern“, oder „Monochordon“ als „drumelscheid“ (S. 20). Für einige traditionelle Termini versucht er allerdings auch im Lateinischen neue Begriffe einzuführen, z.B. „figurae“ statt „species“ für die Oktavgattungen (S. 18) oder „Modus promiscuus / varius et compositus“ statt „mixtus / commixtus“ (S. 33). In der Kapitelüberschrift III. *De phtongis, quos claves vocantur* kann aber wohl kaum eine „Ablehnung der bestehenden Musikterminologie“ (Nachwort S. 97) gesehen werden, sondern der Begriff des phtongus (Ton) vom Monochord (S. 21) wird in den der clavis, bestehend aus litera und syllaba des mittelalterlichen Tonsystems, überführt. Die Kapitelüberschrift erinnert auch an die seit Boethius überlieferte Formel *de tropis et modis, quos tonos nominant*, die Aventin in seinem letzten Kapitel als Überschrift setzt (S. 30).

Ein Verzeichnis der Abbrüviaturen des Frühdrucks erschließt den Originaltext, dem eine deutsche Übersetzung beigegeben ist. Sie ist sehr sorgfältig und kenntnisreich ausgeführt, zeigt aber auch die grundlegenden Probleme. Im Diagramm Guidos von Arezzo (S. 14), sonst „scala Guidonis“ genannt, werden nach Gaffur die Oktaveinteilung der Buchstaben in Große, Kleine und Doppelte und die Einteilung der claves nach dem Klang gleichgesetzt mit Termini, die sonst der Tetrachordeinteilung dienen: „Graves-Acutae-Superacutae/Excellentes“, letztere

beide gleichermaßen für die unvollständige oberste Oktave *aa – la mi re bis ee – la*. Die Übersetzung lautet für „Superacutae / Excellentes“: „Die Höchsten oder die Höherstehenden“. Nimmt man z.B. Nicolaus Wollicks Definition des höchsten Tetrachords der „Excellentes“ über dem der „Superacutae“: „Excellentes dicuntur, quia tonorum metam excellent“ (*Die Musica gregoriana, Opus aureum* 1501, Ed. Köln 1955, S. 28), so müßte es doch wohl statt des Komparativs heißen: „Die Herausragenden/Hervorragenden“. Der historische Hintergrund (Excellentes = ὑπερβολαίων) wird bei Aventin selbst im 7. Kapitel (S. 12/61), der Tetrachordeinteilung nach Aristoxenos, aufgezeigt, wenn es zum obersten Tetrachord heißt: „Hyperboleon excellens ultimo additum“.

Ähnliches gilt, um ein zweites Beispiel zu nennen, für die Übersetzung eines Zusatzes zu den Tonsilben: „mi signum † quadratum / fa signum † rotundum“ als einfach „mit dem quadratischen † / mit dem runden †“. Nimmt man diese Silben aber als „Zeichen für † bzw. †“, so fällt auf, daß im Original-Diagramm (S. 14) *mi* und *fa* versetzt (in ihren Hexachorden) übereinander (nicht nebeneinander) stehen, jedoch in einem einzigen Zwischenraum, während jeder zweite Buchstabe wie üblich sonst auf einer Linie steht. Wenn in der Übersetzung aber alle Buchstaben in einem Zwischenraum eines Linienrasters stehen (S. 55), wird ignoriert, daß *linea et spatium* der *scala* ein Abbild der Notenlinien mit ihrem Terzabstand sind!

Wertvoll ist die Ausgabe dadurch, daß der Übersetzung in Anmerkungen Hinweise auf die Quellen beigegeben sind, auf deren korrektes Zitat Aventin als Autor Wert legt. Die Mischung von traditionellen Theoremen mit Ansätzen einer humanistisch inspirierten Musikanschauung reiht diese Schrift in einen größeren Zusammenhang der deutschen Musiktheorie und gibt ihr eigene Konturen.

(Mai 1982)

Klaus Wolfgang Niemöller

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 13. Magnificat 1–24 (Magnificat des Druckes Nürnberg 1567), hrsg. von James ERB. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XCVI, 308 S.

Bei der Betrachtung von Musik des „Niederländischen Zeitalters“ nehmen gewöhnlich deren

von Johannes Tinctoris erwähnte drei Hauptgattungen, „Missa“, „Motetum“ und „Cantilena“, unser Interesse vornehmlich in Anspruch. Die speziell liturgische Gebrauchsmusik außerhalb des Meßordinariums – und mit ihr auch das *Magnificat* – findet hingegen weniger Beachtung, obgleich gerade das erwähnte *Canticum Beatae Mariae Virginis*, als liturgischer Höhepunkt des Vespertagesdienstes, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts immer wieder mehrstimmig vertont worden ist. Es ist deshalb sehr zu begrüßen, daß die Neue Reihe der Ausgabe von Orlando di Lasso Werken, nachdem in ihr das Corpus der Messen vorgelegt worden ist, sich nun dem gleichfalls reich vertretenen *Magnificat*-Schaffen des Meisters zugewandt hat: einem Bereich von Lassos Schaffen, der bislang nur teilweise und in schon sehr selten gewordenen Ausgaben zugänglich war.

Der hier zu besprechende Band legt das Repertoire des frühesten, 1567 erschienenen Druckes von *Magnificat*-Sätzen Lassos vor. Es handelt sich hierbei um drei Zyklen, jeweils vom 1. bis zum 8. tonus, der erste Zyklus zu sechs, der zweite zu fünf und der dritte zu vier Stimmen. Vertont sind, wie bei mehrstimmigen *Magnificat*-Sätzen meist üblich, nur die geradzahligen Verse, während die ungeradzahligen choralisch auszuführen sind. Text und Choralmelodie letztgenannter Sätze sind vom Herausgeber jeweils an ihrer Stelle eingefügt worden: ein Verfahren, welches angesichts der verbreiteten Unkenntnis römisch-liturgischer Gepflogenheiten mit Dank aufzunehmen ist. Dasselbe gilt auch von dem im Vorwort gegebenen Hinweis, daß, um wirklich ein sowohl liturgisch als auch tonartlich geschlossenes Ganzes zu erhalten, dem *Magnificat* jeweils eine im selben Modus stehende Antiphon voranzugehen und zu folgen hat; daß also – um es noch einmal mit anderen Worten zu sagen – die mehrstimmig komponierten Verse, für sich genommen, lediglich Fragmente darstellen.

Alle in vorliegendem Band enthaltenen *Magnificat*-Sätze Lassos sind Choralbearbeitungen: der liturgische Psalmton bildet, teils als langmenurierter cantus firmus dargeboten, teils im Gewebe der Stimmen versteckt, stets die Grundlage. Auf eine nähere Beschreibung der verschiedenen Bearbeitungstechniken kann hier selbstverständlich nicht eingegangen werden. Ebensovienig kann hier eine andere Frage – fast möchte man sagen: die für alle Musik Lassos zentrale Frage, die Frage nach der Ausdeutung von Einzelwor-

ten – ausführlich behandelt werden. Doch will es scheinen, daß der Meister sich im Falle der vorliegenden *Magnificat*-Vertonungen hierin absichtliche Beschränkung auferlegt hat; den mit Bezug auf Lassos Bußpsalmen verwendeten – nie aber wirklich definierten – Begriff „musica reservata“ würde wohl niemand auf die hier vorliegenden *Magnificat*-Kompositionen anwenden wollen. Immerhin aber finden sich auch in diesen Werken Fälle sehr „sprechender“ Ausdeutungen von Einzelworten. Man sehe z. B., ohne Anspruch auf Vollständigkeit, folgende Stellen: Seite 76, „Fecit potentiam“ (imitatio tubarum); Seite 113, „dispersit superbos“ („Zerstreuung“ des Chores in rasch wechselnde Gruppen zu drei Stimmen); Seite 248, „Esurientes / implevit bonis“ (Kontrast von Duos und vollstimmigem Satz) und „inanes“ (wiederum Duos, die jetzt in den „leeren“ Klang von Oktaven münden); Seite 253, „Fecit potentiam“ (wieder imitatio tubarum); Seite 275, „Sicut locutus est ad patres nostros“ („archaisch“ wirkendes Unterstimmen-Duo, von der zweiten Vershälfte durch Doppelstrich-Zäsur getrennt), und endlich Seite 287, „Sicut erat in principio, et nunc, et semper“ (Redicten, im Sopran als Tonwiederholungen, in den drei Unterstimmen als Wiederholungen ein und desselben Intervalles).

Die Art der Edition folgt den allgemeinen Richtlinien der Neuen Reihe; es werden also – unter anderem – die originalen Notenformen beibehalten. Immerhin erschwerten diese Formen das Verständnis der Musik des Meisters schon im 17. Jahrhundert: bereits Wolfgang Schonsleder, der als Kapellknabe noch unter Lassos Leitung gesungen hatte und zeitlebens ein großer Verehrer von Lassos Kunst geblieben ist, muß deshalb in seiner *Architectonice Musices universalis* (Ingolstadt 1631, fol. Cc 2^r) dem Musiker empfehlen, Lassos Werke „mit schwarzen Noten zu schreiben“ – die originalen Notenwerte also auf die Hälfte zu verkürzen –, wolle er, der Musiker des 17. Jahrhunderts, die Vortrefflichkeit von Lassos Kunst auch weiterhin wirklich erkennen.

Nur kurz, doch mit uneingeschränktem Lob verwiesen sei endlich auf die ausführliche Beschreibung der Quellen durch den Herausgeber und auf den detaillierten Kritischen Bericht. Speziell der Praktiker wird dem Herausgeber auch dessen Hinweise und Ratschläge zur Besetzung (S. XI f.) zu danken wissen. Als einziges wäre wünschenswert gewesen, die Deklamation

der choralischen Verse durch einen mit der Praxis gregorianischer Psalmodie Vertrauten überprüfen zu lassen.

(April 1982)

Bernhard Meier

Parodiemagnificat aus dem Umkreis der Grazer Hofkapelle (1564–1619). Veröffentlicht von Ger- not GRUBER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1981. VIII, 112 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 133.)

Verglichen mit der soeben besprochenen Ausgabe von *Magnificat*-Sätzen Lassos zeigt die Ausgabe von *Magnificat*-Kompositionen, der wir uns nun zuzuwenden haben, teils Berührungspunkte, teils auch Unterschiede. Um mit dem wichtigsten Unterschied zu beginnen: nicht die Persönlichkeit eines einzigen Meisters, sondern die Zugehörigkeit der publizierten Werke zum Repertoire einer der im späten 16. Jahrhundert bedeutendsten Kapellen habsburgischer Höfe bildet das Band, welches die Einheit der hier vorgelegten Musik vermittelt. Gemessen an Persönlichkeiten wie Orlando di Lasso, Philipp de Monte, Giaches Wert und anderen „Sternen erster Größe“, stellen nun zwar Komponisten wie Simone Gatto, Francesco Rovigo, Andreas Zweiller und andere nur Meister zweiten Ranges dar. Doch besitzt eine Ausgabe gerade auch von Werken solcher Meister ihren unersetzbaren Wert; denn erst durch den Vergleich mit diesen – relativ gesehen – „Kleinmeistern“ hört die Größe eines Lasso, Monte oder Giaches Wert auf, eine – nach den Worten Alfred Einsteins – bloße „Größe auf Kredit“ zu sein. Ein Berührungspunkt mit Lasso – wenn auch erst mit dessen späteren *Magnificat*-Vertonungen – ergibt sich andererseits dadurch, daß die Grazer Hofmusiker sich ebenfalls der Parodietechnik bedienen: einer Technik, die zwar, wie der Herausgeber des Bandes zu Recht bemerkt, mit Bezug auf das *Magnificat* nicht erst von Lasso erfunden, von ihm aber erstmals in größerem Umfang auch für diese Art liturgischer Musik nutzbar gemacht worden ist.

Die Anwendung der Parodietechnik auf das *Magnificat* des späten 16. Jahrhunderts bildet ein Phänomen, das zum Nachdenken über eine für die Musik jener Zeit wahrhaft fundamentale Frage Anlaß gibt; denn wenn, wie es auch in diesen *Magnificat*-Sätzen (mit Ausnahme eines einzigen) der Fall ist, choralisch-einstimmige und

choralfrei-mehrstimmige Verse alternieren, dann bedeutet dies, daß die Tonartlichkeit der einen wie der anderen Verse – und dazu noch die Tonartlichkeit der vorausgehenden und zum Schluß wiederholten Antiphon – als prinzipiell ein und dieselbe angesehen worden ist. Nun fließen aber die Quellen zur Bestimmung der authentischen oder plagalen Modalität für Musik des späten 16. Jahrhunderts keineswegs spärlich. Es verwundert deshalb sehr, daß der Herausgeber hier „die Bestimmung des jeweiligen Tones (vor allem die Entscheidung zwischen authentischen und plagalen Tonarten)“ für „in den meisten Fällen . . . nicht zweifelsfrei möglich“ hält. (Siehe S. VIII, Sp. 2). Diese Frage kann vielmehr, bei ausreichender Kenntnis der einschlägigen Zeugnisse damaliger Musiklehre, durchaus schlüssig beantwortet werden.

Um mit dem *Magnificat A la fontaine* zu beginnen: es ist tatsächlich „Primi Toni“; nicht jedoch, wie der Herausgeber meint, wegen irgendwelcher Psalmton-Zitate, sondern deshalb, weil seine Vorlage, Willaerts gleichnamige Chanson, im 1. Modus steht (offenbar mit einer prä-existent Melodie im Tenor). Für die choralisch zu singenden Verse wurde mit Recht die Formel des 1. Psalmtons eingesetzt; verwunderlich nur, weshalb der Herausgeber nicht deren auf der Finalis endigende Differenz (Nr. 1 nach der Zählung des *Antiphonale Romanum*) verwendet hat. Das *Magnificat Benedicta es* steht, gleich seiner Vorlage, Josquins berühmter Motette und dem in ihr bearbeiteten liturgischen *cantus prius factus*, im 8. Modus; die Wahl des „per b-molle“ (!) um eine Quinte abwärts transponierten 7. Psalmtons für die choralisch zu singenden Verse entbehrt jeder „ratio“. Das dritte *Magnificat, Venus Du und Dein Kind* steht im 1. Modus, und die choralischen Verse sind hier in korrekter Weise eingefügt; dasselbe gilt für das *Magnificat Domine Dominus noster*. Das *Magnificat Alma se stata fossi* verwendet eine im Glareanischen 10. Modus (dem Plagalen der Finalis *a*) komponierte Vorlage. Daß die Singweise der choralischen Verse hier dem Bereich der auf *e* fußenden Modi entnommen worden ist, erscheint – grosso modo gesehen – ebenfalls korrekt; zu fragen wäre jedoch, ob anstatt der Psalmodie des 4. Modus nicht die Wahl des 3. Psalmtons, mit einer auf *a* endigenden Differenz (Nr. 2 oder 3 des *Antiphonale Romanum*) besser gewesen wäre. (Der Glareanische 10. Modus findet sich, z. B. in instrumentalen Werken des späten 16. Jahrhun-

derts, öfters auch als „3. Modus“ bezeichnet.)

Das *Magnificat Tropo fidele* verwendet eine im traditionellen 5. Modus (Authenticus der Finalis *f*, mit *b*-molle) komponierte Vorlage. Hier entsteht nun, wenn wir die modal entsprechende Psalmformel für die choralischen Verse verwenden, tatsächlich die Unstimmigkeit, daß diese Verse auf *a*, die mehrstimmig vertonten Verse hingegen auf *f* enden. Zeigt sich vielleicht gerade hierin, daß der Komponist dieses Werkes, Georg Herner, kein Musiker von Profession gewesen ist? Die vom Herausgeber getroffene Wahl eines auf *f* transponierten 8. Psalmtons für die choralischen Verse cachiert die hier tatsächlich bestehende Diskrepanz nur äußerlich. Die Vorlage von Herner's zweitem *Magnificat*, Lassos Chanson *Fleur de quinze ans*, läßt sich durch Stimmen-Disposition, Melodik (im besonderen der Oberstimme) und Kadenzplan als dem auf *g* transponierten 2. Modus zugehörig erkennen; für die choralischen Verse müßte folglich ebenfalls der 2. Psalmton, transponiert auf *g*, verwendet werden, nicht aber, wie der Editor es dem Leser darbietet, der (nicht transponierte) 1. Psalmton.

Ein echtes Tonarten-Problem bringt hingegen das folgende *Magnificat Nel più fiorito Aprile* mit sich; denn seine Vorlage, Marenzios sechsstimmiges Madrigal, zeigt, da sein Text von der Liebe zweier Personen handelt, auch einen modal „zweiteiligen“ Verlauf: das Madrigal beginnt in der Art eines 8. Modus (also des plagalen Modus der Finalis *g*), endet aber als Glareanischer 11. Modus, d. h. als Authenticus der Finalis *c*. (Näheres hierzu in dem Beitrag des Unterzeichneten in *AfMw* 38, 1981, S. 71 ff.) Diesen Schluß auf *c* übernehmen auch alle mehrstimmig vertonten Verse des über Marenzios Madrigal komponierten *Magnificat*. (Die Schluß-Longa *a* in Takt 140, tiefste Stimme, stellt offensichtlich ein Erratum dar und ist entweder als *c* oder als *c'* zu korrigieren). Verbindet man nun, wie der Herausgeber dies getan hat, mit diesen auf *c* schließenden mehrstimmigen Versen die choralisch-einstimmige Psalmformel des 8. Modus mit ihrer bekanntesten Differenz, so entsteht wiederum eine Diskrepanz zwischen dem Ende der einzelnen Verspaare. Zu beheben wäre sie allein dadurch, daß anstatt der genannten Psalmdifferenz die (nach der Zählung des *Antiphonale Romanum*) zweite, auf *c'* schließende, allerdings auch recht selten vorkommende Differenz des 8. Modus verwendet würde.

Für das *Magnificat Percussit Saul mille* stellt

sich die Frage nach dem sinnvollen Zusammenhang choralischer und mehrstimmiger Abschnitte nur für die Intonation. Das – in diesem einzigen Fall – durchkomponierte *Magnificat* steht im 9. Modus Glareanischer Zählung. Glarean ordnet, wie bekannt, diesem Modus die traditionell als „Tonus peregrinus“ bezeichnete Psalmformel zu. Die Verwendung dieser Formel als Intonation kann jedoch nicht in Frage kommen, da keine „ad Magnificat“ gehörige Antiphon im Tonus peregrinus steht. Wiederum ist es deshalb, *grosso modo* betrachtet, durchaus sinnvoll, die Intonation einem der auf *e* fundierten Modi zu entnehmen; dem authentischen Modus der mehrstimmigen Komposition entspräche jedoch besser die dem 3. (nicht dem 4.) Modus zugehörige Psalmformel-Intonation.

Ein weiterer kritischer Einwand richtet sich nicht gegen die Arbeit des Herausgebers, sondern gegen die editorischen Richtlinien der Reihe insgesamt. Er betrifft die gleichsam mechanisch gehandhabte Übertragung der im Altschlüssel notierten Stimmen in den normalen, nicht-oktavierten Violinschlüssel. Tenores etwa des (auf *g* transponierten) 1. oder des 5. Modus – Männerstimmen von relativ hoher Lage – gewinnen durch diese Übertragungsweise den Charakter extrem tiefer Frauenstimmen. Überdies wird die zur Bestimmung der Tonart so wichtige Oktav-Identität des Ambitus von Tenor und Sopran durch solch eine Übertragungsweise verdunkelt, und auch für den praktischen Gebrauch der Chöre (deren Tenoristen es gewohnt sind, nach dem oktavierten Violinschlüssel zu singen) bedeutet diese Umschrift nur ein Hindernis.

Das abschließende Urteil über *DTÖ*, Band 133, muß angesichts aller dieser unvermeidlichen Beanstandungen leider recht zwiespältig ausfallen. Dem unbestreitbaren Verdienst, Werke, die sonst nie in eine Gesamtausgabe Aufnahme gefunden hätten, der Forschung und der Praxis wieder zugänglich gemacht zu haben, stehen doch eine Reihe schwerer Irrtümer gegenüber, die allzu leicht den gutgläubigen Benutzer auf falsche Wege führen könnten. Die Beifügung eines „Corrigenda“-Blattes, das auch andere Errata richtigstellte, dürfte dem Band nur von Nutzen sein.

(April 1982)

Bernhard Meier

LEOŠ JANÁČEK: *Kritische Gesamtausgabe. Serie D. Band 7: Taras Bulba. Rapsódie pro orchestr (1915–1918). Partitur. Hrsg. von Jarmil BURGHAUSER und Jan HANUŠ. Praha: Supraphon / Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1980. XX, 186 S.*

Im ersten Satz tötet Taras Bulba seinen zu den Polen übergelaufenen ersten Sohn, im zweiten wird sein zweiter Sohn von den Polen hingerichtet, und im dritten endet der Vater auf dem polnischen Scheiterhaufen. Diese Suite dreier Todesfälle bildet den Inhalt einer musikalischen Erzählung, die Janáček unter dem Titel *Rhapsodie* in drei Sätzen aus der von Gogol bearbeiteten Legende vom Heldentod des Taras Bulba im Jahre 1628 destilliert hat, und zwar nicht wegen der tragischen Ereignisse als solcher, sondern um, wie er 1924 sagte, zu demonstrieren, daß „keine Feuer und keine Martern der Welt . . . die Kraft des russischen Volkes zu vernichten vermögen“. Das Werk, ein Zeugnis des allerglühendsten slawischen Patriotismus, entstand während des Ersten Weltkriegs und um die Zeit der Oktoberrevolution; Janáček soll es 1923 der tschechischen Armee gewidmet haben. Das bedeutet jedoch nicht, daß dieses heroische, monumentale Stück Programmusik plakativ gearbeitet ist; einschließlich des forciert hymnischen Schlusses mutet es kompositorisch dichter und avancierter sowie in der Instrumentierung noch differenzierter an als die bekanntere *Sinfonietta* von 1926.

Nach dem Band mit den Klavierkompositionen (1978) liegt nun mit *Taras Bulba* ein erster Band der Reihe mit Orchesterwerken im Rahmen der begonnenen kritischen Janáček-Gesamtausgabe vor, die ein „Editionsrat“ in Brünn, dem Janáček besonders verbunden war, unter der Federführung von Jiří Vysloužil betreut. Das Verdienst dieser Neuauflage des *Taras Bulba*, deren Notenbild sehr sauber, gut lesbar und insgesamt sympathisch ist, liegt nicht so sehr in Abweichungen und Korrekturen der Endfassung des Werkes gegenüber früheren Drucken – der Neuauflage liegt S. 1–98 im wesentlichen der „autorisierte Erstdruck“ von 1927 zugrunde –, auch nicht so sehr in der Beigabe von acht Faksimiles aus dem autographen Material (zwischen S. 154 und 155) als vielmehr in der erstmaligen Aufnahme von Kompositionsteilen, die der Autor im Laufe der sich in zwei Schüben (1915 und 1918) vollziehenden Ausarbeitung verworfen und ausgeschieden hat und die in vier

Supplementen (S. 99–151) z.T. diplomatisch abgedruckt sind. Dabei handelt es sich teils um umfangreiche geschlossene Teile, teils um verschiedene Entwurfsstadien, so z. B. die *Entwicklung der Coda* (Supplement III), die nach Überzeugung der Herausgeber „im kleinen den Entstehungsprozeß des ganzen Werkes widerspiegeln“ soll (S. 160).

Das Zustandekommen vieler Werke von Janáček ist bekanntermaßen äußerst kompliziert. Gerade dieser Umstand hätte größte Plastizität in der Darstellung des Revisionsberichtes erfordert; denn es gehört schon in einfacheren Fällen zum Wesen von Revisionsberichten, zumal von mehrsprachigen, in gewisser Weise labyrinthisch zu sein. Es ist deshalb schade und unterminiert die große Mühe der Herausgeber, daß der Kritische Bericht zu *Taras Bulba* (S. 155–186) wenig übersichtlich, immer wieder verklausuliert abgefaßt und schwer verständlich ist. Die Quellenbeschreibung ist, wenigstens in der deutschen Fassung, schon terminologisch verwirrend, eine hilfreiche graphische Veranschaulichung der Filiation ist zu vermissen, und es bedarf großer Anstrengung, sich Klarheit darüber zu verschaffen, welche Teile der Komposition in welches Arbeitsstadium und zu welcher Quelle gehören. Es wäre wünschenswert, daß die Kritischen Berichte künftiger Bände mit quellenmäßig besonders vertrackten Janáček-Werken auf eine anschaulichere philologische Basis gestellt würden. (Ist es z. B. wirklich erforderlich, die Quellen mit doppelten Siglenreihen zu versehen?)

Es ist hier nicht Gelegenheit, auf die spezifischen Probleme der Janáček-Gesamtausgabe hinsichtlich der Orthographie, insbesondere auf die Fragen der enharmonischen Verwechslung und der Vorzeichensetzung einzugehen. Vermerkt sei nur, daß einige Modernisierungen des Notenbilds (z. B. die Verwendung unterbrochener Balken statt Fähnchen, Angaben wie „3:2“ oder „6:4“ statt der traditionellen Triolierungsart oder die Taktbezeichnungen) gegenüber früheren Janáček-Ausgaben ins Auge springen. In den Editionsrichtlinien werden solche Usancen unter Hinweis auf Janáčeks eigene Andeutungen „progressiver Notationselemente“ (in seinem theoretischen Werk) begründet; der Rezensent erblickt in ihnen auch den Versuch, Janáček der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts näherzuerücken.

Verkleinert, unter Aussparung des Apparats, der Supplemente und der Faksimiles sowie verse-

hen mit einem etwas anderen Vorwort ist der Text dieser Neuauflage des *Taras Bulba* ebenfalls bei Supraphon in Prag (im gleichen Jahr 1980, Vertrieb Bärenreiter) als einzelne Taschenpartitur erschienen.

(April 1982)

Albrecht Riethmüller

Diskussionen

Betrifft: ADOLF FECKER: *Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont*. Besprechung von Peter Riethus in *Mf* 35, 1982, S. 197f.

Ich kann nicht umhin, meiner Enttäuschung Ausdruck zu verleihen, daß Riethus meine Arbeit zwar als „interessant und aufschlußreich“ bezeichnet, jedoch auf den Inhalt überhaupt nicht näher eingeht. Die Besprechung beschränkt sich – in breiter Form – darauf, am Rande auftretende Einzelheiten aufzugreifen, die der Rezensent glaubt rügen zu müssen.

Ich sehe mich daher gezwungen, folgendes anzumerken: 1. P. R.: „daß es sich um eine Hamburger Dissertation handelt, wird im Buch verschwiegen“ – unwahr: vgl. Nachwort S. 227, Zeile 1–3. – 2. P. R.: „Vermieden wird auch jedes Eingehen auf benachbarte Skizzen“ – unwahr: vgl. u. a. S. 58, 61, 67. – 3. P. R.: „Wenn Skizzen zu *Die Trommel gerühret* im Zusammenhang mit den Skizzen zu op. 70/2 auftreten“ – falsch: „Artaria 175 II“ ist das Autograph von op. 70/2; zur Datierung des Liedentwurfs vgl. S. 18, 32f., 34ff., 44f. – 4. P. R.: „Ein einziges auf S. 177 wiedergegebenes Wasserzeichen ist falsch und unvollständig“ – falsch: Das Wasserzeichen deutet auf die Hannoverskizzen, ergänzendes „sling“ kommt dort nicht vor; vgl. *Österreichische Musikzeitschrift* 26, 1971, S. 366. – 5. P. R.: „Auch der Provenienz der Skizzenblätter wird nicht nachgegangen“ – unwahr: vgl. S. 109, Zeile 6–10. – 6. P. R.: „mit denen Fecker absolut nichts anfangen kann“ – vgl. dagegen S. 131, Zeile 22f. – 7. P. R.: „erweist sich in Wirklichkeit als ein ‚Nb‘ (...) des Vorbesitzers: Johannes Brahms“ – falsch: vgl. u. a. Abb. XVIII, Zeile 5; S. 115, Zeile 20–22 (schiefliegendes Kreuz!).

Adolf Fecker

Zur Rezension des Buches *Die Tonsprache*, Tutzing 1980, in *Mf* 35, 1982, S. 323f.

Mit meiner Arbeit *Die Tonsprache* habe ich den mit meinen früheren Büchern eingeschlagenen Weg fortgesetzt und der Öffentlichkeit eine Reihe neuer Ideen zur Diskussion und Kritik unterbreitet. Wenn aber der Rezensent sagt, in seinem zweiten Teil werde mein Buch „zunehmend ärgerlich“, und „zunächst daran zweifelte, ob man auf ein solches Buch überhaupt durch eine Besprechung aufmerksam machen soll“, „schließlich aber doch zu empörtem Widerspruch bewegt wird“, so ist das keine sachliche Kritik einer ernststen wissenschaftlichen Untersuchung, sondern eine subjektive emotionelle Reaktion, womit er offenbar seinem persönlichen Ressentiment über meine – in jedem Punkt sachlich belegte – Kritik der atonalen Musik Luft macht. Auch ist Christian Möllers' Berichterstattung über den Buchinhalt mangelhaft, da er nicht einmal erwähnt, daß dieser zweite Teil meiner Schrift sehr ausführliche Widerlegungen der bis heute gelehrten dualistischen Molltheorie und der im musiksoziologischen Schrifttum eine große Rolle spielenden Widerspiegelungstheorie der marxistischen Ästhetik enthält sowie den Versuch, die Entstehung der atonalen Musik in einem weiteren Horizont zu sehen und zu erklären.

Im ersten Teil meines Buches habe ich den Sprachcharakter der tonalen Musik nachgewiesen durch Definition und Klassifizierung des tonsprachlichen Vokabulars und Ausarbeitung einer ganz neuen Grammatik der Tonsprache mit ihren Haupt- und Nebensätzen und den verschiedenen Arten der Satzverbindung. Dabei habe ich u. a. die Theorie der Schlußformeln erneuert, den Taktbegriff durch Unterscheidung von Schlagzeiten und Taktteilen neu definiert und den Begriff der „syntaktischen“ dissonanten Harmonie in die Musiktheorie eingeführt. Aufgrund des von mir definierten Zuordnungsprinzips zwischen der tonalen und rhythmischen Struktur der Musik habe ich die Methode einer tonal-rhythmischen Stimmführungsanalyse entwickelt und dann die theoretischen Ergebnisse der Untersuchung an Notenbeispielen und zwei Gesamtanalysen demonstriert bzw. verifiziert. Einen solchen Gehalt quittiert Möllers mit der Bemerkung, „in diesem ersten Teil ist das Buch nur überflüssig“, da es nur „sattsam bekannte Elemente aus verschiedenen musiktheoretischen Systemen neu kombiniert“. Dieses Verdikt widerspricht so offensichtlich

lich den Tatsachen, daß man es nur als ein krasses Fehlurteil und als Fehlinformation der Leserschaft bezeichnen kann, wogegen ich nun meinerseits Widerspruch erhebe.

Gerhard Albersheim

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Alte und neue Kinderlieder. Mit Bildern und Singweisen. Nach Ausgaben von K. von Raumer, Franz von Pocci, Georg Scherer, Robert Reinick und Ferdinand Hiller. München: Wilhelm Goldmann Verlag / Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 140 S.

Annual Bibliography of European Ethnomusicology. Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. Cumulative Index I–X (1966–1975). Bratislava: Slovenské národné múzeum 1981. 138 S.

ERNST APFEL: Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700. I – II – III. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1981). 3 Bände, 952 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 75, 76, 77.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 7: Oster-Oratorium. Kritischer Bericht von Paul BRAINARD. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 95 S., Notenbeisp.

Barock in Schlesien. Hrsg. im Auftrag des Arbeitskreises für Schlesisches Lied und Schlesische Musik von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen/Westfalen: Laumann-Verlagsgesellschaft (1981). 74 S. (Beiträge und Informationen zur Schlesischen Musikgeschichte. Veröffentlichung Nr. 10.)

Musik-Konzepte. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Heft 22: Béla Bartók. München: edition text + kritik (1981). 153 S.

Documenta Bartókiana. Neue Folge, Heft 6. Hrsg. von László SOMFAI. Mainz, London, New York, Tokyo: Schott (1981). 296 S.

Basic Musical Functions and Musical Ability. Papers given at a seminar arranged by the Royal Swedish Academy of Music Stockholm, February 1981. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien 1981. 265 S., Notenbeisp., Abb. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music No. 32.)

Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. 3. Collectio musicalis Maximiliana. Beschrieben von Bettina WACKERNA-GEL. München: G. Henle Verlag 1981. 112 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 5/3.)

LEONARD BERNSTEIN: Musik – Die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität. Deutsche Übertragung von Peter WEISER. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 402 S., Abb., Notenbeisp.

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER: Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1981. 165 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 12.)

LUGI BOCCHERINI: Dodici Sonate per violoncello e basso. Revisione e realizzazione di Corrado ABRIANI e Antonio POCATERRA. Parte Prima, daraus: Sonata in Do minore J. G. 2 B, 13 S. + Vc–St.; Sonata in Do maggiore J. G. 3, 15 S. + Vc–St.; Sonata in Fa maggiore J. G. 9, 14 S. + Vc–St.; Sonata in Mi bemolle maggiore J. G. 11, 17 S. + Vc–St. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1981).

LUGI BOCCHERINI: Dodici Sonate per violoncello e basso. Revisione e realizzazione di Corrado ABRIANI e Antonio POCATERRA. Parte Prima. Sonata in Do maggiore J. G. 7, 12 S. + Vc–St.; Sonata in Si bemolle maggiore J. G. 8, 20 S. + Vc–St. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1981).

RUDOLF BOCKHOLDT: Ludwig van Beethoven, VI. Symphonie F-Dur op. 68. Pastorale. München: Wilhelm Fink Verlag (1981). 92 S. (Meisterwerke der Musik. Heft 23.)

GERHARD BÖHME: Medizinische Porträts berühmter Komponisten. 2. Auflage. Stuttgart–

New York: Gustav Fischer Verlag 1981. XI, 199 S., 32 Abb.

WOLFGANG BOETTICHER: Von Palestrina zu Bach. Erweiterte Neuausgabe. Wilhelms-
haven: Heinrichshofen's Verlag (1981). 224 S.
(Taschenbücher zur Musikwissenschaft 66.)

JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER: Sonata in G major Opus 9, No. 2 for flute and basso continuo. Edited by Richard PLATT. London: Oxford University Press (1981). Partitur und 2 St. (Musica da Camera 69.)

JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER: Sonata in C minor Opus 9, No. 6 for flute and basso continuo. Edited by Richard PLATT. London: Oxford University Press (1981). Partitur und 2 St. (Musica da Camera 70.)

Brahms-Studien, Band 4. Hrsg. von der Johannes Brahms Gesellschaft, Internationale Vereinigung e.V. Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner 1981. 103 S.

WERNER BRAUN: Die Musik des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher 1981. VIII, 385 S. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 4.)

GIUSEPPE ANTONIO BRESCIANELLO: Diciotto Partite per chitarra dagli originali per colascione. Trascrizione in notazione moderna di Ruggero CHIESA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1981). LXIX, 112 S.

EUGEN BRIXEL – WOLFGANG SUPPAN: Das große Steirische Blasmusikbuch. Mit Ehrentafeln der Steirischen Blasmusikkapellen. Wien–München–Zürich–New York: Verlag Fritz Molden (1981). 423 S.

Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg. Redaktion: Rudolf ANGERMÜLLER. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1981. 150 S., zahlreiche Abb.

The Byrd Edition. Volume 3. Cantiones Sacrae II (1591). Edited by Alan BROWN. London: Stainer & Bell (1981). XXV, 227 S.

The Byrd Edition. Volume 4. The Masses (1592–1595). Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell (1981). XIV, 123 S.

WILLIAM BYRD: Mass for three Voices. Transcribed and edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell Ltd. (1981). (2). 23 S.

ANONYMI / GUILIELMUS MESSAUS: Cantiones Natalitiae I. Uitgegeven door / edited by Rudolf RASCH. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1980. XXV, 32 S. (Exempla Musica Neerlandica XII.)

ANONYMI / HENRICUS LIBERTI / GODEFRIDUS CARMELITUS: Cantiones Natalitiae II. Uitgegeven door / edited by Rudolf RASCH. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1981. XXX, 27 S. (Exempla Musica Neerlandica XIII.)

The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg 1790. Hrsg. von Rachel W. WADE. New York–London: Garland Publishing 1981. XIX, 194 S.

Chanter m'estuet. Songs of the Trouvères. Edited by Samuel N. ROSENBERG. Music edited by Hans TISCHLER. London, Boston: Faber Music LTD in Zusammenarbeit mit Faber & Faber LTD (1981). XLVII, 560 S.

HAE YUNG CHUN: The three-line staff basic theory. Seoul/Korea: Hae Yung Chun (1981). 73 S.

ALBERT COHEN: Music in the French Royal Academy of Sciences. Princeton: Princeton University Press (1981). XVII, 150 S., Abb.

LOTHAR CREMER: Physik der Geige. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1981. 368 S., 167 Abb., Tab., Notenbeisp.

RUDOLF DENK: „Musica getutscht“. Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik. München–Zürich: Artemis Verlag 1981. 255 S., zahlreiche Notenbeisp. (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters. Band 69.)

Denkmäler der Musik in Salzburg. Band 2: Musik mit Kinderinstrumenten aus dem Salzburger und Berchtesgadener Land. Vorgelegt von Gerhard CROLL. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1981. XXIV, 137 S.

Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Amorbach vom 2.–4. Oktober 1979. Heidelberg: Winter 1981. 211 S. (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts. Band 5.)

Early Music Discography. From Plainsong to the Sons of Bach. Compiled by Trevor CROUCHER. Vol. 1: Record Index. Vol. 2: Composer, Plainsong, Anonymous Work and Performer Indexes. London: The Library Association (1981). XVIII, 273 S.; V, 302 S.

JOHANNES GALLICUS: Ritus Canendi [Pars Prima]. Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1981. VIII, 78 S. (Colorado College Music Press. Critical Texts. Number Thirteen.)

JOHANNES GALLICUS: Ritus Canendi (Pars Secunda). Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1981. III, 89 S. (Colorado College Music Press. Critical Texts. Number Fourteen.)

GERTRAUT HABERKAMP: Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog. Mit einer Geschichte des Musikalienbestandes von Hugo ANGERER. München: G. Henle Verlag 1981. XXXII, 500 S., 2 Taf. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 6.)

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. 8. Auslieferung. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1981.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. 9. Auslieferung. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1981/82.

Elisabeth HASELAUER [Hrsg.]: Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum. Wien–Köln–Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1981. 162 S. (Böhlaus wissenschaftliche Bibliothek.)

PIETER HELLENDAAAL: Eight Solos for the Violoncello with a Thorough Bass op. 5

(1780). Edited by Rudolf RASCH. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1981. XIX, 99 S. Violoncello: 39 S. (Monumenta Musica Neerlandica XIII.)

ECKHARDT VAN DEN HOOGEN: Die Orchesterwerke Franz Schrekers in ihrer Zeit. Werkanalytische Studien. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. 449 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 111.)

Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft, hrsg. von Hans-Dieter MÜCK und Ulrich MÜLLER. Band 1/1980/1981. Marbach/Neckar: Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 1980/1981. 335 S.

GUNTHER JOPPIG: Oboe und Fagott. Vorwort von Heinz HOLLIGER. Bern–Stuttgart: Hallwag Verlag (1981). 196 S., zahlr. Abb., Farbtaf., Notenbeisp. (Unsere Musikinstrumente 9.)

RUDOLF KLEIN / ERICH LESSING: Joseph Haydn. Freiburg–Basel–Wien: Verlag Herder (1981). 117, (3) S., 48 Farbtaf.

WOLFGANG LAADE: Das korsische Volkslied. Ethnographie und Geschichte, Gattungen und Stil. Band 1: Ethnographische und geschichtliche Fragen. Band 2: Liedgattungen und Musikbeispiele. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1981. XII, 200 S., XIV Taf.; VI, 205 S., XI Taf.; 80 S.

JENS PETER LARSEN: Die Haydn-Überlieferung. Mit einem Vorwort des Verfassers zur Neuausgabe. München: Kraus International Publications (1980). [Nachdruck der Ausgabe Kopenhagen 1939]. XVII, 335 S.

LUTZ LESLE: Notfall Musikkritik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1981). 152 S., 11 Abb.

Liebeslieder vom Böhmerwald bis zur Wolga. Authentische Tonaufnahmen 1953–1976 von Johannes KÜNZIG und Waltraut WERNER-KÜNZIG. Kommentare: Rolf Wilhelm BREDNICH und Gottfried HABENICHT. Freiburg i. Br.: Kommissionsverlag Rombach + Co 1979. 181 S. und 3 Schallplatten. (Quellen deutscher Volkskunde, Veröffentlichungen aus dem Volkskunde-Tonarchiv Freiburg. Band 10.)

Lied- und Erzählgut der Resi Klemm aus Almáskamarás im ungarischen Banat. Authentische Tonaufnahmen 1952–1961, gesammelt und hrsg. von Johannes KÜNZIG und Waltraut WERNER-KÜNZIG. Lied-Transkriptionen und -Kommentare: Gottfried HABENICHT. Kommentare zu den Erzählungen: Michael BELGRADER. Freiburg i. Br.: Kommissionsverlag Rombach + Co (1980). 120 S. und 4 Schallplatten. (Quellen deutscher Volkskunde, Veröffentlichungen aus dem Volkskunde-Tonarchiv Freiburg des Instituts für ostdeutsche Volkskunde. Band 11.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Lieder ohne Worte. Hrsg. nach Autographen, Abschriften und Erstausgaben von Rudolf ELVERS und Ernst HERTTRICH. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. Notentext und Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag (1981). VII, 163, 10 S.

JEREMY MONTAGU: Geschichte der Musikinstrumente in Mittelalter und Renaissance. Aus dem Englischen übertragen von Eva KÜLLMER unter Beratung von Marianne BRÖCKER. Freiburg–Basel–Wien: Verlag Herder Freiburg i. Br. (1981). 136 S., 114 Abb., davon 15 in Farbe.

Monumenta Musicae Byzantinae. Lectionaria Volumen I. Prophetologium Pars Altera. [Text] Hrsg. von Gudrun ENGBERG. Munksgaard: Haunia 1980. 191 S.

Monumenta Musicae Byzantinae. Lectionaria Volumen I. Prophetologium Pars Altera. [Krit. Bericht] Hrsg. von Gudrun ENGBERG. Munksgaard: Haunia 1981. 113 S.

DIETZ-RÜDIGER MOSER: Verkündigung durch Volksgesang. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation. Berlin: Erich Schmidt 1981. 688 S.

JOSEF OTTO MUNDIGL: Elektronische Musik im Unterricht. Inaugural-Dissertation. Saal: Selbstverlag 1980. 371 S., zahlreiche Tab.

Music and Tradition. Essays on Asian and other musics presented to Laurence PICKEN. Edited by D. R. WIDDESS and R. F. WOLPERT. Cambridge: Cambridge University Press (1981). XI, 244 S.

Musica Asiatica 3. Edited by Laurence PICKEN. London: Oxford University Press (1981). 135 S.

Musical Instrument Collections. Catalogues and Cognate Literature. Hrsg. von James COOVER. Detroit: Information Coordinators 1981. 464 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. Number Forty-Seven.)

Musik in Schlesien im Zeichen der Romantik. Hrsg. von Gerhard PANKALLA und Gotthard SPEER. Dülmen/Westfalen: Laumann Verlagsgesellschaft (1981). 218 S. (Beiträge und Informationen zur schlesischen Musikgeschichte. Veröffentlichung Nr. 9.)

Musique et textes. Études françaises, Jahrgang 17/1981, Nr. 3–4. Montréal, Québec/Canada: Presses de l'Université de Montréal 1981. 135 S.

OTTO NICOLAI: Die lustigen Weiber von Windsor. Verfaßt und herausgegeben von Kurt PAHLEN unter Mitarbeit von Rosemarie KÖNIG. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne (1981). 281 S., Abb., Notenbeisp. (Opern der Welt.)

Osobnosti evrópskej hudby a Slovensko. Persönlichkeiten der europäischen Musik und die Slowakei. Bratislava: Slovenské národné múzeum 1981. 167 S.

FRIEND ROBERT OVERTON: Der Zink. Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments. Mainz–London: Schott (1981). 260 S.

JAMES PAISIBLE: Sonata in D for trumpet/oboe, two violins, and basso continuo. Edited by Peter HOLMAN. London: Oxford University Press (1981). Partitur und 4 St. (Musica da Camera 42.)

Popular Music 1. Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities. A Yearbook edited by Richard MIDDLETON and David HORN. Cambridge, London etc.: Cambridge University Press (1981). VII, 222 S.

Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert. In Verbindung mit

Wolfgang OSTHOFF, Herbert SCHNEIDER und Hellmuth Christian WOLFF hrsg. von Heinz BECKER. Redaktion: Reinhild QUANDT. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 200 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 27.)

Reflexionen über Musik heute. Texte und Analysen, hrsg. von Wilfried GRUHN. Mainz–London: Schott (1981). 348 S.

WALTER RÖLL: Oswald von Wolkenstein. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981. XII, 140 S. (Erträge der Forschung. Band 160.)

HELMUT RÖSING: Musik in Kassel. Aspekte zum Musikleben einer mittleren Großstadt, dargestellt an ausgewählten Einzelstudien. Kassel: Gesamthochschule Kassel (1981). 51 S.

BIAGIO ROSSETTI: Libellus de Rudimentis Musices (Verona 1529). Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: Colorado College Music Press 1981. IV, 94 S. (Colorado College Music Press. Critical Texts. Number Twelve.)

HEINER RULAND: Ein Weg zur Erweiterung des Tonlebens. Musikalische Tonkunde am Monochord. Basel: Verlag Die Pforte (1981). 294 S., Notenbeisp.

ANTONIO SALIERI: Armonia per un tempo della notte per otto strumenti. Partitura. Revisione di Giovanni Carli BALLOLA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1981). 15 S. (Istituto Internazionale „Luigi Cherubini“: Antonio Salieri „Le musiche per complessi di strumenti a fiato“ IV.)

Hagens Samling. Kilder til dansk musikhistorie samlet af S. A. E. Hagen. Registrant udarbejdet af Nanna SCHIØDT, Dan FOG, Hans DANELUND. København: Det kongelige Bibliotek 1981. 167 S., Abb.

HEINZ SCHAUB / HANS BAUMANN: Die Instrumente im Sinfonieorchester. Bern–Stuttgart: Hallwag Verlag (1981). 112 S., 108 Abb.

GUNTER SCHOLTZ: Schleiermachers Musikphilosophie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1981). 171 S.

FRANZ SCHUBERT: Sinfonie Nr. 7 h-Moll, „Unvollendete“. Taschen-Partitur mit Erläuterung. Einführung und Analyse von Peter ANDRASCHKE. Originalausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag/Mainz: B. Schott's Söhne (1982). 126 S., Partitur, Abb., Faks., Notenbeisp.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Hans Michael BEUERLE, Friedhelm KRUMMACHER und Stefan KUNZE. 3. Jahrgang 1981. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1981. 88 S.

Musik-Konzepte. Sonderband: Robert Schumann I. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik (1981). 346 S.

Robert Schumann, Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und zu seinem Werk. Hrsg. von Julius ALF und Joseph A. KRUSE. Bearbeitung und Redaktion: Klaus WITTELER. Düsseldorf: Droste Verlag (1981). 249 S. (Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf.)

Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns nach den Quellen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1981. 2., durchgesehene Aufl. 416 S.

ALLEN B. SKEL: Heinrich Schütz. A Guide to Research. New York–London: Garland Publishing, Inc. 1981. XXXI, 186 S., 6 Abb. (Garland Composer Resource Manuals. Vol. 1.)

AUGUST SÖDERMAN: Sångers med piano. Lieder mit Klavierbegleitung. Hrsg. von Axel HELMER. Stockholm: Edition Reimers 1981. XXII, 274 S., 1 Faks. (Monumentae Musicae Svecicae 11.)

JOHANN BERNHARD STAUDT (1654–1712): Ferdinandus Quintus Rex Hispaniae Maurorum Domitor. Drama des Wiener Jesuitenkollegs anlässlich der Befreiung von den Türken 1683. Veröffentlicht von Walter PASS, Textbearbeitung und Übersetzung von Karl PLEPELITS. Graz: Akademische Druck- und

Verlagsanstalt 1981. IX und 147 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 132.)

Stock-Taking of Musical Life. Music Sociology and its Relevance to Music Education. Report on a Seminar, Innsbruck 1980. Editor: Desmond MARK. Wien, München: Ludwig Doblinger (1981). 156 S.

Robert Stolz, Werkverzeichnis, von STEPHAN PFLICHT. Hrsg. im Auftrag der Robert-Stolz-Stiftung e. V. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler und Berlin-München: Dreiklang-Dreimasken Bühnen- und Musikverlag (1981). XVI, 551 S.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Othmar WESSELY. 32. Band. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1981. 228 S.

Studies in Medieval and Early Modern Music. Edited by Iain FENLON. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press (1981). VII, 381 S. (Early Music History 1.)

KAROL SZYMANOWSKI: Briefwechsel mit der Universal Edition 1912–1937. Hrsg. von Teresa CHYLIŃSKA. Wien: Universal Edition (1981). 123 S.

ULRICH TANK: Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1981. VI, 523 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 101.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1981). 374 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 80.)

JEAN-MICHEL VACCARO: La Musique de Luth en France au XVI^e Siècle. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1981. 486 S., zahlr. Notenbeisp.

ANTONIO VIVALDI: Tre Salmi per coro a quattro voci miste, archi e basso continuo, a cura di Giovanni ACCIAI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1981). XVII, 47 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

am 17. Juli 1982 Prof. Dr. Georg TOUS-SAIN, Mainz, im Alter von 65 Jahren,

am 26. November 1982 Prof. Dr. Werner KORTE, Münster, im Alter von 76 Jahren. *Die Musikforschung* wird in Kürze einen Nachruf bringen.

*

Wir gratulieren:

Dr. Fritz A. KUTTNER, New York, am 8. Januar 1983 zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Eduard REESER, Utrecht, am 23. Februar 1983 zum 75. Geburtstag,

Dr. Dr. h.c. Alfred DÜRR, Göttingen, am 3. März 1983 zum 65. Geburtstag.

*

Dr. Hermann DANUSER hat sich am 5. Juli 1982 an der Technischen Universität Berlin für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Zum WS 1982/83 hat Dr. Danuser einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover angenommen.

Prof. Dr. phil. Helmut KIRCHMEYER, Dekan des Robert-Schumann-Instituts, Düsseldorf, der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland, erhielt am 6. Juli 1982 die Venia legendi für das Fach Musikwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung musikwissenschaftlicher Medienkunde.

Dr. Martin ZENCK habilitierte sich im Wintersemester 1982/83 an der Technischen Universität Berlin mit einer Arbeit über die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Das Thema des Habilitationsvortrages hieß: *Zum Begriff des Klassischen in der Musik*.

Dr. Albrecht RIETHMÜLLER, Freiburg i. Br., hat die Einladung angenommen, im Herbst 1983 eine Gastprofessur an der University of Illinois at Urbana-Champaign zu übernehmen.

In der Forschungs-Kommission der *International Society for Music Education* vollzieht sich mit dem 31. Dezember 1982 folgender Wechsel: Für Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN, Graz, wurde Frau Prof. Dr. Sigrid ABEL-STRUTH, Frankfurt am Main, in die Kommission berufen. Musikpädago-

gen, die sich für die nächste Konferenz der Forschungs-Kommission interessieren (1984 in Kanada), werden gebeten, sich mit Frau Prof. Abel-Struth, Institut für Musikpädagogik der Universität Frankfurt, Sophienstr. 1-3, D-6000 Frankfurt, in Verbindung zu setzen.

Für den kürzlich verstorbenen Baseler Volkskundler, Prof. Dr. Robert WILDHABER, wurde mit Wirkung vom 1. Oktober 1982 Herr Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN, Graz, in das internationale Kuratorium zur Vergabe des Europa-Preises für Volkskunst berufen.

Bei der letzten Jahresversammlung der AIBM wurde Prof. Dr. Wolfgang KRUEGER zum neuen Präsidenten der *Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Musikarchive und Musikdokumentationszentren*, Gruppe Bundesrepublik Deutschland, gewählt.

*

Zur Erforschung von Leben, Schaffen und Umwelt des deutsch-schwedischen Mozart-Zeitgenossen Joseph Martin Kraus (1756-1792) wurde eine *Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft* gegründet. Informationsmaterial ist erhältlich bei der Geschäftsstelle: Kellereistraße 25, D-6967 Buchen.

Während der Tagung des *Primer Grupo Regional de Estudios de Musicología Histórica en la América Latina* in Lima (Perú) wurde am 11. September 1982 die *Sociedad Latino-Americana de Investigaciones Musicales* gegründet. Zu ihrem Präsidenten wurde Prof. Dr. Francisco Curt LANGE (Montevideo) gewählt. Dem Vorstand gehören ferner an: Prof. Lic. Waldemar Axel ROLDÁN (Buenos Aires), Prof. Dr. María Esther GREBE (Santiago de Chile) und Prof. Carlos SEOANE (La Paz). Die Zeitschrift der neuen Gesellschaft (Sitz Montevideo) soll in Venezuela erscheinen.

*

Im Rahmen der Brahms-Festwochen wird vom 26. bis 28. Mai 1983 in Hamburg im Hörsaal des Pädagogischen Instituts der Universität (Von-Melle-Park 8) ein Symposium über das Thema *Brahms und seine Zeit* stattfinden. Das Symposium ist öffentlich. – In Kiel findet vom 5. bis 8. Oktober 1983 ebenfalls ein Brahms-Symposium statt.

Anlässlich des 300. Todestages von Jakob Stainer veranstaltet das Institut für Musikwissen-

schaft an der Universität Innsbruck vom 30. September bis 2. Oktober 1983 eine Fachtagung mit Referaten und Konzerten, die den Themen Jakob Stainer sowie dem Streichinstrumentenbau und der -spielpraxis 1630-1730 im süddeutsch-norditalienischen Raum gewidmet sein werden. Das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum wird im Juli 1983 eine Jakob Stainer-Ausstellung eröffnen.

Bryan N. S. Gooch und David S. Thatcher der Universität Victoria arbeiten zur Zeit an *A Shakespeare Music Catalogue*, einer annotierten Bibliographie sämtlicher Musik, die Shakespeares Worte vertont oder die mit seinem Leben und Werk einen Zusammenhang hat. Für jegliche Informationen wären sie sehr dankbar. Es wird gebeten an folgende Adresse zu schreiben: Odean Long, Shakespeare Music Catalogue, University of Victoria, P. O. Box 1700, Victoria, British Columbia, Canada, V8W 2Y2.

In einer neuen Reihe werden von der University of Nebraska Press (General Editor: Thomas J. Mathiesen) Schriften über Musiktheorie in griechischer und lateinischer Sprache mit Übersetzung herausgegeben. Jeder Band enthält eine Einführung zu Schrift und Autor sowie einen Index rerum et verborum. Der erste Band soll 1983 erscheinen. Anfragen sind zu richten an Thomas J. Mathiesen, Department of Music, C-550 HFAC, Brigham Young University, Provo, Utah 84602 (801-378-3688), USA.

*

Das Erbe deutscher Musik übernimmt Übertragungen bzw. Spartierungen, die im Zusammenhang mit wissenschaftlichen Arbeiten zur deutschen Musikgeschichte entstanden sind, als Depotarbeiten, sofern sie den editorischen Anforderungen genügen und durch einen Kritischen Bericht ergänzt werden. Daneben gibt das *Erbe* auch, zur Erschließung bisher unbekannter Musik, Sparten in Auftrag. Alle diese Übertragungen stehen Interessenten im *Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv* in Kassel oder bei der Redaktion des *Erbes deutscher Musik* in Tübingen zur Verfügung; sie sind in den Katalogen des *Archivs* verzeichnet und werden seit 1978 auch in der *Musikforschung* angezeigt.

Verzeichnisse der bis 1981 gelieferten Sparten finden sich in der *Musikforschung* 31 (1978), S. 132; 32 (1979), S. 500; und 34 (1981), S. 520.

Seit 1981 sind folgende Übertragungen von Kirchenkompositionen Jan Dismas ZELENKAS dazugekommen:

Serenata (dramatische Kantate; Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358-G-1), vorgelegt von Christoph Horrix.

I penitenti al sepolchro del Redentore (Oratorium, 1736; Mus. 2358-D-73), vorgelegt von Reinhold Kubik.

Missa ultimorum sexta: Missa Omnium Sanctorum (1741; Mus. 2358-D-9), vorgelegt von Wolfgang Horn.

Missa Sanctae Caeciliae (1710/20; Mus. 2358-D-7 und 8), vorgelegt von Anselm Gerhard.

Missa Fidei: Kyrie und Gloria (1725; Mus. 2358-D-14), vorgelegt von Reinhold Kubik.

Missa Sanctissimae Trinitatis (1736; Mus. 2358-D-31), vorgelegt von Volker Kalisch.

Credo für 2 Chöre und Instrumente (Mus. 2358-D-30), vorgelegt von Reinhold Kubik.

Sanctus und *Agnus Dei* in G-dur (Mus. 2358-D-17), vorgelegt von Thomas Kohlhase.

Drei *Agnus-Dei*-Fragmente (Mus. 2358-D-13), vorgelegt von Volker Kalisch.

Invitorium und Lektionen zum *Officium defunctorum* (Mus. 2358-D-46), vorgelegt von Christoph Horrix.

Responsorien für die Nokturnen des *Officium defunctorum* (Mus. 2358-D-6), vorgelegt von Thomas Kohlhase und Jürgen Schoeneberger.

Litaniae Lauretanae „Consolatrix afflictorum“ G-dur von 1744 (Mus. 2358-D-51), vorgelegt von Thomas Kohlhase.

Litaniae Lauretanae . . . in honorem Thaumaturgae Kruppensis (1725; Mus. 2358-D-54), *Alma redemptoris mater* (1730; Mus. 2358-E-2), *Regina coeli* (1729; Mus. 2358-E-18), *Gaude, laetare* (1731; Mus. 2358-E-35), vorgelegt von Volker Kalisch.

Litaniae Xaverianae c-moll (1727; Mus. 2358-D-59), vorgelegt von Rainer Klaus.

Ave Regina coelorum g-moll (aus Mus. 2358-E-20), *Asperges me F-dur* (aus Mus. 2358-E-25), *Benedictus sit Deus Pater* (Mus. 2358-E-41) vorgelegt von Thomas Kohlhase.

Zwei Solokantaten: *Qui nihil sortes felices videt* (Mus. 2358-E-37), *Sollicitus fossor* (Mus. 2358-E-38), vorgelegt von Reinhold Kubik.

Außerdem: Johann Adolf HASSE, Passionsoratorium *I pellegrini al sepolchro di nostro Signore* (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2477-D-14), vorgelegt von Michael Koch.

Berichtigung

In meinen „Bemerkungen zum Autograph des *Sacre du printemps*“ (*Die Musikforschung* Heft 3/1982, S. 234 ff.) bitte ich folgende Korrekturen einzutragen: S. 237 Anm. 14 entfällt. S. 248 Mitte („Bei [62] wurden die . . .“) lies: „Pausen“ statt „Posaunen“.

Gleichzeitig sei mitgeteilt, daß am 11. November 1982 im Londoner Auktionshaus Sotheby's ein Manuskript des *Sacre du printemps* versteigert wurde. Es handelt sich dabei um das Particell, das Strawinsky 1913 seinem Freunde Nicolas Roerich dediziert hatte und das dann über Coco Chanel in die Sammlung Serge Lifar gelangte (vgl. u. a.: Vera Stravinsky / Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, New York 1978, S. 613, Faksimile des Anfangs S. 78). Es konnte dankenswerterweise Anfang Oktober 1982 in München kurz eingesehen werden, und ich werde einige Notizen, die die Bemerkungen zur autographen Partitur z. T. ergänzen, im Strawinsky-Band der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* (Laaber, erscheint 1983) veröffentlichen.

Volker Scherliess

*

Diesem Heft liegt die Jahresrechnung 1983 für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung bei, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben. Der Schatzmeister bittet höflich um baldige Überweisung.